



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

**FOTOIKONEN –
Eine interpretative Bildanalyse ausgewählter
Pressefotografien mit Darstellungen
weiblicher Personen**

Verfasserin

Stephanie Zsifkovits, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im April 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 841

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuer:

Univ. - Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch

An einem Bild sind immer zwei Leute beteiligt:
der Fotograf und der Betrachter.
(Ansel Adams)

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	13
1.1	FORSCHUNGSFRAGEN.....	14
1.2	METHODE	15
1.3	AUFBAU DER ARBEIT	17
2	BILDBEGRIFF	19
2.1	DEFINITION BILD.....	19
2.2	DIE ENTSTEHUNG DES BILDES IN DER EVOLUTION	23
2.3	DREI ARTEN VON BILDBEGRIFFEN.....	24
2.4	„TURNS“ - WENDUNGEN.....	26
2.4.1	„ <i>linguistic turn</i> “	27
2.4.2	„ <i>pictorial turn</i> “	29
2.4.3	„ <i>iconic turn</i> “	31
2.4.4	„ <i>imagic turn</i> “	33
2.5	DAS VERHÄLTNIS VON BILD UND WORT	33
2.6	DIE BESONDERHEITEN EINES BILDES.....	36
2.7	SEMIOTIK – DAS BILD ALS ZEICHEN	37
2.7.1	<i>Der Zeichenbegriff</i>	38
2.7.2	<i>Natürliche und gegebene Zeichen</i>	40
2.7.3	<i>Die Ansätze von Charles Sanders Peirce</i>	41
2.7.4	<i>Drei Bestimmungsebenen</i>	44
2.7.5	<i>Denotation und Exemplifikation</i>	45
2.7.6	<i>Semiotische Perspektiven</i>	47
2.8	BILDFUNKTIONEN UND BILDTYPE N	48
2.9	DIE BEDEUTUNGSFUNKTION VON BILDER N.....	51
2.10	DIE MACHT DER BILDER	53
2.11	ZUSAMMENFASSUNG.....	55
3	VISUELLE KOMMUNIKATIONSFORSCHUNG	57
3.1	GRUNDLAGEN DER VISUELLEN KOMMUNIKATIONSFORSCHUNG.....	58
3.2	DIE DREI EBENEN VISUELLER KOMMUNIKATIONSFORSCHUNG	60
3.3	BILDWAHRNEHMUNG	61

3.4	METHODEN DER BILDANALYSE.....	62
3.4.1	<i>Ikonologie von Panofsky</i>	63
3.4.2	<i>Visuelle Inhaltsanalyse von Müller</i>	66
3.4.3	<i>Stufenplan des Bilderverstehens nach Scholz</i>	67
3.4.4	<i>Ikonik von Imdahl</i>	70
3.4.5	<i>Andere Methoden</i>	73
3.4.6	<i>Interpretative Analyse von Bildern und Fotografien von Breckner</i>	75
3.5	ZUSAMMENFASSUNG	76
4	FOTOGRAFIE.....	77
4.1	DEFINITION FOTOGRAFIE.....	77
4.2	DIE FOTOGRAFIE IN DER KOMMUNIKATIONSWISSENSCHAFT	79
4.3	FOTOGRAFIE UND WIRKLICHKEIT	83
4.4	DAS FOTO ALS ABBILD.....	87
4.5	ERINNERUNGSFUNKTION DER FOTOGRAFIE	89
4.5.1	<i>„kulturelles Gedächtnis“</i>	91
4.5.2	<i>Bildkultur als Gedächtnis</i>	95
4.6	ZUSAMMENFASSUNG	96
5	PRESSEFOTOGRAFIE	97
5.1	DEFINITION PRESSEFOTOGRAFIE	98
5.2	DER BILDJOURNALIST	101
5.3	FUNKTIONEN VON PRESSEFOTOGRAFIEEN	103
5.4	DARSTELLUNGSFORMEN DER PRESSEFOTOGRAFIE	109
5.5	DIE WAHL DES AUGENBLICKS	111
5.6	AUTHENTIZITÄT IN DER PRESSEFOTOGRAFIE	113
5.7	BILDMANIPULATION	116
5.8	BILDAGENTUREN	119
5.8.1	<i>Magnum</i>	120
5.8.2	<i>Exkurs: Das Fotomagazin LIFE</i>	121
5.9	FOTOIKONEN DER PRESSEFOTOGRAFIE	123
5.9.1	<i>Definition Fotoikone</i>	124
5.9.2	<i>Merkmale von Fotoikonen</i>	129
5.9.3	<i>Beispiele für Fotoikonen</i>	135
5.10	ZUSAMMENFASSUNG	140

6	FORSCHUNGSDESIGN UND METHODE.....	142
6.1	FORSCHUNGSFRAGEN.....	142
6.2	METHODENBESCHREIBUNG.....	143
6.2.1	<i>Wahrnehmungsprozess – Bildbeschreibung – Segmentbildung (Schritt 1)</i>	<i>143</i>
6.2.2	<i>Segmentanalyse (Schritt 2)</i>	<i>145</i>
6.2.3	<i>Perspektive – Feldlinien (Schritt 3)</i>	<i>146</i>
6.2.4	<i>Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge (Schritt 4)</i>	<i>147</i>
6.2.5	<i>Zusammenfassende Interpretation (Schritt 5).....</i>	<i>148</i>
6.3	AUSWAHL DER FOTOIKONEN	149
6.4	ZUSAMMENFASSUNG.....	150
7	ANALYSE DER AUSGEWÄHLTEN FOTOIKONEN.....	151
7.1	„MIGRANT MOTHER“	152
7.1.1	<i>Wahrnehmungsprozess – Bildbeschreibung – Segmentbildung (Schritt 1)</i>	<i>153</i>
7.1.2	<i>Segmentanalyse (Schritt 2)</i>	<i>157</i>
	Segment 1 – Frau	157
	Segment 2 – rechtes Kind.....	160
	Segment 3 – linkes Kind	163
	Segment 4 – Baby	166
	Segment 5 – Element im Vordergrund.....	168
	Segment 6 – Hintergrund	170
7.1.3	<i>Perspektive – Feldlinien (Schritt 3)</i>	<i>172</i>
7.1.4	<i>Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge (Schritt 4)</i>	<i>173</i>
7.1.5	<i>Zusammenfassende Interpretation (Schritt 5).....</i>	<i>178</i>
7.2	„NAPALM GIRL“	180
7.2.1	<i>Wahrnehmungsprozess – Bildbeschreibung – Segmentbildung (Schritt 1)</i>	<i>181</i>
7.2.2	<i>Segmentanalyse (Schritt 2)</i>	<i>185</i>
	Segment 1 – Mädchen.....	186
	Segment 2 – Junge	188
	Segment 3 – Mädchen und Junge.....	190
	Segment 4 – kleiner Junge	193
	Segment 5 – Soldaten.....	195
	Segment 6 – Straße.....	198
	Segment 7 – Hintergrund	200
7.2.3	<i>Perspektive – Feldlinien (Schritt 3)</i>	<i>202</i>
7.2.4	<i>Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge (Schritt 4)</i>	<i>204</i>
7.2.5	<i>Zusammenfassende Interpretation (Schritt 5).....</i>	<i>208</i>

7.3	„V-J DAY IN TIMES SQUARE“	211
7.3.1	<i>Wahrnehmungsprozess – Bildbeschreibung – Segmentbildung (Schritt 1)</i>	212
7.3.1	<i>Segmentanalyse (Schritt 2)</i>	216
	Segment 1 – Frau	216
	Segment 2 – Mann	219
	Segment 3 – Matrosen.....	222
	Segment 4 – angeschnittener Mann	225
	Segment 5 – ältere Frau	228
	Segment 6 – Straße	231
	Segment 7 – Hintergrund	234
7.3.2	<i>Perspektive – Feldlinien (Schritt 3)</i>	237
7.3.3	<i>Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge (Schritt 4)</i>	238
7.3.4	<i>Zusammenfassende Interpretation (Schritt 5)</i>	241
8	KRITISCHE REFLEXION UND RESÜMEE	243
	LITERATURVERZEICHNIS	247
	ABBILDUNGSNACHWEIS	257
	LEBENS LAUF	263
	ABSTRACT	265

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: "Migrant Mother" (Dorothea Lange, 1936).....	15
Abbildung 2: "Napalm Girl" (Nick Út, 1972).....	16
Abbildung 3: "V-J Day in Times Square" (Alfred Eisenstaedt, 1945).....	16
Abbildung 4: "Che Guevara" (Alberto Corda, 1960)	125
Abbildung 5: "Flag raising on Iwo Jima" (Joe Rosenthal, 1945)	135
Abbildung 6: "Execution of a Vietcong Guerrilla" (Eddie Adams, 1968)	136
Abbildung 7: "Jumping into West Berlin" (Peter Leibling, 1961)	137
Abbildung 8: "Einstein with his tongue out" (Arthur Sasse, 1951).....	138
Abbildung 9: "Mushroom Cloud of Nagasaki" (Fotograf unbekannt, 1945)	139
Abbildung 10: "Migrant Mother" - Analyse	152
Abbildung 11: "Migrant Mother" - Wahrnehmungsprozess.....	153
Abbildung 12: "Migrant Mother" - Segment 1 - Frau	157
Abbildung 13: "Migrant Mother" - Segment 2 - rechtes Kind	160
Abbildung 14: "Migrant Mother" - Segment 1-2.....	162
Abbildung 15: "Migrant Mother" - Segment 3 - linkes Kind	163
Abbildung 16: "Migrant Mother" - Segment 1-3.....	165
Abbildung 17: "Migrant Mother" - Segment 4 - Baby	166
Abbildung 18: "Migrant Mother" - Segment 1-4.....	167
Abbildung 19: "Migrant Mother" - Segment 5 - Element im Vordergrund.....	168
Abbildung 20: "Migrant Mother" - Segment 1-5.....	169
Abbildung 21: "Migrant Mother" - Segment 6 - Hintergrund	170
Abbildung 22: "Migrant Mother" - Segment 1-6.....	171
Abbildung 23: "Migrant Mother" - Feldlinien.....	172
Abbildung 24: "Migrant Mother" - Zelt.....	176
Abbildung 25: "Migrant Mother" - Daumen vor der Retusche	178

Abbildung 26: "Napalm Girl" - Analyse	180
Abbildung 27: "Napalm Girl" - Wahrnehmungsprozess	181
Abbildung 28: "Napalm Girl" - Segment 1 - Mädchen	186
Abbildung 29: "Napalm Girl" - Segment 2 - Junge	188
Abbildung 30: "Napalm Girl" - Segment 1-2	189
Abbildung 31: "Napalm Girl" - Segment 3 - Mädchen und Junge	190
Abbildung 32: "Napalm Girl" - Segment 1-3	192
Abbildung 33: "Napalm Girl" - Segment 4 - kleiner Junge	193
Abbildung 34: "Napalm Girl" - Segment 1-4	194
Abbildung 35: "Napalm Girl" - Segment 5 - Soldaten	195
Abbildung 36: "Napalm Girl" - Segment 1-5	197
Abbildung 37: "Napalm Girl" - Segment 6 - Straße	198
Abbildung 38: "Napalm Girl" - Segment 1-6	199
Abbildung 39: "Napalm Girl" - Segment 7 - Hintergrund	200
Abbildung 40: "Napalm Girl" - Segment 1-7	201
Abbildung 41: "Napalm Girl" - Feldlinien	202
Abbildung 42: "Napalm Girl" - unbeschnitten	207
Abbildung 43: "V-J Day in Times Square" - Analyse	211
Abbildung 44: "V-J Day in Times Square" - Wahrnehmungsprozess	212
Abbildung 45: "V-J Day in Times Square" - Segment 1 - Frau	216
Abbildung 46: "V-J Day in Times Square" - Segment 2 - Mann	219
Abbildung 47: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-2	221
Abbildung 48: "V-J Day in Times Square" - Segment 3 - Matrosen	222
Abbildung 49: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-3	224
Abbildung 50: "V-J Day in Times Square" - Segment 4 - angeschnittener Mann	225
Abbildung 51: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-4	227
Abbildung 52: "V-J Day in Times Square" - Segment 5 - ältere Frau	228
Abbildung 53: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-5	230

Abbildung 54: "V-J Day in Times Square" - Segment 6 - Straße.....	231
Abbildung 55: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-6.....	232
Abbildung 56: "V-J Day in Times Square" - Segment 7 - Hintergrund	234
Abbildung 57: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-7	235
Abbildung 58: "V-J Day in Times Square" - Feldlinien.....	237

1 Einleitung

Tagtäglich überfluten uns die Medien mit einer Menge von Fotos. Die Relevanz der Bilder ist in vielen gesellschaftlichen Bereichen gestiegen. Bei den ersten Recherchen für diese Magisterarbeit stieß ich auf folgendes Beispiel:

Die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, kurz „FAZ“, unterschied sich am 12. September 2001 von all ihren bisherigen Ausgaben durch ein sehr großes Bild auf der ersten Seite! Auf der Titelseite waren die brennenden Türme des World Trade Centers zu sehen. Davor war es Tradition der „FAZ“, nur Worte gelten zu lassen. Diese Tradition hat sie mit dieser Ausgabe gebrochen. Anscheinend hatten die zuständigen Redakteure¹ empfunden, dass Worte hier nicht reichen würden.²

Bilder, in diesem Fall sind hier meist Fotos gemeint, geraten sehr schnell in Vergessenheit. Einige bleiben eine Zeit lang in Erinnerung. Ganz wenige davon dringen tiefer ins Bewusstsein und gehen als berühmte Fotografien oder auch Ikonen der Fotografie in die Geschichte ein. Mit einer Auswahl dieser Fotoikonen wird sich in dieser Arbeit näher auseinandergesetzt. Es wird eine Bildanalyse mit drei ausgewählten Fotos durchgeführt und aufzeigt, wie Fotos wahrgenommen werden können. Anhand der berühmten Pressefotografien soll veranschaulicht werden, wie ein Foto überhaupt betrachtet wird.

Ich möchte sozusagen wie ein Archäologe damals in Pompeji vorgehen, der Hieroglyphen auf Tafeln gefunden und diese dann auf ihre Bedeutung hin analysiert hat. Die Methode der Bildanalyse findet sich schon in einigen Wissenschaften wie etwa der Kunstgeschichte, der Naturwissenschaft oder auch der Kommunikationswissenschaft. In den Kommunikationswissenschaften wird sie nur selten verwendet. Somit wird mit dieser Arbeit relatives Neuland in dieser Wissenschaft betreten, was von mir als äußerst spannend angesehen wird. Die Bildanalyse wird vor allem in der Kunstgeschichte

¹ Anmerkung: Die folgende Arbeit meint Frauen und Männer gleichermaßen, aufgrund der Lesbarkeit wird die männliche Form verwendet.

² Vgl. Singer, Wolf (2009): Das Bild in uns. Vom Bild zur Wahrnehmung. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.104

eingesetzt, wo sich zum Beispiel der Kunsthistoriker Erwin Panofsky damit auseinandergesetzt hat. Er hat eine ausschlaggebende Theorie für die Interpretation von Kunstwerken aufgestellt und wird in fast jedem Aufsatz oder Buch, in dem es um Bildinterpretation geht, erwähnt. Max Imdahl, der Panofskys Theorie weiter ausformuliert hat, wird auch immer wieder genannt. Auf beide wird im Theorieteil näher eingegangen.

Im Zuge dieser Magisterarbeit wird bei der Literaturrecherche interdisziplinär vorgegangen und eine Bildanalyse von Pressefotografien vorgenommen. Die Fotografie hat eine wichtige Stellung in den Medien, vor allem im Bereich des Journalismus. Es wird versucht, das Pressefoto aus einer neuen Perspektive zu beleuchten.

1.1 Forschungsfragen

Im empirischen Teil dieser Arbeit soll es um folgende Hauptforschungsfrage und die dazugehörigen Unterfragen gehen:

Welche Bedeutungen sind den ausgewählten ikonischen Pressefotografien mit Darstellungen weiblicher Personen inhärent?

- **Welche formalen Bezüge weist das Foto im Wahrnehmungsprozess auf?**
- **Wie können die Bildsegmente einzeln und im Zusammenhang interpretiert werden?**
- **Was ergibt sich aus der kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes mittels Feldliniensystem?**
- **Welche sozialen und technischen Entstehungs-, und Verwendungszusammenhänge sind ersichtlich?**
- **Welche zusammenfassende Interpretation ergibt sich durch die Gesamtgestaltung des Bildes?**

1.2 Methode

Die drei folgenden Fotoikonen sollen auf all ihre Aspekte eines Bildes wie Bildkomponenten, Kontext der unmittelbaren Entstehung, zeithistorische Einbettung, latente und manifeste Inhalte, Botschaft, Ästhetik, usw. untersucht werden.

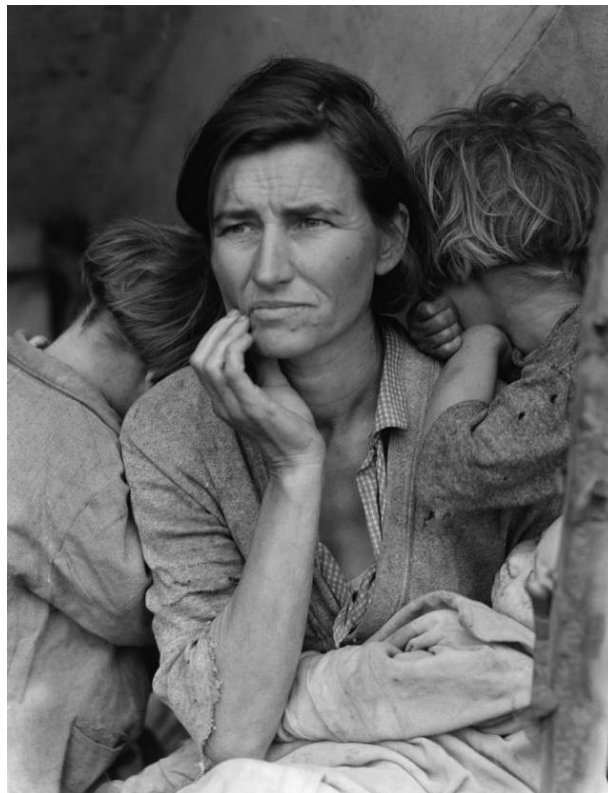


Abbildung 1: "Migrant Mother" (Dorothea Lange, 1936)



Abbildung 2: "Napalm Girl" (Nick Út, 1972)



Abbildung 3: "V-J Day in Times Square" (Alfred Eisenstaedt, 1945)

Dies ist die Auswahl von häufig vorkommenden Pressefotografien aus unterschiedlichen Quellen wie Foren und Internetseiten, Fotobüchern und anderen Werken. Ein Kriterium für diese Auswahl der Fotos war, dass es sich um Fotos mit Menschen handeln sollte, also keine Landschafts- oder Architekturfotos zur Auswahl standen. Ein weiteres Kriterium, dass es sich, z.B. im Fall einer Fotoserie, immer um ein und dasselbe überragende Bild handelt. Als zusätzliches Kriterium für die Auswahl, dass es sich um Darstellungen von weiblichen Personen handeln sollte. Diese Auswahlkriterien werden im Kapitel 6 noch näher beschrieben.

Beim methodischen Vorgehen wird sich an Roswitha Breckners *Sozialtheorie des Bildes, zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien* (2010) aus sozialwissenschaftlicher Perspektive, die an klassische Symbol- und aktuelle Bildtheorien anknüpft, orientiert. Die ausgewählten Pressefotos werden zu Beginn mit Hilfe der Segmentanalyse in all ihre Einzelteile zergliedert und Schritt für Schritt, Segment für Segment einzeln von mir analysiert. Danach wird bestehende Literatur zu dem entstandenen Material hinzugezogen. Im Resümee wird noch versucht, die ausgewählten Fotografien durch den gemeinsamen Schwerpunkt miteinander in Beziehung zu setzen.

1.3 Aufbau der Arbeit

Der Theorieteil dieser Arbeit besteht aus fünf Kapiteln, wobei es sich beim ersten Kapitel um die Einleitung handelt.

Das zweite Kapitel wird der interdisziplinären Betrachtung des Themas „Bild“ gewidmet und erläutert diesen Begriff aus den unterschiedlichsten Disziplinen. Neben der allgemeinen Definition wird auch auf die Besonderheiten eines Bildes hingewiesen. Ein großes Augenmerk dieses Kapitels ist auf den „pictorial turn“³ gelegt. Ein weiteres Augenmerk liegt auf der Semiotik, die als Lehre der Zeichen vor allem in der Sprachwissenschaft verankert ist (Friedrich/ Schweppenhäuser 2010). Im Zuge dessen

³ Mitchell, W.J.T. (2009): Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.319

wird auch das Bild als Zeichen und Symbol erklärt. Allgemein werden die Funktionsarten eines Bildes erläutert und es wird auf das Bild – Text – Verhältnis eingegangen.

Das dritte Kapitel befasst sich mit der Bildanalyse als einer Form der visuellen Kommunikationsforschung und ist wieder interdisziplinär angelegt. Hier wird vor allem auf Panofsky (2006) und Imdahl (2001) eingegangen. Bildwahrnehmungen, Interpretationen und ein paar unterschiedliche Methoden der Bildanalyse werden beschrieben.

Im vierten Kapitel wird der Begriff Fotografie näher definiert und auch auf den Wirklichkeitsgehalt eines Bildes verwiesen. Die Unterscheidung zwischen Abbild und Bild spielt hierbei eine besonders wichtige Rolle, auf die vor allem der Gesellschaftswissenschaftler Christoph Hamann (2007) näher eingeht. Im Zuge dessen wird sich auch mit der Theorie des kollektiven Gedächtnisses auseinandergesetzt, die unter anderem von Aleida und Jan Assmann (1994) geprägt wurde. Darüber hinaus wird in diesem Kapitel die Bedeutung der Fotografie bzw. des Fotos in der Kommunikationswissenschaft erläutert.

Die Pressefotografie folgt als fünftes großes Kapitel. Hier wird nach einer näheren Definition des Begriffes auf die Funktionen und Darstellungsarten der Pressefotografien eingegangen. Mit diesem Thema setzten sich unter anderem Rolf Sachsse (2003), Harmut Beifuß (1994) und Julian J. Rossig (2007) auseinander. Es wird die Wahl des Augenblicks erläutert und über die Authentizität im Journalismus diskutiert. Auch auf die Bildmanipulation und die Funktion von Fotoagenturen wird eingegangen. Danach wird der Begriff „Fotoikone“ mithilfe von Beispielen näher definiert und auf die besonderen Merkmale von Fotoikonen verwiesen.

Die folgenden Kapitel beinhalten den empirischen Teil: Im Kapitel sechs werden das Forschungsdesign und die Methode näher erläutert. Auch die Auswahlkriterien der verwendeten Fotos werden begründet. Die ausgewählte Methode der Segmentanalyse von Roswitha Breckner wird genau erklärt, bevor sie dann anhand der drei ausgewählten Pressefotografien im Kapitel sieben angewendet wird. Die erstellten Interpretationen werden mit anderer Literatur verglichen und gegebenenfalls miteinander in Beziehung gesetzt. Den Abschluss dieser Arbeit bildet eine kritische Reflexion mit Resümee als achtes Kapitel.

2 Bildbegriff

Wir leben in einem Zeitalter der Bilder, es könnte auch visuelles Zeitalter genannt werden. Bilder helfen uns, Informationen sichtbar zu machen und zu verstehen. Sie können darüber hinaus helfen, komplexere Sachverhalte zu erfassen. Vor allem diese Eigenschaft unterscheidet Bilder sehr von Sprache. Jedoch hat sich die Bildwissenschaft im Vergleich zur Sprachwissenschaft noch nicht so sehr ausdifferenziert. Dafür gibt es unter anderem drei Gründe, nämlich erstens in der Besonderheit der Bilder, zweitens wegen des Ausdrucks des Bildes, welchen wir als Heterogenität bezeichnen und drittens die bruchstückhafte Ausbildung einer allgemeinen Bildwissenschaft. Letzter Punkt lässt sich dadurch erklären, dass Bilder in unterschiedlichsten Wissenschaftsdisziplinen behandelt werden, unter anderem der Psychologie, der Semiotik, der Kommunikationswissenschaft aber vor allem auch der Kunst, die sich jedoch meist auf den ästhetischen Wert eines Bildes stützt.⁴ Ein interdisziplinärer Überblick, beginnend mit der Begriffsdefinition, soll in diesem Kapitel übermittelt werden.

2.1 Definition Bild

Auf der Suche nach einer Definition des Bildbegriffes stößt man sehr schnell an die von W.J.T. Mitchells in den 80er Jahren gestellte Frage „Was ist ein Bild?“. Wenn man diese Frage sieht, denkt man, dass es eine klare Definition geben muss. Jedoch ist dem nicht so, bildtheoretische Diskussionen zeigen, dass allgemeine Definitionen nicht zu finden sind.⁵

„Das althochdeutsche Wort „bilidi“ (8. Jahrhundert) und das mittelhochdeutsche Wort „bilde“ (in der Bedeutung von Vorbild, Muster, später Gestalt, Sinnbild)

⁴ Vgl. Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (1998a): Einleitung. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH. S.7

⁵ Vgl. Breckner, Roswitha (2010): Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien. Bielefeld: transcript Verlag. S.11

sind von einem Stamm „bil-“, abgeleitet, für den es unzählige Deutungsversuche gibt, eine sichere Erklärung aber bisher fehlt.“⁶

Eine reiche Bedeutungs differenzierung ist also dem Wort Bild schon von Anfang an inhärent.⁷

Auch die Facetten des Wortes *Bild* sind sehr vielfältig. Mitchell versucht die Unterschiedlichkeiten von Bildphänomenen und die fachspezifischen Definitionsversuche produktiv zu machen. Er lehnt sich an die historischen Diskursrekonstruktionen an, die aber keine ausgearbeitete Methodologie aufzeigen. Mitchell geht von einer engen Verflechtung von Bild und Sprache aus. Breckner erläutert Mitchells Gedanken:⁸

„Die Vielfalt dessen, was mit Bild in Verbindung gebracht werden kann – wir sprechen von Gemälden, Statuen, optischen Illusionen, Karten, Diagrammen, Träumen, Halluzinationen, Schauspielen, Gedichten, Mustern, Erinnerungen und von Ideen als Bildern – kann ihm zufolge nicht in eine einheitliche Systematik gebracht werden, auch wenn in fachspezifischen Bezugnahmen immer wieder Unterscheidungen zwischen verschiedenen Bildtypen vorgenommen sind.“⁹

So werden geistige Bilder wie etwa Träume der Psychologie, optische Bildlichkeiten wie Projektionen der Physik oder Gemälde der Kunstgeschichte zugeordnet. Für Mitchell führt diese Einteilung dazu, bei materiellen und geistigen Bildern eigentliche und uneigentliche zu unterscheiden. Ein visueller Charakter soll laut Mitchell den eigentlichen Bildern, vor allem den optischen und graphischen Bildern zugeschrieben werden. Diese Eigenschaft sollen geistige Bilder nicht aufweisen, da sie im Gegensatz zu realen Bildern nicht dauerhaft sind, von Person zu Person variieren und nicht nur über den Sehsinn entstehen. Dennoch betont er, dass auch materielle Bilder nicht von allen gleich wahrgenommen werden. Dies ist meist vom Bewusstsein anhängig und kann sich im Laufe des Lebens ändern.¹⁰

⁶ Hinterramskogler, Daniel (2009): Fotografie in österreichischen Tageszeitungen. Diplomarbeit: Universität Wien. S.7

⁷ Vgl. Hinterramskogler (2009) S.7

⁸ Vgl. Breckner (2010) S.12f

⁹ Breckner (2010) S.21

¹⁰ Vgl. Breckner (2010) S.21f

Mitchell ist genauso wie Wittgenstein der Meinung, dass unterschiedliche Bildtypen Familienähnlichkeiten aufweisen. Bildarten fungieren in dieser Hinsicht als Familienzweige und können nicht trennscharf voneinander unterschieden werden. Für ihn steht eindeutig fest, dass Bilder in der Welt ohne Bewusstsein nicht zustande kommen könnten. Hierbei handelt es sich um einen paradoxen Trick des Bewusstseins, etwas als da und als nicht da zu sehen. Mitchells Perspektive wird von vielen Bildtheorien übernommen, seine Definition von geistigen und materiellen Bildern bedeutet aber nicht, dass eine realer wäre als die andere. Die Relation von materiellen und geistigen Bildern können nicht als Original oder Abbild getrennt werden. Wittgenstein schlägt vor, materielle und geistige Bilder alle in einen logischen Raum einzuordnen. Daraus ergibt sich, was als Bild zum Untersuchungsgegenstand wird.¹¹

Auch Claudia Maria Wolf hat sich mit der Definition des Begriffes Bild auseinandergesetzt und ein paar Anschauungen dazu zusammengefasst. Sie nennt als erste Martina Plümacher, für die sich der Bildbegriff über einen großen heterogenen Phänomenbereich zieht. Sie trennt zwischen materiellen und immateriellen Bildern. Sie stellt fest, dass immaterielle Bilder oftmals von der Bilduntersuchung ausgeschlossen werden. Des Weiteren nennt Wolf die Definition von Oliver Scholz, für welchen Bilder drei Stufen des Verstehens beinhalten müssen: Erstens perzeptives Verstehen, zweitens Verstehen als Zeichen und als drittes Kriterium Verstehen als bildhaftes Zeichen. Bei inneren Bildern sind diese Punkte nicht erfüllbar.¹²

Marion Müller verweist im Zusammenhang mit der Definition der visuellen Kommunikation darauf, dass diese, wenn sie immaterielle Bilder mit integriere, zu unscharf würde und bei Nichteinbeziehung würde es sich um reine Materialkunde handeln. Wolf gibt Müller in dieser Annahme recht, da Denkbilder für das Verständnis von gesellschaftlichen Vorgängen ausschlaggebend seien. Eine andere Definition findet sich beim Kommunikationswissenschaftler Christian Doelker.¹³

„Das Bild könnte [...] definiert werden als eine zum Zweck der Betrachtung hergestellte visuelle Konfiguration. In diese Definition sind die Kriterien der

¹¹ Vgl. Breckner (2010) S.22f

¹² Vgl. Wolf, Claudia Maria (2006): Bildsprache und Medienbilder. Die visuelle Darstellungslogik von Nachrichtenmagazinen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH. S.109

¹³ Vgl. Wolf (2006) S.109

*Begrenztheit, der Transferierbarkeit und der Reproduzierbarkeit eingeschlossen. Eine optisch anregende Konstellation aus großer Höhe betrachtet ist noch kein Bild; erst die fotografische Aufnahme, die die Bedingungen 'Herstellung' erfüllt [...] und die Darbietung vor Betrachtern macht die Konfiguration zum Bild.*¹⁴

Scholz nennt unter anderem folgende Kriterien für Bilder: Stilrichtung und Epoche, Format, angewandte Techniken, den Künstler usw. Daraus wird sichtbar, dass Bildinterpretation und Bildverstehen kunsttheoretische Schwerpunktthemen darstellen.¹⁵

*„Ein offensichtlich zentrales Wesensmerkmal eines Dings, das ein Bild sein will, ist dessen Möglichkeit, etwas sichtbar werden zu lassen, ohne dieses sichtbare zu sein. Es gibt keinen anderen Gegenstand, der diese Leistung erbringen könnte, ohne selbst ein Bild zu sein.“*¹⁶

In diesem Zitat verweist Wolf unter anderem auf Wiesinger, der ergänzt, dass der Informationsgehalt eines Bildes nicht ausschlaggebend sei, da wir Informationen aus anderen Zeichensystemen nehmen könnten, jedoch wäre dadurch die Sichtbarkeit des Abwesenden für den Menschen verloren. In diesem Zusammenhang hört man oft von einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem wahrgenommenen im Bild und dem im Bild Abgebildeten. Wolf betont, dass diese Theorie jedoch nicht stimmt, allein schon wenn an abstrakte Bilder gedacht wird. Für Fellmann sieht ein Bild der Ansicht eines Gegenstandes ähnlich und nicht dem Gegenstand. Auch Sachs-Hombach und Rehkämper vertreten die Ansicht, dass diese Ähnlichkeit kein ausschlaggebendes Kriterium sei, um ein Bild zu definieren. Glaubt man dieser Argumentation, so handelt es sich beim Abbildcharakter um ein zentrales Wesensmerkmal bei Bildern, das auf etwas anderes verweist.¹⁷

Eine andere Einbettung zur Entstehung des Begriffes Bild, nämlich von Franz Wuketits, wird im nächsten Punkt näher definiert.

¹⁴ Doelker, Christian (1997): Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia – Gesellschaft. Stuttgart: Klett-Cotta. S.187

¹⁵ Vgl. Wolf (2006) S.110

¹⁶ Wolf (2006) S.110

¹⁷ Vgl. Wolf (2006) S.110f

2.2 Die Entstehung des Bildes in der Evolution

*„Wir Menschen sind von Symbolen und Bildern umgeben, die wir uns selbst geschaffen haben. Dieser Umstand ist so offenkundig, daß wir ihn kaum noch wahrnehmen.“*¹⁸

Manchmal sticht uns ein besonders schönes oder hässliches Bild ins Auge oder wir müssen ein Bild beachten, wie z.B. das Piktogramm einer durchgestrichenen Zigarette, als Zeichen für Rauchverbot. Irgendwie scheint es fast so, als ob wir uns ohne Zeichen und Bilder gar nicht zu Recht finden würden. Wuketits bezeichnet in seinem Aufsatz *Bild und Evolution* den Menschen als symbolisches Lebewesen.¹⁹

Wann denn wirklich der Anfang der Bilder war, ist schwer zu sagen, weil die oft erwähnte Höhlenkunst eigentlich schon einen Höhepunkt der bildlichen Darstellung zeigt. Wann wirklich ein menschenähnliches Wesen das erste Mal eine Art Bild angefertigt hat, können wir nicht genau sagen. Wir glauben zu vermuten, dass es sich um ein Ereignis der Umgebung des menschenähnlichen Wesens gehandelt haben muss. Allgemein tun wir uns nicht schwer, bekannte Gegenstände zu erkennen. Wir bilden oftmals so genannte Allgemeinbegriffe und so kommen wir im Alltag meist sehr gut zurecht. Dennoch zeigen die frühesten Künste eher eine Neigung zum Abstrakten und Symbolischen und nicht zum Realen wie die afrikanische Felsenkunst. So denkt man bei solchen Malereien oftmals an moderne Kunst und nicht an Zeichnungen, die vor Jahrtausenden entstanden sind. Hier sieht man schon die Fähigkeit des Menschen zur Abstraktion.²⁰

Die menschliche Kulturgeschichte ist von Bildern geprägt. Natürlich sollten auch die akustischen Signale nicht unterschätzt werden, dennoch wäre unsere Kulturgeschichte ohne Bilder nicht vorstellbar, vor allem auch für die Identitätsstiftung des Menschen.²¹

¹⁸ Wuketits, Franz M. (2009): Bilder und Evolution. Bilder: des Menschen andere Sprache. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.17

¹⁹ Vgl. Wuketits (2009) S.17ff

²⁰ Vgl. Wuketits (2009) S.19ff

²¹ Vgl. Wuketits (2009) S.22f

„Ein Bild sagt mehr als tausend Worte, ist keineswegs ein dummer Spruch. Ein Bild kann wortreiche und komplizierte Beschreibungen und Erklärungen von Objekten und Sachverhalten ersetzen und jedenfalls verbale Präsentationen sinnvoll ergänzen.“²²

Naiv wäre es zu glauben, dass die reale Welt naturgetreu abgebildet werden kann. Auch die prähistorischen Menschen hatten schon die Neigung zur Abstraktion. Somit ist jedes Bild subjektiv belastet durch Idealisierung oder Interpretation. Es wird meist viel mehr Licht auf die Art und Weise geworfen, wie das Gesehene vom Betrachter erlebt wurde. Durch die Fotografie hat sich das Ganze dann etwas verändert, da Fotos viel wirklichkeitsgetreuer sind als zum Beispiel Zeichnungen. Bilder veranschaulichen uns Sachen, die wir mit bloßem Auge gar nicht sehen können wie z.B. Atome. Bilder versuchen die Wirklichkeit zu rekonstruieren und zu interpretieren. Dadurch entwickeln sie oftmals ihre eigene Wirklichkeit. Bilder können als Richtungsweisen der soziokulturellen Evolution gesehen werden, sie können Angst und Schrecken erzeugen, Sicherheit oder Unsicherheit vermitteln und auch Urteile beeinflussen. In dieser Hinsicht sind sie fast gleichrangig mit dem geschriebenen Wort.²³ Der Bildbegriff an sich entstand auf drei verschiedene Weisen, die im Folgenden erläutert werden.

2.3 Drei Arten von Bildbegriffen

Der Bildbegriff entwickelte sich laut dem deutschen Philosophen Ferdinand Fellmann auf drei Arten:

1. Der ontologische Bildbegriff

Dieser Begriff dominierte in der Antike und im Mittelalter. Das Bild ist ein Ding. Aber eines, in dem sich andere Dinge Ausdruck verschaffen und nicht für sich allein. Auch in der Moderne findet man noch den ontologischen Bildbegriff z.B. bei Jean-Paul Sartre. Er bezeichnete das Bild als reales Ding, das von Zeit zu Zeit auch unreal sei.

²² Wuketits (2009) S.23

²³ Vgl. Wuketits (2009) S.23ff

2. Der phänomenologische Bildbegriff

Im 19. Jahrhundert wurde die Rezeption des Bildbegriffes in den Vordergrund gerückt. Edmund Husserl hat das Bild als intentionale Beziehung zwischen Betrachter und Bildträger aufgefasst. Man könnte behaupten, dass dieser Bildbegriff das Bild zu nahe an das Wort heranrückt.

3. Der semiologische Bildbegriff

Hier soll erklärt werden, wieso wir Bilder als Abbildungen sehen und nicht als reine Farbmuster.²⁴

„Das liegt an der Syntax, der farbig strukturierten Oberfläche des Bildträgers. Meine These lautet, daß beim Bild die Syntax den Primat gegenüber der pragmatischen Dimension des Zeichenprozesses hat. Die Syntax des Bildes wird nicht wie in der Sprache zu den Wahrgenommenen hinzugedacht, sondern liegt im Bild selbst.“²⁵

Der Primat der Syntax macht aus einer buntgemalten Fläche ein Bild und dies in zwei Stufen der Richtigkeit und Bedeutsamkeit. Durch die Richtigkeit wird das Bild mit der visuellen Wahrnehmung verbunden und die Bedeutsamkeit trennt sie. Durch die Wahrnehmung wird klar, dass es sich um die Ansicht von etwas handelt. Fellmann spricht davon, dass alle Bilder Ansichten seien, aber nicht alle Ansichten Bilder. Die Ansicht eines Menschen kann sowohl subjektiv als auch objektiv sein. Das Bild unterscheidet sich durch die Wahrnehmung, dass Ansicht und Objekt getrennt auftreten.

Dadurch können in einem Bild Gegenstände abgebildet werden, die es zum Beispiel gar nicht gibt. Fellmann betont dies soweit, dass eine Ansicht erst dann zum Bild werde, wenn sie von der Wirklichkeit getrennt sei. Danach komme die Bedeutsamkeit zum Vorschein. Bilder vermitteln somit meist fiktive Ansichten. Unterscheidet man

²⁴ Vgl. Fellmann, Ferdinand (1998): Von den Bildern der Wirklichkeit zur Wirklichkeit der Bilder. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH. S.189

²⁵ Fellmann (1998) S.189

nun Bild und Ansicht in der semiotischen Theorie, dann kann weder der abgebildete Gegenstand noch alleine der Betrachter Bildlichkeit definieren.²⁶

Die Visualistik sollte im eingeforderten Paradigmenwechsel wegen der heutigen Überflutung mit Bildern einen enormen Stellenwert als herausragende Kategorie bekommen. Als wichtige Protagonisten zur „Wende zum Visuellen“ zählen der Anglist William J.T. Mitchell und der Kunsthistoriker Gottfried Boehm, auf die unter dem nächsten Punkt genauer eingegangen wird.²⁷

2.4 „turns“ - Wendungen

Die Relevanz von Bildern ist in vielen gesellschaftlichen Bereichen gestiegen. Unter anderem hat die wissenschaftliche Beschäftigung mit Bildern dazu geführt, von einem „turn“ in den verschiedensten Versionen zu sprechen. Der „turn“ wird charakterisiert durch folgende Adjektive: „pictorial“, „iconic“, und „imagic“, welche auch am bekanntesten sind. Es kam zu einer rasanten Vermehrung der Bilder in fast allen wichtigen gesellschaftlichen Bereichen. Ob diese Wendungen mit dem bekannten „linguistic turn“ verglichen werden können, bleibt jedoch noch fraglich. Trotz der Ausbildung einer Bildwissenschaft soll aber kein Wandel des grundsätzlichen wissenschaftlichen Paradigmas gesehen werden. Um die Bedeutung des Wortes „turn“ besser zu verstehen, soll dieser mit Hilfe des bewiesenen „linguistic turn“ näher definiert werden.²⁸

²⁶ Vgl. Fellmann (1998) S.190f

²⁷ Vgl. Hamann, Christoph (2007): Visual History und Geschichtsdidaktik. Herbolzheim: Centaurus Verlags GmbH & Co. S.14

²⁸ Vgl. Sachs-Hombach, Klaus (2009): Einleitung. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.7

2.4.1 „linguistic turn“

Der „linguistic turn“ hat in seiner ersten Lesart den Aufbau und die Funktionsweise von Sprache begünstigt, jedoch wurde kein neues Forschungsgebiet eröffnet. Hervorgebracht wurde der „linguistic turn“ von der Philosophie.²⁹ Der amerikanische Philosoph Richard Rorty prägte den Begriff 1967. Den Ausdruck übernahm Rorty jedoch von dem österreichischen Philosophen Gustav Bergmann. Bergmann verfasste in den 50er Jahren einen Aufsatz zu dem Thema.³⁰

Rorty ging es darum, traditionelle Aporien als Sprachprobleme auszuformulieren und durch eine Sprachanalyse zu lösen. Es wies erstens darauf hin, dass in der Regel Erkenntnisbemühungen als sprachlich vermittelt gesehen werden und zweitens, dass Sprache kein neutrales Mittel zur Formulierung von Erkenntnissen sei. Als dritten Punkt führte Rorty für alle Wissenschaften eine fächerübergreifende Relevanz an. Demzufolge führe der „linguistic turn“ als Sprachanalyse zu einer wissenschaftstheoretischen Neuorientierung. So unterstreicht Sachs-Hombach beim „linguistic turn“ der zweiten Lesart, dass es sich um ein strukturelles Phänomen zur Erforschung zahlreicher Phänomene handelt.³¹

Im wissenschaftlichen Kontext treten Bilder immer in Verbindung mit einem Text auf, daher ist der Einfluss von Bildern begrenzt und für Sachs-Hombach schwer vorstellbar, dass Bilder bei Erkenntnissen jemals den Platz von Sprache einnehmen könnten. Prinzipiell hält er es aber dennoch möglich, ein neues Bildparadigma zur Erforschung vielleicht neuer Phänomene zu verwenden. Ergänzende Betrachtungsweisen könnten in diesem Fall von Vorteil sein.³²

Dennoch weist Sachs-Hombach darauf hin, dass die Erwartungen, die an das Wort „turn“ geknüpft sind, nur für die erste Lesart gerechtfertigt seien, jedoch nicht für das

²⁹ Vgl. Sachs Hombach (2009) S.8

³⁰ Vgl. Kamenski, Alexander (2010): Theoretisierung der Photographie Konstitutive Wesensmerkmale des photographischen Bildes anhand der Theorien von Walter Benjamin, Roland Barthes und Charles Peirce. Magisterarbeit: Universität Wien. S.18

³¹ Vgl. Sachs-Hombach (2009) S.8ff

³² Vgl. Sachs-Hombach (2009) S.9f

Bildparadigma zutreffen. Er formuliert eine dritte Lesart, bei der man von der Wende zum Bild sprechen kann. Hier geht es um den „turn“ in der fundamentalen Stellung, die einem Phänomen eingeräumt wird. Der „linguistic turn“ hat als anthropologisches Paradigma die Sprache als Merkmal des Menschen erklärt. So kann die Bildkompetenz als etwas verstanden werden, was uns als Menschen auszeichnet.³³

Klaus Sachs-Hombach und Jörg R.J. Schirra befassen sich mit den Folgen des „linguistic turn“. Es sollte von einer gegenseitigen Abhängigkeit von Sprach- und Bildfähigkeit ausgegangen werden, da sie zum gleichen Begriffsfeld gehören, aber nur wechselseitig bestimmt werden. Daraus ergeben sich Auswirkungen auf den „linguistic turn“. Hier handelt es sich um ein philosophisches Paradigma, das Begriffe für die Geltung von Äußerungen des Einzelbewusstseins einschließt und so die eigentliche kommunikative Funktion nicht erfüllen kann. Es wurde früher angenommen:³⁴

„Begriffe seien rein mentale Entitäten und völlig unabhängig von der Fähigkeit zu sprechen, so daß also die sprachliche Artikulation von Begriffen etwas hinsichtlich ihrer Funktion ganz Sekundäres wäre und der Gebrauch von Begriffen (das Denken) auch ganz ohne Sprachvermögen möglich bliebe, so geht man von dem „linguistic turn“ davon aus, daß sich der Begriff des Begriffs nur dann sinnvoll konzipieren läßt, wenn man Begriffe als etwas auffaßt, was prinzipiell sprachlich (genauer: kommunikativ) konstituiert wird.“³⁵

So wird das Sprachvermögen nicht als irgendein Symptom des Menschseins, sondern als ganz zentrales Kriterium gesehen. Begriffe lassen sich dem „linguistic turn“ zufolge nicht ohne Sprache definieren. In dieser Hinsicht kann der „pictorial turn“ auch argumentativ verstanden werden und nicht nur als Merkmal der Bilderflut, welche stark zugenommen hat. Begriffe können durch die enge Verzahnung von Sprach- und Bildvermögen kommunikative Verwechslung aufweisen. Eine sprachtheoretische Betrachtung müsste in

³³ Vgl. Sachs-Hombach (2009) S.10f

³⁴ Vgl. Sachs-Hombach, Klaus / Schirra, Jörg R.J. (2009): Medientheorien, visuelle Kultur und Bildanthropologie. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.319

³⁵ Sachs-Hombach / Schirra (2009) S.424

diesem Sinn stets willkürlich erscheinen. Deshalb sollte der „linguistic turn“ als „medial turn“ richtig konzipiert werden.³⁶

Kamenski betont in seiner Magisterarbeit, dass man beim „iconic turn“ nicht wie beim „linguistic turn“ von einer genauso fundamentalen Wende sprechen kann. Für ihn ist es schwer vorstellbar, dass Bilder in ihrer Wertigkeit ähnlich wie Sprache sein sollen. Trotz der immer größer werdender Bedeutung der Bilder, treten sie meist in Kombination mit Sprache auf, dies vor allem in den unterschiedlichsten Kommunikationszusammenhängen.³⁷

„Interpretiert man den „Turn“ aber ganz allgemein als Bezeichnung für Phänomene, die im menschlichen Dasein eine fundamentale und konstitutive Bedeutung erlangt haben, so hat diese Formulierung im Bereich des Bildhaften durchaus seine Berechtigung.“³⁸

Lüdeking kritisiert, dass „linguistic turn“ und „pictorial turn“ nicht gleichgesetzt werden können. Der „linguistic turn“ war neuer und ihm konnten sich Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen bedienen, wogegen der „pictorial turn“ auf ein bestimmtes Thema gerichtet ist. Hier geht es also um die Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes und beim „linguistic turn“ wird eine Untersuchungsmethode für unterschiedliche Themen vorgegeben.³⁹

Im folgenden Punkt soll nun näher auf den „pictorial turn“ eingegangen werden.

2.4.2 „pictorial turn“

Der Ausdruck „pictorial turn“ wird oft missverstanden und als reine Etikette für die visuellen Medien wie Fernsehen, Kino und Video verstanden. Er wird auch gelegentlich mit Gottfried Boehms späteren Begriff „iconic turn“ verglichen, auf den noch näher eingegangen werden soll. Daraus ergeben sich ein paar Probleme. Erstens, visuelle

³⁶ Vgl. Sachs-Hombach / Schirra (2009) S.424

³⁷ Vgl. Kamenski (2010) S.18f

³⁸ Kamenski (2010) S.19

³⁹ Vgl. Lüdeking, Karlheinz (2005): Was unterscheidet den pictorial turn vom linguistic turn? In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln. S.131

Medien sind gemischte oder Hybrid-Bildungen, die entweder Ton und Sehen oder Text und Bild kombinieren. Selbst das Sehen verlangt eine Koordination von optischen und taktilen Eindrücken. Zweitens ist die Wendung, der „turn“, nicht auf die Moderne oder eine andere Kultur beschränkt. So wurde das Aufkommen der Tafelmalerie oder die Erfindung der Fotografie gleichzeitig als wundervoll und bedrohlich empfunden und als „pictorial turn“ begrüßt. Die meiste Angst löste die Wendung zur Idolatrie (Bildverehrung) aus. Als dritten Punkt beschreibt Mitchell die Furcht vor der neuen Dominanz des Bildes.⁴⁰

„Gewöhnlich beschwören „pictorial turns“ in irgendeiner Weise die Unterscheidung zwischen Worten und Bildern herauf, wobei das Wort mit Gesetz, Lesekompetenz und Elitenherrschaft, das Bild dagegen mit volkstümlichem Aberglauben, Unbildung und Ausschweifung assoziiert wird. Der „pictorial turn“ ist also eine von Worten zu Bildern, und er gehört nicht bloß unserer Zeit an.“⁴¹

Die letzte und vierte Bedeutung bezieht sich auf die jetzige Zeit, hat mit fachspezifischen Entwicklungen und der Philosophie selbst zu tun und ist die Nachfolge dessen, was Richard Rorty als „linguistic turn“ bezeichnet hat (vgl. Kap. 2.3.1). Nach Rorty hat sich die Philosophie im 20. Jahrhundert mehr zur Sprache hin entwickelt. Mitchells Vermutung war, dass das Bild zu einem aktuellen Klischee unter anderem in der Politik aber auch in der Psychologie oder im Sozialverhalten geworden sei. Die Theorien über die Bildlichkeit haben sich in den letzten Jahren vermehrt. Sei es in der Kunstgeschichte, der Ethik oder Medienästhetik. Dies kann als neue Metaphysik des Bildes beschrieben werden. So hat im 20. Jahrhundert nicht nur die Philosophie einen „linguistic turn“ gemacht. Wir sprechen heute von der Semiotik, der Systemtheorie, der Bildwissenschaft oder auch der kritischen Ikonologie.⁴²

Zusammengefasst, bezieht sich Mitchell im „pictorial turn“ explizit auf die gesellschaftliche Rolle des Bildes. Dies soll jedoch nicht nur im Rahmen der Kunst

⁴⁰ Vgl. Mitchell (2009) S.320

⁴¹ Mitchell (2009) S.321

⁴² Vgl. Mitchell (2009) S.321f

geschehen, sondern auch andere Bereiche mit einbeziehen, er spricht von einer breiten, interdisziplinären Kritik.⁴³

Wie schon erwähnt soll auch Boehms „iconic turn“ definiert werden, dies geschieht im folgenden Punkt.

2.4.3 „iconic turn“

Gottfried Boehm formuliert Mitchells „pictorial turn“ 1994 in *Die Wiederkehr der Bilder* noch näher aus und prägt das Bild, unter der Verwendung des Begriffs des „iconic turn“ als eine eigenständige Instanz in der Hermeneutik und beim Philosophieren. Boehm versucht mit seiner Formel die bildlichen Analysemittel in jedem Medium zu schärfen.⁴⁴

„Der „iconic turn“ sollte den Weg für ein Verstehen freilegen, welcher die ikonische Gestalt des künstlerischen Bildes aus sich heraus – also nur vom Bild selbst her – eröffnet, unabhängig, von der das Bild begleitenden sprachlichen Überlieferung und von sozialen, ökonomischen, politischen Bedingungen, denen die Kunstproduktion wie jede andere menschliche Tätigkeit unterliegt.“⁴⁵

Die Eigentümlichkeit des künstlerischen Bildes sollte gegen die Überfremdung z.B. mit Texten bewusst gemacht werden. In gewisser Weise richtet sich der „iconic turn“ gegen das sozialgeschichtliche, mediale oder funktionale Verständnis von Bildern der Kunstrevolution der 60er Jahre.⁴⁶

„Bilder werden nicht „gelesen“, sie werden gesehen.“⁴⁷

Die Fotografie kann für Bredekamp als Begründungsenergie des „iconic turn“ gesehen werden, da den Grundfragen des Ikonischen eine spürbare Realität durch die Masse an Fotos gewährleistet wurde. Bredekamp gibt an, die Fotografie wurde dadurch geprägt, die

⁴³ Vgl. Hamann (2004) S.14

⁴⁴ Vgl. Bredekamp, Horst (2004): Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des Iconic Turn. In: Maar, Christa / Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die Macht der Bilder. Köln: Kunst Verlag. S.15ff

⁴⁵ Sauerländer, Willibald (2004): Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus. In: Maar, Christa / Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die Macht der Bilder. Köln: Kunst Verlag. S.407

⁴⁶ Vgl. Sauerländer (2004) S.407f

⁴⁷ Hamann (2007) S.15

Natur mache die Bilder und somit Fotos zu einem Symbol von Objektivität wurden und menschliche Willkür überwinden sollten.⁴⁸

Mit Hilfe des „iconic turn“ sollte ebenfalls versucht werden, die Analysierbarkeit von Bildern in das Zentrum der Philosophie der Gegenwart zu rücken und die Bilderflut zu dämmen. Als größter erfundener technischer Bilderspeicher gilt das Internet, in das auch Mitchell und Boehm ihre Formeln hineininterpretiert haben.⁴⁹

„Die Digitalisierung des Bildes schien den überkommenen Zusammenhang von Bild und materiell fixiertem Bildträger hinter sich zu lassen und damit jede Frage nach Authentizität obsolet zu machen.“⁵⁰

Jedoch kann man mittlerweile feststellen, dass durch das Internet kein Ende oder eine Schwächung der anderen Bildmedien stattgefunden hat. Eher kann von einer Steigerung der eigenen Mittel gesprochen werden.⁵¹

Der Kunsthistoriker William Sauerländer hat versucht, Mitchells und Boehms Ansichten zusammenzufassen und kommt zu dem Schluss, dass die „pictorial turn“ Version extrovertierter sei als die „iconic turn“ Version.⁵²

„Mitchell fordere dazu auf, sich allen Bildern in ihrer Rolle in der gesellschaftlichen Kommunikation zuzuwenden, während bei Boehm das einzelne kanonisierte Kunstwerk und seine Potenz zur Generierung von Sinn im Fokus der Aufmerksamkeit stehe.“⁵³

Sauerländer selbst fordert eine Art kritische Bild- und Mediengeschichte. Es geht ihm darum, dass Bilder wie Worte ein Problem der öffentlichen Gesittung und von Nöten für eine gute Zivilgesellschaft sind. Wie schon erwähnt, sind Mitchells und Boehms Versionen am bekanntesten, dennoch gibt es noch eine dritte bedeutende, die ich auch noch kurz erklären möchte, den „imagic turn“.⁵⁴

⁴⁸ Vgl. Bredekamp (2004) S.17f

⁴⁹ Vgl. Bredekamp (2004) S.20f

⁵⁰ Bredekamp (2004) S.21

⁵¹ Vgl. Bredekamp (2004) S.21f

⁵² Vgl. Hamann (2007) S.16

⁵³ Hamann (2007) S.16

⁵⁴ Vgl. Hamann (2007) S. 16

2.4.4 „imagic turn“

Ferdinand Fellmanns prägte den Begriff des „imagic turn“. Er versteht unter seinem Begriff die Hinwendung zum Thema Bildlichkeit. Jedoch betont er, dass die „Bilderflut“ nicht nur auf die elektronischen Medien zurückzuführen sei. Er sieht dabei eine qualitative Veränderung des Menschenbilds. Der Mensch als körperliches Wesen denke in Bildern. Um Wissen zu vermitteln, seien in visueller Hinsicht Bilder besser geeignet als Worte.⁵⁵

Dennoch betrachtet Fellmann die Wissensvermittlung durch Bilder skeptisch, da Bilder sehr viel aussagen, manchmal sogar zu viel und dadurch oftmals das Wesentliche in den Hintergrund rücken müsse. So gesehen könne begriffliches Denken nicht völlig durch bildliches Denken ersetzt werden.⁵⁶

„Die Erfordernisse wissenschaftlicher Erkenntnis kollidieren mit der bildlich-körperlichen Struktur menschlichen Denkens.“⁵⁷

Dadurch stellt sich die Frage des Unterschieds zwischen Bildern und Wörtern und was die Besonderheiten eines Bildes sind. Diese Fragen sollen unter den nächsten beiden Punkten beantwortet werden.

2.5 Das Verhältnis von Bild und Wort

Objekte können nur über Bilder wahrgenommen werden und so ist es auch mit Bildern dargestellter Objekte, diese visuell dargestellten Wahrnehmungen sind genauso schlecht oder gut zugänglich. Wenn jedoch Objekte mit Sprache erklärt werden, verhält es sich anders. Hierbei handelt es sich um Beschreibungen der Wahrnehmung mit Hilfe von Codes. Oftmals sind jedoch die Symbole, die die Sprache verwendet, nicht ident mit den

⁵⁵ Vgl. Michel, Burkard (2006): Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH. S.16

⁵⁶ Vgl. Michel (2006) S.16

⁵⁷ Michel (2006) S.16

Inhalten der Wahrnehmung. Daraus ergeben sich zwei Konsequenzen: Erstens, dass unmittelbar Wahrgenommenes vertrauenswürdiger ist als sprachlich Vermitteltes. Zweitens widersetzt sich die sprachliche Erzählung bestimmten Vorgaben, denen die visuelle Wahrnehmung unterliegt. Dadurch können mit Hilfe der Sprache Gebilde beschrieben werden, die in hohem Maße kompliziert seien. Dennoch haben wir oftmals Zweifel an der Realität. Diese Zweifel werden uns genommen, wenn unsere Wahrnehmung von zwei Sinnen bestätigt werde. Also wenn wir das, was wir sehen auch greifen können, verschwinden unsere Zweifel.⁵⁸

Heutzutage findet man in der Mediengesellschaft die Tendenz, dass Informationen egal welcher Art visuell vermittelt werden. Die Rezeption jeglicher Art von Bildern geschieht schneller als die von Texten. Daraus ergeben sich zwei Aspekte:⁵⁹

„Dass Bilder so leicht verständlich erscheinen, ohne es in vielen Fällen doch wirklich zu sein, macht die manipulative und ideologische Qualität ihres Gebrauchs aus. Die für den Laien nicht immer offensichtliche Komplexität von Bildverwendungen schließt aber nicht aus, dass zumindest einige Aspekte von Bildern in einem sehr viel höherem Maße als etwa die natürlichen Sprachen eine kulturübergreifende Rezeption erlauben.“⁶⁰

Bilder bringen im Kommunikationsprozess Vorteile wie schnellere Rezeption oder interkulturell oft ähnliche Bedeutung aber auch Schwierigkeiten wie fehlende Kompetenz im Umgang mit Bildern oder die hohe Komplexität, die zu Verständnisproblemen führen kann.⁶¹

Die Sprache selbst und die verschriftlichte Form in Wörtern bzw. Texten sind laut Burkart die am häufigsten gebrauchten Medien in Kommunikationsprozessen. Mit Hilfe der Sprache kann man sich auf sichtbare aber auch auf nicht sichtbare Objekte beziehen oder Gefühle und Werte vermitteln. Es kommt in diesem Zusammenhang zu Verallgemeinerungen, weil nicht alles Bezeichenbare ein Wort hat. Daraus ergibt sich auch die Fähigkeit zur Abstraktion von Wörtern, da sie nicht immer etwas Konkretes

⁵⁸ Vgl. Singer (2009) S.105

⁵⁹ Vgl. Kamenski (2010) S.23

⁶⁰ Sachs-Hombach / Schirra (2009) S.394

⁶¹ Vgl. Kamenski (2010) S.23

meinen müssen. So zählen zu den Besonderheiten der Sprache die Verallgemeinerungs – und Abstraktionsmöglichkeit und die Bezeichnungsleistung.⁶²

Als häufigstes Kommunikationsmittel nach der Sprache gelten Bilder. Beide Mittel sind ähnlich komplex, dennoch sind Bilder viel seltener im Fokus wissenschaftlichen Interesses. Dieser Vorwurf gilt aber nicht nur in den Kommunikationswissenschaften, sondern für alle Wissenschaften.⁶³

Daher muss festgehalten werden, dass Bilder einem anderen Kommunikationsprinzip folgen und diese Tatsache bei Bildinterpretationen berücksichtigt werden muss. Ohne Sprache ist die Interpretation aus zwei Gründen nicht möglich, erstens, da Bilder meist im Bild-Text-Gefüge auftauchen und zweitens da für die Interpretation Sprache notwendig ist. In der Bild-Text-Relation ergeben sich mehrere Möglichkeiten, wie Bild und Text zueinander stehen können. Es kann vorkommen, dass die Information durch ein redundantes Verhältnis quasi verdoppelt wird. Ebenso kann es aber auch der Fall sein, dass eine der beiden Seiten dominiert, oder Bild und Text sind nur durch ihre Komplementarität verständlich. In seltenen Fällen kommt es zu Diskrepanz oder Kontradiktion.⁶⁴

In der Kommunikationswissenschaft ist wohl die Komplementarität der Idealfall, da vom Bild Information übermittelt werden können, die vom Text nicht vermittelt werden und umgekehrt. Unter einem „Transfer-Effekt“ versteht man laut Hartmann Einflüsse, die entweder Fotos auf Texte haben oder andersherum. Wegen der dokumentarischen Qualität wird einem Foto meist mehr Objektivität zugesprochen, somit haben Fotos im Gegensatz zu Bildern auch ein größeres Wirkungspotenzial. So kann die Bedeutung eines Fotos einen Text überlagern. Dennoch sind Fotos wie Texte subjektiv und müssen mit einem kritischen Blick betrachtet werden.⁶⁵

⁶² Vgl. Burkart, Roland (2002): Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. 4. überarbeitete Auflage. Wien u. a.: Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co. KG. S.89f

⁶³ Vgl. Kamenski (2010) S.25f

⁶⁴ Vgl. Nöth, Winfried (2000): Handbuch der Semiotik. 2. vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage mit 89 Abbildungen. Zitiert nach Kamenski, Alexander (2010): Theoretisierung der Photographie Konstitutive Wesensmerkmale des photographischen Bildes anhand der Theorien von Walter Benjamin, Roland Barthes und Charles Peirce. Magisterarbeit: Universität Wien. S.26ff

⁶⁵ Vgl. Hartmann, Thomas (1995): Transfer-Effekte: Der Einfluss von Fotos auf die Wirksamkeit nachfolgender Texte. Eine experimentelle Untersuchung zur kumulativen Wirkung von Pressefotos und Pressetexten. Zitiert nach Kamenski, Alexander (2010): Theoretisierung der Photographie Konstitutive

Doch was macht ein Bild eigentlich so besonders bzw. welche Eigenschaften zeigt es auf, diese Fragen sollen nun beantwortet werden.

2.6 Die Besonderheiten eines Bildes

Der Schweizer Kommunikationswissenschaftler Christian Doelker beschäftigte sich unter anderem in seinem Heft *Bilder lesen – Bildpädagogik und Multimedia* mit der Besonderheit des Bildes. In diesem Zusammenhang nennt er als erstes die Konkretheit des Bildes als Merkmal. Er führt an, dass sich Bilder durch den Mimesis-Gedanken auszeichnen, was bedeutet, dass sie Ähnlichkeit gegenüber ihrer Vorlage in der Realität haben. Die Ähnlichkeit ist das, was das Bild am deutlichsten vom Wort unterscheidet. Das Wort bezeichnet er als abstrakt. In der Wiedergabe von Individualität leistet das Portrait die detailreichste visuelle Repräsentation.⁶⁶

„Dank der „physiognomischen“ Übereinstimmung der visuellen Darstellung mit der Wirklichkeit vermag das Bild als Einmalige, das Unverwechselbare des Individuums zum Ausdruck zu bringen.“⁶⁷

Als nächste Besonderheit nennt er die Räumlichkeit des Bildes. Die optische Wahrnehmung nimmt selbst eine Organisation des Raumes vor und ist an ihn gebunden. Da die Bildwahrnehmung älter ist als die Wahrnehmung von verbalen Konzepten, funktioniert sie im Regelfall schneller und leichter. Eine weitere Eigenschaft bezieht sich auch auf die Vergangenheit der Wahrnehmung, die Emotionalität des Bildes. Bei der Rezeption von Bildern entstehen Gefühle. Die Emotionen können anziehend oder abstoßend sein und hängen meist vom Inhalt ab. Beim Fernsehen spielen für die emotionale Wirkung natürlich auch andere Komponenten wie Ton, Geräusche und Effekte eine Rolle.⁶⁸

Wesensmerkmale des photographischen Bildes anhand der Theorien von Walter Benjamin, Roland Barthes und Charles Peirce. Magisterarbeit: Universität Wien. S.29

⁶⁶ Vgl. Doelker, Christian (1998): *Bilder lesen – Bildpädagogik und Multimedia*. Donauwörth: Auer Verlag GmbH. S.16f

⁶⁷ Doelker (1998) S.17

⁶⁸ Vgl. Doelker (1998) S.17f

Als letztes nennt Doelker die offene Bedeutung des Bildes. Grundsätzlich spricht man bei Bildern von der Polysemie (Vieldeutigkeit), weil es im Gegensatz zu einem Wort, dessen Bedeutung man im Wörterbuch nachschauen kann, für Bilder kein Wörterbuch gibt. Doelker formuliert, das Bild sei in der Bedeutung offen, weil auch Wörter mehrdeutig sein könnten. Jedoch sind all diese Bedeutungen fest und in einem Wörterbuch zu finden. Natürlich gibt es auch Bildzeichen mit fester Bedeutung wie Piktogramme oder Verkehrszeichen, aber diese sind hier nicht gemeint.⁶⁹

Bilder können auch als Zeichen oder Symbole verstanden werden, die ihren Ursprung in der Semiotik haben, auf die nun näher eingegangen wird.

2.7 Semiotik – das Bild als Zeichen

Unter Semiotik versteht man kurz gesagt die Lehre der Zeichen. Egal ob es sich um einzelne Zeichen, deren Verbindungen, deren Wirkungsweise oder den Aufbau von Zeichensystemen handelt. Es kommt vom griechischen Wort „semiotikós“ und bedeutet „zum Bezeichnen gehörend“. Ihren Ursprung hat die Semiotik in einem Teilbereich der Medizin. Erst der englische Philosoph John Lock hat den Begriff erstmalig für die Sprachphilosophie definiert. Für Lock bestehen die Aufgaben der Semiotik darin, dass der Geist die Natur der Zeichen verwende, um anderen sein Wissen mitzuteilen oder Dinge verständlich zu machen.⁷⁰

Die Semiotik ist also die Wissenschaft der Zeichen und befasst sich mit Zeichenphänomenen, -prozessen, -systemen und -strukturen der Natur und Kultur. Ihr Ursprung liegt in der Antike. Heutzutage versteht man die Semiotik als eine transdisziplinäre Wissenschaft, die durch ihre Perspektive ergänzend wirkt. Am meisten beschäftigt man sich mit Semiotik in der Philosophie, Linguistik, Logik, Medien- und Kognitionswissenschaft, Biologie sowie in der Ästhetik. Aber auch die Semiotik bezieht ihr Wissen aus diesen Nachbarwissenschaften. Von der Semiotik selber gibt es verschiedenste Auffassungen, daher gibt es die unterschiedlichsten Ansätze, Modelle,

⁶⁹ Vgl. Doelker (1998) S.19

⁷⁰ Vgl. Friedrich, Thomas / Schweppenhäuser, Gerhard (2010): Bildsemiotik. Grundlagen und exemplarische Analysen visueller Kommunikation. Basel u.a.: Birkhäuser Verlag AG. S.26

Theorien und Richtungen. Deswegen sieht man die Semiotik heute als ein pluralistisches Unterfangen. Eine Schnittstelle der Semiotik ist zum Beispiel die Bildsemiotik, die ihr Augenmerk auf die Besonderheit von Bildern legt.⁷¹

Zu Beginn des Punktes Semiotik soll zunächst auf den Zeichenbegriff eingegangen werden.

2.7.1 Der Zeichenbegriff

„Das alltagsprachliche Wortfeld, in das der Begriff Zeichen gehört, umfasst unter anderem die folgenden Begriffe: Signal, Chiffre, Code, Abzeichen, Losung, Gebärde, Markierung, Stigma, Symptom, Anzeichen, Spur, Hinweis.“⁷²

Gottlob Frege unterschied zwischen einem Referenzobjekt und dem Zeichen. Das Zeichen bezieht sich für ihn auf ein Referenzobjekt, das einen richtigen Gegenstand repräsentiert. Ernst Cassirer bezeichnete den Menschen als ein „animal symbolicum“. Hierbei wird der Begriff mit dem Wort Symbol synonym gebraucht. Cassirer versteht unter Kultur die Produktion von Sinn mithilfe von Symbolen. Allgemein steht das Zeichen immer für etwas anderes, wie zum Beispiel die rote Rose als ein Zeichen für Liebe. Es wird quasi ein Sinn hergestellt, der eine Nachricht durch einen Code übermittelt, der aber Sender und Empfänger vertraut sein muss. Thomas Friedrich und Gerhard Schweppenhäuser haben versucht, Zeichen zu definieren.⁷³

„Die grundsätzliche Definition lautet: Ein Zeichen ist etwas, das für ein anderes Etwas steht. [...] Ein Zeichen steht immer für etwas – aber es steht immer für jemanden für etwas! Ein Zeichen ist also etwas, das für jemanden für ein anderes Etwas steht.“⁷⁴

⁷¹ Vgl. Nöth, Winfried (2009): Bildsemiotik. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.235

⁷² Friedrich / Schweppenhäuser (2010) S.26

⁷³ Vgl. Friedrich / Schweppenhäuser (2010) S.26f

⁷⁴ Friedrich / Schweppenhäuser (2010) S.27

Jedes Zeichen ist durch Zweiseitigkeit gekennzeichnet. Die beiden „Relata“ des Zeichens sind „Signifikat“ und „Signifikant“. Die Inhaltsebene wird als Signifikat und die Ausdrucksebene des Zeichens als Signifikant bezeichnet. Roland Barthes unterschied anders, nämlich zwischen Bedeuteten und Bedeutenden.⁷⁵

Aber sind Bilder überhaupt Zeichen? Auf diese Frage gibt es verschiedene Antworten. Diese sind abhängig davon, welcher Zeichenbegriff der Frage zu Grunde gelegt wird. Die Zeichenbegriffe können als eng oder weiter gefasst verstanden werden. Im engen sind nur gegenständliche Bilder Zeichen, wie Lebewesen oder Gegenstände, es muss etwas abgebildet werden. In dieser Auffassung sind abstrakte Bilder, die nichts abbilden, keine Zeichen. Demgegenüber steht aber die Auffassung, dass es keine Bilder gibt, die nicht aus Zeichen sind. Hier ist der Begriff der Repräsentation ausschlaggebend. Darunter wird der kognitive Prozess verstanden, der auf frühere Kognitionen verschiedener Art, Gedanken, Farben, Gerüche oder Klänge verweist. Daher repräsentieren abstrakte Bilder auch, weil sie an frühere Wahrnehmungen erinnern und Bilder immer eine Transformation dieser beinhalten.⁷⁶

Bei engen Zeichenkonzeptionen entsteht ein Dualismus von Zeichen und nicht Zeichenhaftem, da sich nur das Abbild als zeichenhaft versteht und nicht die abgebildete Welt. Am Beispiel eines Baumes heißt das, dass der wahrgenommene Baum selbst kein Zeichen ist, sondern nur das Bild eines Baumes. Die Repräsentation der weit gefassten Zeichenkonzeption versteht auch den Verweis von Zeichen auf Zeichen. In dieser Hinsicht sind auch mentale Repräsentationen wie Wahrnehmungen und Gedanken Zeichen, weil sie mit unserem Wissen der Erinnerung assoziieren. Am Beispiel des Baumes bedeutet das, dass wir Bäume nur deshalb erkennen, weil unsere mentale Repräsentation auf früher gesehene Bäume verweist. So kann als Wahrnehmung eines Zeichens allein schon die Wahrnehmung eines Baumes gesehen werden. Somit sind Wahrnehmungen notwendige Mittel eines jeden Denk- und Wahrnehmungsprozess.⁷⁷

„Bilder sind demnach nicht nur Zeichen, weil sie Gegenstände abbilden und weil sie diese Gegenstände als abgebildete Gegenstände erkennen. Schon die der

⁷⁵ Vgl. Friedrich / Schweppenhäuser (2010) S.28

⁷⁶ Vgl. Nöth (2009) S.236f

⁷⁷ Vgl. Nöth (2009) S.237

Entstehung des Bildes vorausgehende Kognition des abgebildeten Gegenstandes ist eine Kognition von Zeichen.“⁷⁸

In der Antike gehörten weder Bilder noch Wörter zu den Zeichen. Was damals als Zeichen verstanden wurde, würden wir heute als Anzeichen oder Indizien definieren, z.B. militärische Signale. Diesem viel zu engen Zeichenbegriff legt auch heute noch die antisemiotische Bildwissenschaft ihre Argumente zugrunde. Der Prozess des Denkens und Urteilens spielte in der Antike als Zeichenbegriff auch eine Rolle. So galt das Schließen von der Wirkung auf die Ursache als Prozess der Interpretation von Zeichen.⁷⁹

Eine weitere mögliche Unterscheidung des Zeichenbegriffs folgt im nächsten Punkt.

2.7.2 Natürliche und gegebene Zeichen

Bilder sind als Zeichen definiert. Hierbei wurden natürliche und gegebene Zeichen unterschieden. Bilder galten eher als gegebene Zeichen, wurden aber nicht direkt angeführt. Roger Bacon entwirft in seiner Schrift 1267 fünf Hauptklassen der Zeichen, wobei Bilder und Gemälde zu einer davon gehören. Für ihn waren Bilder auch natürliche Zeichen, deswegen, weil sie aus ihrem eigenen Wesen Zeichen sind und nicht aus einer Absicht heraus. Im 15. Und 16. Jahrhundert wurde davon ausgegangen, dass Bilder natürliche Zeichen und artifizielle Zeichen sind. Weil ihre Natürlichkeit kunstvoll gestaltet wurde, und nicht weil sie künstlich sind.⁸⁰

Auch im Rationalismus war es üblich, die Bilder als Zeichen zu sehen. Im 18. Jahrhundert kommt erstmals die These auf, Malerei als ein Zeichensystem zu sehen. Wie heute die Semiotik des Bildes ein Zweig der Semiotik der Malerei ist. In dieser Definition sind Bilder und Wörter kulturelle Artefakte und keine Zeichen. Diese Begründung hat sich in der Semiotik aber nicht durchgesetzt.⁸¹ Die nun folgenden Ansätze von Peirce sind am bekanntesten und verbreitetsten.

⁷⁸ Nöth (2009) S.327f

⁷⁹ Vgl. Nöth (2009) S.238

⁸⁰ Vgl. Nöth (2009) S.238ff

⁸¹ Vgl. Nöth (2009) S.240f

2.7.3 Die Ansätze von Charles Sanders Peirce

Richtig Fuß gefasst hat die Semiotik des Bildes bei Charles Sanders Peirce Ende des 19. Jahrhunderts. Für ihn ist das Zeichen der dritte Teil einer triadischen Relation.⁸² Das triadische Zeichenmodell besteht aus Zeichenträger, Bedeutung und Referenzobjekt, was meist als semiotisches Dreieck dargestellt wird. In der Sprache sind diese drei Korrelate meist leichter zu unterscheiden als bei einem Foto.⁸³

Das Zeichen fundiert als Medium zwischen Geist und Objekt. So kann das Objekt ein Gegenstand oder selbst ein Bild oder auch bloß imaginär sein. Hierbei unterscheidet Peirce zwischen zwei Arten von Objekten, den dynamischen und den unmittelbaren. Unter einem dynamischen Objekt versteht man eine Annäherung an die Realität; es kann aber immer nur die Wirkung betrachtet werden und nie das Objekt selbst. Beim unmittelbaren Objekt geht es um das Vorwissen des Interpreten, egal ob das Objekt in Wirklichkeit existiert oder nicht. So kann man sagen, es werden reale Bilder interpretiert, indem sie auf mentale Bilder bezogen werden. Dies ist aber nicht mit dem Interpretanten zu verwechseln, welcher das Resultat des Seh- und Interpretationsprozesses ist.⁸⁴

Bei Bildern handelt es sich aber nicht immer um Zeichen, folglich sind nicht alle Bilder Zeichen. Manche mögen in einer Hinsicht Zeichen sein, in einer anderen aber nicht. Für die Definition, ob ein Bild ein Zeichen sei, sind die drei Zeichenaspekte Ikon, Index und Symbol (Peirce) ausschlaggebend. Peirce betrachtet ein Zeichen immer als solches, in Bezug auf den Gegenstand und auf seine Wirkung.⁸⁵

Peirce nennt auch 3 wichtige Beschaffenheit des Zeichens:

1. Der Begriff **„Qualizeichen“** bezeichnet das, was wir durch unsere Sinne wahrnehmen, z.B. sehen wir das rote Licht einer Ampel. Hierbei geht es um die unmittelbare Erfahrung, die auch „tone“ oder „Erstheit“ genannt wird.

⁸² Vgl. Nöth (2009) S.241

⁸³ Vgl. Kamenski (2010) S.67

⁸⁴ Vgl. Nöth (2009) S.241f

⁸⁵ Vgl. Friedrich / Schweppenhäuser (2010) S.30

2. Der Begriff „**Sinzeichen**“ bezeichnet, wie etwas im Hier und Jetzt auftritt und konkret aufgenommen wird. Das rote Licht der Ampel der Kreuzung XY am 11.11.2011. Dabei handelt es sich um ein Zeichen, das in Bezug zu einer Handlung steht und auch „token“ oder „Zweitheit“ genannt wird.
3. Der Begriff „**Legizeichen**“ bezeichnet, was ein Zeichen bedeutet. So bedeutet ein rotes Licht überall Stopp und wird in vielen Bereichen eingesetzt. Peirce nennt es auch „type“ oder „Dritttheit“.⁸⁶

Jetzt sollen noch die schon oben kurz erwähnten Zeichenaspekte Ikon, Index und Symbol von Peirce nach Friedrich und Schweppenhäuser kurz erklärt werden:

1. Ein „**Ikonisches Zeichen**“ oder auch kurz „Ikon“ genannt, weist eine Analogie mit dem Gegenstand auf.
2. Ein „**Indexikalisches Zeichen**“ oder kurz „Index“ muss dem ähnlich sein, für was es steht. Es bildet den Gegenstand nicht ab, steht aber in einer realen Beziehung. Daraus ergibt sich eine reale, kausale Beziehung und wird daher auch „Anzeichen“ genannt.
3. Ein „**Symbolisches Zeichen**“ oder kurz „Symbol“ bezeichnet das Zeichen, welches keine Beziehung zu dem hat, wofür es steht. Die Bestimmung wurde durch eine Übereinkunft getroffen.⁸⁷

Dennoch erklärt Peirce:

„Auch Photos und gegenständliche Bilder (Abbilder) sind insofern ikonische Zeichen, als sie Farb- und Formqualitäten mit ihren Objekten gemeinsam haben und diesen ähnlich sind. Der Einfluss des Repräsentativen auf das Bild bedeutet in Photos und Abbildern jedoch die Dominanz eines indexikalischen Aspekts.“⁸⁸

⁸⁶ Vgl. Friedrich / Schweppenhäuser (2010) S.30f

⁸⁷ Vgl. Friedrich / Schweppenhäuser (2010) S.31ff

⁸⁸ Nöth (2009) S.244

So sind Fotos charakteristisch für Zeichen, die zwei Zeichenaspekte beinhalten. Sie weisen einerseits Ähnlichkeit mit dem Objekt (Ikon) und andererseits auch eine physische Verbindung (Index) auf.⁸⁹

Breckner hingegen unterscheidet nur zwischen Anzeichen und Symbol. Ein Anzeichen ist immer mit einem Sachverhalt oder einem Gegenstand, den es anzeigt, verbunden. Das bedeutet, dass das Vorhandensein eines Dinges, eines Sachverhaltes oder eines Gegenstandes angezeigt wird. Dabei handelt es sich um Anzeichen, wenn es sich um einen Gegenstand oder einen angezeigten Gegenstand geht. Durch die Beziehung mit einem Subjekt wird das eine zum Anzeichen und das andere zum Gegenstand. Langer präzisiert das noch genauer:⁹⁰

„Ohne das Subjekt, oder den Deutenden, wären Zeichen und Objekte auswechselbar. Der Donner kann ebenso gut ein Zeichen dafür sein, dass es geblitzt hat, wie der Blitz dafür, dass es donnern wird. An sich stehen sie in einer bloßen Korrelation. Nur da wo das eine wahrnehmbar ist und das andere (das weniger leicht oder überhaupt nicht Wahrnehmbare) von Interesse ist, handelt es sich wirklich um eine zu einem Terminus gehörige Anzeichenfunktion.“⁹¹

Bei Symbolen geht es um die Vorstellung von Gegenständen und Sachverhalten und nicht um ihr Anzeigen. Durch Symbole nehmen wir eine Haltung zu Gegenständen ein. Hierbei geht es aber nicht wie bei Anzeichen darum, ein Verhalten hervorzurufen.⁹²

Die Funktion von Worten ist üblicherweise, als Symbole Vorstellungen von Gegenständen hervorzurufen; Worte können aber auch als Anzeichen fungieren. Meistens handelt es sich aber um Anzeichen, um über Dinge zu sprechen. Den logischen Unterschied beschreibt Breckner wie folgt:⁹³

„Symbole evozieren für ein Subjekt Vorstellungen von Gegenständen in einem gedanklichen und/oder emotionalen Zusammenhang, während Anzeichen diese

⁸⁹ Vgl. Kamenski (2010) S.69

⁹⁰ Vgl. Breckner (2010) S.37

⁹¹ Langer, Susanne K. (1979): Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt am Main. Suhrkamp. S.66

⁹² Vgl. Breckner (2010) S.37f

⁹³ Vgl. Breckner (2010) S.38f

Gegenstände oder Sachverhalte konkret ankündigen und damit eine Reaktion und Handlung auslösen.“⁹⁴

Die Funktion von Anzeichen und Symbolen kann aber natürlich auch ineinander greifen. So können Bilder meist nicht nur als Anzeichen oder Symbol gesehen werden. Können aber in den verschiedenen Vorkommnissen mehr als Anzeichen oder Symbol fungieren. Bilder können Vorstellungen ins Leben rufen, weil sie eines in der Wirklichkeit verankerten Begreifens sind.⁹⁵

Friedrich und Schweppenhäuser weisen darauf hin, dass es Zeichen gibt, die keine Beziehung oder Ähnlichkeit zu dem haben, wofür sie stehen. Die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem ist nicht kausal, sondern durch eine Übereinkunft festgelegt worden. Wenn ein Zeichen eine festgelegte Beziehung zu einem Gegenstand hat, wird es Symbol genannt. So steht zum Beispiel das Wort Hund für einen bellenden Vierbeiner. Ganz allgemein gesagt, gibt es in unserer Welt fast nur Mischformen von Zeichenaspekten (Ikon, Index, Symbol).⁹⁶

*„Zeichen richtig verstehen und analysieren heißt, den Hauptaspekt erkennen, der die Funktion des Zeichens in seinem jeweiligen Kontext bestimmt.“*⁹⁷

Eine ebenfalls sehr bekannte und weit verbreitete Einteilung des Zeichens sind Syntax, Semantik und Pragmatik welche nun näher erläutert wird.

2.7.4 Drei Bestimmungsebenen

Wenn ein Bild als ein Zeichen gesehen wird, steht es für etwas oder bezeichnet etwas. Drei unterschiedliche Bestimmungsebenen der bildlichen Darstellung kommen zum Einsatz: Syntax, Semantik und Pragmatik. Hierbei geht es erstens um das Zeichen selbst,

⁹⁴ Breckner (2010) S.39

⁹⁵ Vgl. Breckner (2010) S.39

⁹⁶ Vgl. Friedrich / Schweppenhäuser (2010) S.33

⁹⁷ Friedrich / Schweppenhäuser (2010) S.33

zweitens um die Bedeutung des Zeichens und drittens um die Verwendung.⁹⁸ Der Semiotiker Charles William Morris hat die Unterscheidung 1938 vorgenommen.⁹⁹

Sachs-Hombach und Rehkämper bringen dass auf den Punkt:

„Ein Gegenstand gilt als Bild entweder auf Grund seiner gegenstandsinternen Eigenschaften oder auf Grund seiner besonderen Beziehungen zum Bezeichneten oder aber auf Grund seiner bestimmten Verwendung durch den Produzenten bzw. Rezipienten.“¹⁰⁰

Die These von Sachs-Hombach und Rehkämper meint, dass eine befriedigende Lösung nur durch eine Integration der Analyse auf allen drei Ebenen erreicht werden kann.¹⁰¹

Zu den Grundbegriffen der Bildwissenschaft zählen Form und Inhalt. Verbreitet ist die Erklärung des Gegensatzes: Die Form ist eine bloße, äußere, bedeutungslose Gestalt und der Inhalt das, was die Bedeutung aus macht. So ist die Form eine Sache der Syntax, und der Inhalt gehört zur Semantik. Saussure betont aber nicht Form und Inhalt, sondern Ausdrucks- und Inhaltsseite. Den Ausdruck bilden Punkte, Linien, Farben und Gestalten, wogegen das System sich mit der Bedeutung und Empfindungen beschäftigt.¹⁰²

Zeichen können, wie schon erwähnt wurde in unterschiedlichen Funktionen gesehen werden, zwei weitere Möglichkeiten wie Zeichen differenziert betrachten werden, sollen noch erklärt werden.

2.7.5 Denotation und Exemplifikation

Allgemein gesprochen versteht man unter einem Zeichen einen Gegenstand, der existent oder fiktiv sein kann, und diese Funktion kann fast jeder Gegenstand übernehmen. Da ein Bild auch ein Objekt ist, kann es zu einem Zeichen werden. Wird ein Bild als Zeichen

⁹⁸ Vgl. Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (1998b): Thesen zu einer Theorie bildhafter Darstellung. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH. S.120f

⁹⁹ Vgl. Friedrich / Schweppenhäuser (2010) S.29

¹⁰⁰ Sachs-Hombach / Rehkämper (1998b) S.121

¹⁰¹ Vgl. Sachs-Hombach / Rehkämper (1998b) S.121

¹⁰² Vgl. Nöth (2009) S.250f

verwendet, gilt dies für das, was man auf dem Bild sieht. Ein Portrait-Foto ist demzufolge ein Zeichen für die abgebildete Person. Nelson Goodman bezeichnet die bildliche Bezugnahme von Gegenständen als Denotation (formale Beziehung eines Gegenstandes oder Sachverhaltes der Wirklichkeit). Jedoch weist Wiesinger darauf hin, dass kein Bild in der Lage sei, einen einzelnen Gegenstand zu zeigen. Der Betrachter hat beim Bild stets mehrere Bedeutungsmöglichkeiten. Am oben genannten Beispiel des Portrait-Fotos kann als Denotation auch ein im Hintergrund sichtbarer Gegenstand werden.¹⁰³

„Jedes Bild kann mehr bezeichnen, als es bezeichnet, aber das, was es als Bild bezeichnen kann, ist nicht beliebig durch den Benutzer festlegbar.[...] Bei einem Bild kann man von einer doppelten Sichtbarkeit sprechen: Sowohl das „Was“ der Darstellung als auch das „Wie“ der Darstellung sind sichtbar und können beide – zwar nicht in gleicher Weise, aber doch gleichermaßen – zum Inhalt des Bildes werden.“¹⁰⁴

Wenn man zum Beispiel an Kunstwerke denkt, wird oft nur das, wie das Bild zeigt, was es zeigt, beachtet. In diesem Fall hat man es mit dem Zeichen als Perspektive zu tun und nicht mehr mit einem Gegenstand. So wird darauf hingewiesen, dass Zeichen nicht nur ornamentale Gestaltungselemente sind. So kann ein Gegenstand durch eine pessimistische Sichtweise auf die Welt dargestellt werden oder auch durch eine rosarote Brille. Dabei handelt es sich um eine symbolische Sichtweise, die sich von der Denotation unterscheidet. Nelson Goodman bezeichnet diese Art der Sichtweise als Exemplifikation (Verdeutlichung) von Eigenschaften. Mit diesen beiden Sichtweisen der Denotation und der Exemplifikation sind laut Goodman die Möglichkeiten der Bezugnahme von Bildern erfasst und stehen in einer Wechselbeziehung.¹⁰⁵

Bei der Frage, wie der Sinn in das Bild kommt, verweisen Friedrich und Schweppenhäuser auf zwei semiotische Begriffe, die für die strukturelle Analyse äußerst wichtig sind: Denotation und Konnotation. Unter Denotation wird die Grundbedeutung des Zeichens verstanden, im Fall einer Rose bedeute sie „Blume mit stacheligem Stiel“.

¹⁰³ Vgl. Wiesinger, Lambert (1998): Sind Bilder Zeichen. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH. S.96

¹⁰⁴ Wiesinger (1998) S.96f

¹⁰⁵ Vgl. Wiesinger (1998) S.97

Unter der Konnotation versteht man die Bedeutung dahinter, quasi die Begleitvorstellung oder Gedankenverbindung. Beim Beispiel der Rose wäre das die Liebe.¹⁰⁶

„Nur durch Bilder ist dem Menschen die Möglichkeit gegeben, etwas nicht real Anwesendes sehen zu können. Es gibt keinen anderen Gegenstand, der diese Leistung erbringen könnte, ohne selbst ein Bild zu sein. [...] Wenn der Mensch keine Bilder hätte, würde er zweifelsohne weniger wissen und würde einen großen Verlust an Informationen erleiden [...] und [...] verloren [...] wäre die Sichtbarkeit des Abwesenden.“¹⁰⁷

Ein kurzer allgemeiner Überblick schließt nun den Semiotik Punkt ab.

2.7.6 Semiotische Perspektiven

Seit den 1960er Jahren haben sich verschiedene Ansätze der strukturalistischen Semiotik herausgebildet. Ferdinand de Saussure hat sich der Sprachwissenschaft gewidmet, Roland Barthes unter anderem der Fotografie, Werbung und Presse. Umberto Eco ging der Frage nach den ikonischen und symbolischen Konventionen in den Bildern nach.¹⁰⁸

Bis jetzt wurde der Bildbegriff analytisch als aus einer zeichentheoretischen Annäherung beschrieben, es gibt aber auch die hermeneutische Richtung, die das Bild aus einer phänomenologischen Perspektive sieht. So soll vor allem im 20. Jahrhundert dem zeichentheoretischen Ansatz entgegengehalten werden, dass das Bild in einer Art und Weise auftritt, die den Zeichencharakter ablegt und sogar den Informationsgehalt unwichtig macht. In dieser Hinsicht ersetzt die Sichtbarkeit die Lesbarkeit von Bildern. Beschreibt man nun das Bild abschließend nochmal als Zeichen, so handelt es sich, wenn wir von materiellen Bildern sprechen, um flächige, klar begrenzte Gegenstände, die zur Darstellung eines Sachverhaltes dienen.¹⁰⁹ Mögliche Bildfunktionen und Bildtypen werden im folgenden Kapitel erklärt.

¹⁰⁶ Vgl. Friedrich / Schweppenhäuser (2010) S.74ff

¹⁰⁷ Wiesinger (1998) S.101

¹⁰⁸ Vgl. Nöth (2009) S.246

¹⁰⁹ Vgl. Wolf (2006) S.112f

2.8 Bildfunktionen und Bildtypen

Mit der Rolle von Zeichen und Zeichensystemen befasst sich auch die philosophische Symboltheorie, es geht um Erkenntnisprozesse und ihren Aufbau. Der Zeichengebrauch wird unter semantischen, pragmatischen und syntaktischen Aspekten untersucht. Zwei Philosophen haben sich besonders mit der Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem, was nicht die Relation von Zeichen und Welt sein kann, auseinandergesetzt. In den 20er Jahren Ernst Cassirer und in den 50er Jahren Nelson Goodman, welche beide schon genannt wurden. Sie weisen darauf hin, dass die Welt nicht ohne Interpretation gesehen werden könne. Cassirer verdeutlicht durch die Gestaltpsychologie inwieweit Wahrnehmen als zeicheninterpretierbares Handeln verstanden werden kann und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Verschiedenheiten der Strukturformen. Goodman knüpfte an diese Analyse an und beschäftigte sich mit den Symbolsystemen als einer Weise der Weltanschauung. Er unterschied verschiedene „Weltversionen“ und erklärte, dass was zu einer gehöre nicht auch zu einer anderen gehören müsse. Diese bezeichnete er als epistemische Welten.¹¹⁰

Im besonderen Modus sind Bilder des symbolischen Ausdrucks, die sich vor allem in der Symboltheorie von der Sprache abgrenzen. Sprache selbst kann auf Eigenschaften verweisen, Strukturen benennen, diese aber bis auf wenige Ausnahmen nicht selbst aufweisen.¹¹¹

Es geht um materielle Bilder, welche in fünf gebräuchliche Funktionen eingeteilt werden können: Abbildung von Gegenständen, Dokumentation von Realitäten, Handlungsorientierung, Strukturprojektion, Reflexion von ästhetischer Form und Symbolik. Mit Hilfe dieser Funktionen sind Bilder in Typen zergliederbar, auf die nun näher eingegangen wird, die Rede ist von: gegenständlichen Abbildern, kausal verursachten Bildern, Piktogrammen, Projektionen und Bildern der Kunst. So erwähnt Plümacher sofort, dass es nicht ausgeschlossen sei, dass ein Bild mehrere Funktionen

¹¹⁰ Vgl. Plümacher, Martina (1998): Sinn der Bilder. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH. S.49

¹¹¹ Vgl. Plümacher (1998) S.49f

einnehme, wie ein Foto zum Beispiel sowohl Dokumentation von Realität, ein Kunstwerk und auch ein gegenständliches Abbild sein könne.¹¹²

1. Abbildung von Gegenständen

Die Abbildung von Gegenständen führt in die philosophische Systemtheorie und zur Debatte von Abgebildetem und Abbildung. Bildelemente werden als Gegenstände erkannt, hier ist aber das Wissen um die Differenz von Nöten, nämlich dass sie nicht mit dem Bezeichneten verwechselt werden. Selbst in abstrakten Formen kann ein Gegenstandsbezug gesehen werden. So bezieht sich der Gegenstandsbezug nicht nur auf real abgebildete Elemente, sondern auch auf die nichtrealistischen Repräsentationen.¹¹³

2. Piktogramme

Unter Piktogrammen versteht man bildliche Hinweisschilder und Verkehrszeichen im öffentlichen Raum. Diesen verweisen oftmals auf eine internationale Bedeutung, was sie kennzeichnet. Meistens handelt es sich um gegenständlich abgebildete Elemente mit anderen graphischen Symbolen. Des Öfteren reicht es aber nicht aus, nur den abgebildeten Gegenstand zu erkennen, so verweist zum Beispiel eine durchgestrichene Pommestüte in den öffentlichen Verkehrsmitteln nicht nur darauf, dass das Essen von Pommes verboten sei, sondern bezeichnet das allgemeine Essverbot. Allgemein kann gesagt werden, dass sich Piktogramme herausheben. Manchmal brauchen sie auch eine sprachliche Unterstützung, um ihre Bedeutung zu fixieren.¹¹⁴

3. Kausal verursachte Bilder

„Abbildungen wie Fotografien, Röntgenbilder, Ultraschallaufnahmen, Abdrücke etc., deren Entstehung auf kausalen Mechanismen beruht, erlauben unter Einschluß eines Wissens um die Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge

¹¹² Vgl. Plümacher (1998) S.51

¹¹³ Vgl. Plümacher (1998) S.52

¹¹⁴ Vgl. Plümacher (1998) S.54

Rückschlüsse auf die die Bilder verursachenden Realitäten. Im Allgemeinen werden diese Bilder als Dokumentationen von Realitäten gehandhabt.“¹¹⁵

Jedoch darf nicht vergessen werden, dass eine Fotografie bloß eine Millisekunde einer Bewegung fixiert. So werden unter anderem Geräusche, Gerüche und anderes nicht abgebildet oder auch Größenunterschiede nicht richtig erkannt. Deshalb können Fotos nur von einer gewissen Realität sprechen, selbst wenn sie dokumentarisch sind.¹¹⁶

4. Strukturprojektionen

Hierbei handelt es sich um Bilder, die für den Zweck der Verdeutlichung von Strukturen geschaffen wurden, wie Diagramme oder Landkarten. Durch diese Abbildungen werden Gegenstände hervorgehoben. Wenn es sich um dem Benutzer unbekannte Zeichenverwendungen handelt, muss oftmals die Sprache zur Erklärung eingesetzt werden. Meistens handelt es sich um Projektionen, deren Genauigkeit abgeschätzt werden muss. Diese Strukturprojektionen dienen als Hilfsmittel für das Verständnis von Theorien, da visuelle Elemente oftmals vom Menschen besser aufgenommen werden können. Jedoch hat die Darstellungsform auch ihre Grenzen, demnach können Wechselwirkungsaktivitäten besser in Computersimulationen als in stehenden Bildern dargestellt werden. In diesem Fall ist die Sprache ein meist unentbehrliches Hilfsmittel.¹¹⁷

5. Ästhetische Perspektiven

Die ästhetische Art der Betrachtung kann eigentlich gegenüber jedem Objekt eingenommen werden, dennoch spricht man von dieser Betrachtung eher bei Bildern der Kunst. So kann man von ihr aber auch bei der Begutachtung von Diagrammen sprechen. Es geht bei dieser Form der Betrachtung meist um Qualität und Form der Erscheinung. Plümacher verweist hier wieder auf Goodman, wonach Eigenschaften eines Werkes durch seine ästhetische Form und Wirkung symbolisiert werden. Bei Deutungen der Kunst handelt es sich meist um Reflexionen der Mechanismen und Gewohnheiten des Sehens und Auseinandersetzung mit der Gegenwartskultur. Um eine Imagination der Wahrnehmung geht es meist bei abstrakter Kunst. So kann man

¹¹⁵ Plümacher (1998) S.54

¹¹⁶ Vgl. Plümacher (1998) S.54f

¹¹⁷ Vgl. Plümacher (1998) S.55f

allgemein festhalten, dass die Kunst auf verschiedene Weise zur Wahrnehmung beiträgt. So kann zum Beispiel eine Fotografie einer Küche auf den spärlichen Lebensstil ihres Besitzers hinweisen. Somit wird in den Gegenständen alleine mehr gesehen.¹¹⁸ Welche Bedeutungen Bilder haben können, folgt nun.

2.9 Die Bedeutungsfunktion von Bildern

Christian Doelker beschäftigte sich in seinem Buch „Ein Bild ist mehr als ein Bild“ unter anderem auch mit der Bedeutung, die ein Bild haben kann. Er nennt sechs mögliche Bedeutungen:

1. Funktionale Bedeutung

Schon die Bildfunktionen der im vorherigen Kapitel von Plümacher genannten Typen würden in diese Kategorie fallen. Jedoch nennt Doelker noch viele mehr, zuerst aber einmal die allgemeine Bedeutung: Im Bild ist eine Bedeutung impliziert, die dem Bild vorgeschaltet ist, noch bevor das Bild hergestellt ist. Der Bildmacher hatte quasi eine Absicht dahinter. Dies soll aber nicht bedeuten, dass Bilder nicht auch eine andere Funktion einnehmen können als die vom Bildmacher gedachte. So kann es zum Beispiel vorkommen, dass ein Bild, welches aus Informationsgründen gemacht wurde, später nur mehr aus ästhetischer Perspektive relevant ist. Natürlich schließen sich die einzelnen Funktionen nicht aus, sondern können sich auch überschneiden. Doelker zählt zu der funktionalen Bedeutung: Spurbilder, Abbilder, Surrogatbilder, Schaubilder, Phantasiebilder, Pushbilder, Zierbilder, Füllbilder, Clipbilder und Wirkbilder.¹¹⁹

2. Spontane Bedeutung

In diesem Zusammenhang sind Entwicklungen gemeint, die der verbalen Sprache vorausgingen. Dies können phylogenetische Signale sein, wie zum Beispiel Hektik im

¹¹⁸ Vgl. Plümacher (1998) S.56f

¹¹⁹ Vgl. Doelker (1997) S.70-83

Film durch rasche Schritte vermittelt wird. Oder auch Signale der Körpersprache fallen für Doelker unter diese Bedeutungsfunktion.¹²⁰

3. Feste Bedeutung

Doelker meint, dass es durch die Globalisierung der Kommunikation zu einem vermehrten Bedürfnis nach einer verlässlichen Bildsprache gekommen sei. Die sonstige Offenheit von Bildern werde in diesem Zusammenhang eingeschränkt und bekomme eine feste Bedeutung. Unter diese Bedeutungsebene fallen Piktogramme, Icons sowie Allegorien, Embleme, Logos oder auch Verschlüsselungen und konventionalisierte Darstellungsformen und Schriftzeichen.¹²¹

4. Latente Bedeutung

Der Zeichenaustausch ist in seiner Bedeutung meist in pragmatischen Kommunikationssituationen auf Verständlichkeit ausgelegt. Es gibt aber auch Wörter, die in ihrer Bedeutung offener sind. In diesem Fall handelt es sich um Symbole, Strukturen und Symptome.¹²²

5. Deklarierte Bedeutung

Durch einen mitgelieferten Code lässt sich die Präzisierung eines offenen Bildes einschränken. Normalerweise sagt ein Künstler aber nicht genau dazu, was er meint. Er kodiert es lieber in seinem Bild. Unter diese Bedeutungsfunktion fallen Titel, Legenden und Organizer.¹²³

6. Artikulierende Bedeutung

Diese nennt Doelker zum Schluss, dabei handelt es sich um eine Beschreibung von Bildsprache, die quasi metaphorisch vorgeht. Diese fragt nach Allegorien zwischen verbalsprachlichen Theorien und visueller Sprache. Es soll auch die Phänomenologie des Bildes behandelt werden.¹²⁴

¹²⁰ Vgl. Doelker (1997) S.84ff

¹²¹ Vgl. Doelker (1997) S.87-91

¹²² Vgl. Doelker (1997) S.92-97

¹²³ Vgl. Doelker (1997) S.98ff

¹²⁴ Vgl. Doelker (1997) S.101f

Bilder weisen unter verschiedenen Umständen Macht auf. Was darunter genau verstanden wird, ist im letzten Punkt des Kapitels Bildbegriff zu finden.

2.10 Die Macht der Bilder

Das Potenzial von Bildern auf sprachlicher wie auf nichtsprachlicher Ebene wird in den meisten bildtheoretischen Ansätzen als die Macht oder das Eigenleben von Bildern thematisiert.¹²⁵

Kurt Tucholsky forderte 1912 in einem Artikel der sozialdemokratischen Tageszeitung „Vorwärts“, weniger Texte und mehr Fotografien. Auch er griff schon die wesentlichen Argumente auf, die seit damals in Diskussionen rund um das visuelle Medium kursieren. Zum Beispiel die Unterstellung, das Foto als objektives Abbild der Wirklichkeit zu verstehen (auf diesen Punkt wird noch im Kapitel Fotografie näher eingegangen). Ebenfalls argumentierte Tucholsky, dass das Bild der Illustration und dadurch auch der Emotionalität diene, in juristischen und wirtschaftlichen Sachverhalten Beweisfunktion übernehmen und auch als politisches Argument eingesetzt werden könne.¹²⁶

„Objektivität, Beweis, Argument, Illustration und Emotion – so also die Thesen Tucholskys und vieler anderer.“¹²⁷

Die Forderung „mehr Fotografien“ des Schriftstellers scheint heutzutage obsolet, da an Bildern kein Mangel mehr herrscht. In den 70er Jahren sprach die Publizistin Susan Sontag von einer Art fotografischem Recycling der Wirklichkeit. Heutzutage könnte man diese Behauptung fast umdrehen, so bieten z.B. Lifestyle-Magazine quasi das Drehbuch für den Alltag des Konsumenten. Empirische Studien belegen, wie geprägt unsere Wahrnehmung und Erinnerung durch die Medien sind. Es wird eher das Zuviel als das Zuwenig an Bildern beklagt. Unumstritten ist, dass Bilder eine enorme Macht ausüben.¹²⁸

¹²⁵ Vgl. Breckner (2010) S.107

¹²⁶ Vgl. Hamann, Christoph (2001): Bilderwelten und Weltbilder. Fotos, die Geschichte(n)mach(t)en. Teetz: Hentrich & Hentrich Verlag. S.16

¹²⁷ Hamann (2001) S.16

¹²⁸ Vgl. Hamann (2001) S.16ff

Bilder treten meist in ein dialogisches Verhältnis mit dem Betrachter. In Bildern werden Sachverhalte, Gegenstände und Personen buchstäblich verkörpert. Dazu gibt es mehrere Ansichten. So verweist Gottfried Boehm zum Beispiel auf den griechischen Ursprung des Wortes, um wiederum auf das Lebendige zu verweisen. Eine dialogische Qualität werde laut Boehm durch Bilder bewirkt, wenn zwischen Betrachter und Bild keine Zeichenrelation trete und dadurch, dass das Verhältnis zwischen ihnen entblößt werde.¹²⁹

Hans Beltinger argumentiert, dass Menschen im Umgang mit Bildern nicht immer souverän seien. Der Mensch sei den selbsterzeugten Bildern quasi ausgeliefert, auch wenn er versuche, sie zu beherrschen. Beltinger sieht im Prozess der Animation vom Subjekt, dass Bilder mit eigenständigen Leben ausgestatteten Gegenständen wahrgenommen werden.¹³⁰

W.J.T. Mitchell sieht, dass mit einem Bild eine Verbindung zum dargestellten Gegenstand sichtbar werde.¹³¹

„Entsprechend sind Mitchell zufolge Bilder nicht nur Farben, Linien und Formen auf einer flachen Oberfläche, sondern entwickeln als Idole, Fetische und magische Spiegel ein Eigenleben, welches mit dem Betrachter in eine unmittelbare Interaktion tritt.“¹³²

Bilder sind Mitchell zufolge mit einem eigenen Willen und bestimmten Erwartungen ausgezeichnet, er spricht von einer Verlebendigung. Ein und dasselbe Bild kann nicht nur als Idol, Totem oder Fetisch gesehen werden, es kann auch als alle drei oder als keines gebraucht werden. Für Mitchell entstehen Idole meist in einem ideologischen, politischen oder religiösen Zusammenhang. Eine Symbolisierung sozialer Zusammenhänge sieht Mitchell im totemistischen Gebrauch von Bildern, und der Fetisch sei mit dem Realen verbunden. Fetisch könne auch als Index, Abdruck und Spur (vgl. Peirce) mit verbundener Realität gesehen werden.¹³³

¹²⁹ Vgl. Breckner (2010) S.107

¹³⁰ Vgl. Breckner (2010) S.108

¹³¹ Vgl. Breckner (2010) S.108

¹³² Breckner (2010) S.109

¹³³ Vgl. Breckner (2010) S.109ff

2.11 Zusammenfassung

Wie sich in diesem Kapitel zeigt, ist der Bildbegriff nicht einfach zu definieren. Es gibt die verschiedensten Ansätze in den unterschiedlichsten Disziplinen. Klare Unterschiede finden sich außerdem zwischen der Bildwissenschaft und der Sprachwissenschaft. Auch auf die Frage von Mitchell „Was ist ein Bild?“, gibt es keine endgültige Antwort. Fellmann nennt zum Beispiel drei Arten des Bildbegriffs. Allgemein kann festgehalten werden, dass Bilder durch eine Interpretation immer subjektiv belastet werden. Dennoch ist die Relevanz von Bildern in vielen gesellschaftlichen Bereichen gestiegen. Was Mitchell mit seinen Begriff „pictorial turn“ geprägt hat.

Während die Bedeutung der Sprache unumstritten ist, wird die Wichtigkeit von Bildern unterschiedlich betrachtet. Dies begründet auch der Kommunikationswissenschaftler Burkart, der Wörter und Texte zu den am häufigsten gebrauchten Medien im Kommunikationsprozess zählt. Wiederum verweist ein anderer Kommunikationswissenschaftler, Doelker, auf die Besonderheiten eines Bildes, wie zum Beispiel die offene Bedeutung von Bildern. Singer betont, dass unmittelbar Wahrgenommenes vertrauenswürdiger sei als sprachlich Vermitteltes. Tatsache ist, trotz der verschiedenen Standpunkte, dass Bilder selten in den Fokus von Wissenschaften geraten.

Die Semiotik als transdisziplinäre Wissenschaft, die unterschiedliche Ansichten beinhaltet, beschäftigt sich mit dem Bild als Zeichen. Auch die Frage „Sind Bilder Zeichen?“, lässt sich nicht so einfach beantworten. Am bekanntesten sind in diesem Bereich die Theorien von Charles Sanders Peirce, auf die näher eingegangen wurde. Ausschlaggebend für die Definition Bild als Zeichen sind die Zeichenaspekte Ikon, Index, Symbol (Peirce).

Bilder können in den verschiedensten Funktionen oder Typen auftreten. Genauso wie sie die unterschiedlichsten Bedeutungen aufweisen können. Die Macht der Bilder ist aber auf jeden Fall enorm. Beltinger geht sogar so weit zu sagen, dass wir den Bildern ausgeliefert seien.

Die visuelle Kommunikationsforschung hat sich zur Aufgabe gemacht, visuelle Wahrnehmung und Kommunikation zu erläutern. Was aber genau hinter dem Begriff visuelle Kommunikationsforschung steckt und welche Möglichkeiten zur Anwendung der Bildanalyse es gibt werden im nächsten großen Kapitel beschrieben.

3 Visuelle Kommunikationsforschung

In unserer modernen Gesellschaft, einer sehr auf Schrift und Text bezogenen Kultur, ist das Visuelle sehr wichtig, um nicht zu sagen dominant. Die neuen Medien fördern noch dazu die Zunahme visueller Kommunikation. Fotos wegen ihrer Vieldeutigkeit und Komplexität in der Forschung zu vernachlässigen, würde mit sich bringen, einen großen Bereich der gesellschaftlichen Kommunikation, wie auch individuellen oder kollektiven Selbstausdruck zu ignorieren.¹³⁴

„Mit dem visuellen verhält es sich wie mit der Politik: Jeder meint, etwas von dem Thema zu verstehen und in einem gewissen Maße stimmt das auch. Dabei sind die Aussagen über Bilder und Politik meist recht vage. Mehr aus dem Bauch als aus dem Kopf kommt die Argumentation, die zudem häufig emotionsgeladen ist. So gibt es zwar zu strittigen Bildern im öffentlichen Raum [...] viele Meinungen, aber nur wenig wissenschaftlich Fundiertes.“¹³⁵

Meistens beschäftigen sich Menschen, die ein generelles Interesse an Bildern haben, mit der Bildkommunikation, es kann also noch nicht von einer Expertenwissenschaft im Fall der visuellen Kommunikationsforschung gesprochen werden. Es ist aber sicher, dass sie sehr facettenreich ist. Die Politik- und Kommunikationswissenschaftlerin Marion G. Müller betont die Mannigfaltigkeit der visuellen Kommunikation, da sie aus geisteswissenschaftlichen wie sozialen und naturwissenschaftlichen Perspektiven gesehen werden kann. Eine eigene Methode zur Analyse der visuellen Kommunikation hat nach Marion G. Müller nur die Kunstgeschichte hervorgebracht (siehe Punkt 3.3.1). Müller selbst hat 2003 versucht, mit *Grundlagen der visuellen Kommunikation* die Lücke an theoretischen und interdisziplinären Lehrbüchern zu füllen. Müller verweist auf die Schwierigkeit dahinter:¹³⁶

¹³⁴ Vgl. Pilarczyk, Ulrike / Mietzner, Ulrike (2003): Methoden der Fotografieanalyse. In: Ehrenspeck, Yvonne / Schäffer, Burkhard (Hrsg.): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Opladen: Leske + Budrich. S.19

¹³⁵ Müller, Marion G. (2003): Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Methoden. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. S.9

¹³⁶ Vgl. Müller (2003) S.9

„Kommunikationswissenschaft, Ethnologie, Kultur- und Medienwissenschaft, aber auch Soziologie, Psychologie und Politologie sind nahe liegende Disziplinen, die sich mit visuellen Phänomenen in wachsendem Maße auseinander setzen, denen jedoch häufig der methodenpraktische Einstieg schwer fällt, weil Bilder nicht wie Texte oder Zahlen gelesen und interpretiert werden können – Bilder werden nicht gelesen, sondern gesehen oder geschaut.“¹³⁷

Unsere Realität wird mit Bildern verändert, und Bilder beeinflussen unsere Wahrnehmung. Dabei sind eigentlich wir es, die den unzähligen Bildeindrücken ausgesetzt sind. Die visuelle Kommunikationsforschung hat sich zur Aufgabe gemacht, den Prozess der visuellen Wahrnehmung und Kommunikation zu erklären. Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass visuelle Eindrücke anders verarbeitet werden als Texte. Durch Bilder kann man sich erinnern und diese werden im persönlichen wie kulturellen Gedächtnis gespeichert (siehe dazu Punkt 4.4.2).¹³⁸

Im folgenden Punkt zunächst eine kurze Einführung über das visuelle Forschungsfeld.

3.1 Grundlagen der visuellen Kommunikationsforschung

Die Vielfalt visueller Kommunikationsmittel waren in keinem anderen Zeitalter so groß wie heute (siehe dazu Punkt 2.3). Daraus ergibt sich, dass die visuelle Kommunikation ein hochaktuelles Forschungsgebiet ist. Sie erscheint auf den ersten Blick relativ unübersichtlich, wie der Forschungsgegenstand selbst. In der visuellen Kommunikation ist der Bildbegriff sehr weit gefasst und beinhaltet Fotografien wie Tafelbilder oder Druckgrafiken. Aber auch bewegte Bilder wie Filme oder dreidimensionale Artefakte wie Skulpturen bieten Material. Im Zuge dieser Arbeit handelt es sich um Pressefotografien. Laut Müller nimmt die visuelle Kommunikationsforschung keine ästhetische Wertung ein, wie es die Kunstgeschichte macht. Es geht um die visuelle Form und nicht die gestalterische Qualität. So kann festgehalten werden, dass sich die visuelle

¹³⁷ Müller (2003) S.9

¹³⁸ Vgl. Müller (2003) S.13

Kommunikationsforschung mit visuellen Phänomenen beschäftigt, die sich in Form von Bildern vergegenständlichen.¹³⁹

*„Gegenstand visueller Kommunikationsforschung sind materielle und immaterielle Bilder. Dabei geht die Forschung zunächst von den konkreten materiellen Abbildern aus. Rein immaterielle Bilder, die keine Vergegenständlichung erfahren, sind nicht Teil visueller Kommunikationsforschung.“*¹⁴⁰

Durch die Festlegung des Kriteriums der Bildlichkeit grenzt sich die visuelle Kommunikationsforschung vom größeren Gebiet der nonverbalen Kommunikation ab. Allgemein kann festgehalten werden, ist die visuelle Kommunikation als Teildisziplin der Kommunikationsforschung erst im Entstehen begriffen.¹⁴¹

Wissenschaftliche Disziplinen wie die Bildwissenschaft gibt es schon seit längerem, hier sei beispielhaft die Kunstgeschichte genannt. Dennoch ist die Bildwissenschaft eine neuere, noch nicht abgeschlossene Entwicklung. Es handelt sich mehr um einen gemeinsamen Theorierahmen als eine eigenständige Disziplin. Aber die Anzahl der Unterschiede der einzelnen Disziplinen macht es der Bildwissenschaft nicht gerade leicht.¹⁴²

Dadurch ergibt sich, dass die Interdisziplinarität einen hohen Stellenwert einnimmt. Die Komplexität der visuellen Kommunikationsforschung erfordert auch immer den Einbezug anderer Wissenschaften wie Psychologie, Soziologie, Linguistik usw., da sie auch dort Erkenntnisobjekt ist. Durch die Digitalisierung ist die Zahl der Bilder vor allem im privaten Bereich gestiegen (z.B. Social Networks, Photosharingseiten oder Bilddatenbanken) und das zu erforschende Feld wird immer größer.¹⁴³ Es ergeben sich in der Forschung drei unterschiedliche Aspekte, denen Fragestellungen und Methodenansätze zugeteilt werden können.

¹³⁹ Vgl. Müller (2003) S.13f

¹⁴⁰ Müller (2003) S.20

¹⁴¹ Vgl. Müller (2003) S.14

¹⁴² Vgl. Kamenski (2010) S.34f

¹⁴³ Vgl. Kamenski (2010) S.31f

3.2 Die drei Ebenen visueller Kommunikationsforschung

Eine Schwerpunktsetzung der Methodik hat sich laut Müller auf drei Ebenen etabliert:

1. Die Produktionsanalyse

Sie fragt in der Entstehung nach dem Warum und Wie. Bei der Analyse eines Pressefotos bedeutet das konkret, nach den Strukturen der Presseagentur zu fragen oder nach den Arbeitsbedingungen des Fotografen. Es geht auch um die Bedingungen, wie das Foto aufgenommen und warum es ausgewählt wurde. Ebenso geht es um die Frage der Motivation der Bildproduzenten. Es handelt sich also im Falle der Produktionsanalyse um einen methodisch wie sozialwissenschaftlichen Ansatz, der nach den Entstehungsbedingungen und dem Wandel fragt. Sinnvoll erscheinen in diesem Zusammenhang Interviews mit Bildproduzenten- und herausgebern.¹⁴⁴

2. Die Produktanalyse

Der Schwerpunkt dieser Betrachtung liegt auf der Bedeutung des Bildes. Zu Beginn muss das Bild detailgetreu dargestellt werden, alle Formen, Größen oder auch Produktionstechniken müssen beschrieben werden. Hier stellt sich auch die Frage nach Vorbildern. Des Öfteren wird die Produktanalyse mit der in der Publizistik und Kommunikationswissenschaft verwendeten Inhaltsanalyse verglichen. Da die Inhaltsanalyse aber eine ganz eigene verankerte Methode ist und die Produktanalyse nicht eingeengt werden soll, ist der Vergleich nicht immer passend. Auf dieser Ebene sind Leitfadeninterviews mit Bildproduzenten hilfreich. Vorsicht ist bei der Bedeutung der Bilder geboten, da die meisten mehrdeutig sind. Es geht also um Materialität und um das Motiv des Bildes sowie um die bildimmanente Bedeutung.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Vgl. Müller (2003) S.15

¹⁴⁵ Vgl. Müller (2003) S.15f

3. Die Wirkungs- und Rezeptionsforschung

Hier wird die Wirkung bzw. Rezeption des Bildes untersucht. Die Methode ist hier meist quantitativ. Die Wirkungsanalyse fragt nach den Rezipienten bzw. Adressaten der Bilder. Hierzu bieten sich naturwissenschaftliche, kommunikationswissenschaftliche und psychologische Methoden an, um Wirkungs- und Rezeptionsaspekte zu analysieren. Die Sozialwissenschaft, die für die ersten beiden Ebenen sehr geeignet ist, stellt oft Hypothesen auf, die für diese Ebene als Hilfestellungen dienen.¹⁴⁶

„Die Dreiteilung ist eine idealtypische Unterscheidung, die für das Begreifen visueller Kommunikationsstrukturen hilfreich ist. In der Realität vermischen sich diese Ebenen und jede gute Bildinterpretation fügt zum Schluss eine Synthese die ihre Einzelteile zerlegten Elemente zu einem komplexen ganzen wieder zusammen.“¹⁴⁷

Viel komplexer ist die Analyse bewegter Bilder, auf die aber in dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden soll, da es sich hier um die Analyse von Fotografien handelt.¹⁴⁸ Bevor nun aber näher auf diverse Möglichkeiten der Bildanalyse eingegangen werden soll, folgt ein philosophischer Unterpunkt zum Thema Bildwahrnehmung. Der kurze Schwenk zur philosophischen Sichtweise der Bildwahrnehmung soll verdeutlichen, dass wir Bilder als Bilder erkennen müssen.

3.3 Bildwahrnehmung

„Bilder sind sichtbar, und Bilder unterscheiden sich von allen sonst sichtbaren Dingen.“¹⁴⁹

Daraufhin weist der Philosoph Brandt mit Hilfe von Alltagserfahrungen in seinem Aufsatz *Bilderfahrungen – von der Wahrnehmung zum Bild*. In unserer Umwelt werden Dinge dadurch unterschieden, aufgrund von Information unserer Sinne oder durch

¹⁴⁶ Vgl. Müller (2003) S.16f

¹⁴⁷ Müller (2003) S.17

¹⁴⁸ Vgl. Müller (2003) S.17

¹⁴⁹ Brandt, Reinhard (2004): *Bilderfahrungen – von der Wahrnehmung zum Bild*. In: Maar, Christa / Burda, Hubert (Hrsg.): *Iconic Turn. Die Macht der Bilder*. Köln: Kunst Verlag. S.44

Kenntnisse, die wir schon besitzen. Er nennt als Beispiel, dass wir ja nicht im Bild vom See rudern, sondern im See. Zum Alltagsverständnis der Menschen gehört auch, Wirkliches von Vorgestelltem zu unterscheiden.¹⁵⁰

In einem entscheidenden Sachverhalt täuschen sich aber die Menschen laut dem Philosophen: Die Menschen sind davon überzeugt, dass sie die Gegenstände in ihrer Umgebung hören, sehen, riechen und ertasten können. Dem Psychologen Brandt zufolge verarbeiten unsere Sinne nur einen bestimmten Ausschnitt aus der Welt. Als Beispiel führt Brandt an, wenn ein Reisender sagt, er habe den Golf von Neapel gesehen, habe er eigentlich nur Bewegung, Formen und Farben gesehen. Es darf auch nicht vergessen werden, dass in jede Wahrnehmungstätigkeit bewusste und unbewusste Erfahrungen eingehen.¹⁵¹

„Es ist nicht die Sichtbarkeit allein, die Bilder von den übrigen Dingen unserer Alltagswelt unterscheidet. Wir müssen Bilder auch als Bilder erkennen. Wir müssen in den sichtbaren Farben und Formen etwas erkennen und, dies ist das spezifische, dem Erkannten zugleich den Status abzusprechen, ein Ding im Kontinuum unserer Erfahrung zu sein.“¹⁵²

Wie schon im Kapitel Bildbegriff erwähnt, stellen Bilder etwas dar, das sie selbst nicht sind.¹⁵³ Im folgenden Kapitel werden die Möglichkeiten der Bildanalyse beschrieben, beginnend mit Panofskys Ikonologie, die maßgebend für fast alle folgenden Analyseschemata war.

3.4 Methoden der Bildanalyse

Als eine von vielen sieht auch Marion G. Müller in der „Ikonologie“, einer Methode der Bildanalyse, die aus der Kunstbetrachtung stammt, ein passendes Instrument für die visuelle Kommunikationsforschung. Die Ikonologie hat zum zentralen Ziel, den bildhaften Bedeutungsgehalt offen zu legen, also darzustellen. Das ist die gleiche

¹⁵⁰ Vgl. Brandt (2004) S.44

¹⁵¹ Vgl. Brandt (2004) S.44f

¹⁵² Brandt (2004) S.46

¹⁵³ Vgl. Brandt (2004) S.46

Aufgabe, die auch die Kommunikationswissenschaft zu bewältigen hat, wenn sie sich der Vermittlung der Information mit Hilfe von Fotos zuwendet.¹⁵⁴

Verschiedene interdisziplinäre Arten, wie Bilder analysiert werden können, sollen nun exemplarisch kurz aufgezeigt werden.

3.4.1 Ikonologie von Panofsky

Eine Leitfunktion für Erwin Panofskys „Ikonologie“ nimmt Ulrich Oevermanns „Objektive Hermeneutik“ ein. Unter Objektiver Hermeneutik versteht Overmann alle Objektivationen vom Menschen (Bilder, Musik, sprachliche Handlungen,...) und versteht diese wie Texte. Overmann nimmt eine Art Dialektik zwischen individuellem Dasein und gesellschaftlicher Wirklichkeit an. Es ergibt sich eine neue Qualität daraus, dass sich das Individuum durch die Gesellschaft und andersrum bestimme. Es geht bei dieser Theorie nicht um den intendierten Sinn des Akteurs, sondern um die latente Sinnstruktur, die hinter manifesten Einzelhandlungen als objektive Bedeutungskomponente ersichtlich ist. Ähnlich geht auch die Ikonologie vor, die auf grundlegende Entstehungszusammenhänge eines Bildes eingeht und verschiedene Kenntnisse zum Bildkontext zusammen führt.¹⁵⁵ Seine Ikonologie entwickelte Panofsky im Anschluss an Karl Mannheim und Aby Warburg.¹⁵⁶

Die Ikonologie ist eine auf die Ikonographie aufbauende Forschungsrichtung und wird in ihren Wurzeln als historische, hermeneutische, argumentierende Wissenschaft verstanden, die kulturwissenschaftliche Interpretationen von Kunstwerken formuliert und auch Wertungen zulässt. Erwin Panofsky ist der zentrale Theoretiker der Ikonologie und sucht explizit nach Sinndimensionen in Kunstwerken: Einerseits nach dem Phänomensinn, dieser teilt sich in Sachsinn (Darstellung eines Menschen) und Ausdruckssinn (der Mensch ist schön, traurig...), und andererseits in den Bedeutungssinn und den

¹⁵⁴ Vgl. Wolf (2006) S.120

¹⁵⁵ Vgl. Wolf (2006) S.122f

¹⁵⁶ Vgl. Breckner (2010) S.186

Dokumentsinn. Panofsky nennt hier immer den Mann mit dem Hut als Beispiel und unterscheidet zwischen Sujet, Form und Bedeutung.¹⁵⁷

Überträgt man diesen Vorgang auf ein Kunstwerk, ergeben sich drei Schichten für Panofsky, die es zu unterscheiden gilt:

1. Primäres oder natürliches Sujet

Hier sollen reine Formen identifiziert und die Konfiguration von Linien und Farben, aber auch Menschen, Tiere, Pflanzen usw. vorgenommen werden. Ebenso soll die Beziehung zum Ereignis analysiert werden. Panofsky nennt sie auch die *vorikonographische Sinnenebene* des Kunstwerkes.¹⁵⁸

2. Sekundäres oder konventionelles Sujet

In diesem Sujet geht es darum, dass zum Beispiel eine Frau mit einem Pfirsich in der Hand eine Personifikation der Wahrhaftigkeit ist oder eine Gruppe von Personen um einen Speisetisch das letzte Abendmahl darstellen. Es geht also um das Verknüpfen von Motiven. Hier geht es um das Entdecken von Anekdoten oder Allegorien, was üblicherweise Ikonographie genannt wird. Diese nennt Panofsky die *ikonographische Sinnenebene* des Kunstwerkes.¹⁵⁹

3. Eigentliche Bedeutung oder der Gehalt des Sujets

„Es wird erfaßt, indem man jene zugrunde liegende Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllt, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.“¹⁶⁰

Formen, Motive, Anekdoten, Allegorien... werden als zugrundeliegende Prinzipien aufgefasst und interpretiert. Hier geht es nicht um die Ikonographie, sondern um die

¹⁵⁷ Vgl. Wolf (2006) S.124f

¹⁵⁸ Vgl. Panofsky, Erwin (2006): Ikonographie & Ikonologie. Köln: DuMont Verlag Literatur und Kunst Verlag. S.37

¹⁵⁹ Vgl. Panofsky (2006) S.37ff

¹⁶⁰ Panofsky (2006) S.39

Ikonologie. Es geht um die Entdeckung und Interpretation von symbolischen Werten des Künstlers. Daher wird diese Schicht auch *ikonologische Sinnebene* genannt.¹⁶¹

Panofsky fragt sich aber noch dazu, wie Konkretheit auf der vorikonographischen, ikonographischen und ikonologischen Ebene erreicht werden kann. Auf der ersten vorikonographischen Ebene ist dies recht einfach, da sich Formen, Linien und Gestalten durch unsere praktischen Erfahrungen identifizieren lassen. Natürlich kann es vorkommen, dass etwas unbekannt ist, aber dann können wir ein Buch oder einen Fachmann befragen. Die ikonographische Ebene setzt natürlich mehr voraus, wo es darum geht, Anekdoten oder Allegorien zu erkennen. Hier wird eine Vertrautheit mit literarischen Quellen vorausgesetzt, aber auch die praktischen Erfahrungen sollen eingesetzt werden. Die ikonographische Ebene schließlich fordert mehr als das bisher genannte. Panofsky zufolge braucht man synthetische Intuition für diese Ebene, die auch in einem Laien vorhanden ist, vielleicht sogar besser als in einem Gelehrten.¹⁶²

„Unsere Identifizierungen und Interpretationen hängen von unseren subjektiven Ausrüstungen ab, und aus diesem Grund müssen die durch eine Einsicht in historische Prozesse ergänzt und korrigiert werden, deren Gesamtsumme man Tradition nennen könnte.“¹⁶³

In Anlehnung an Panofsky entwickelte Marion Müller die Ikonologie für die visuelle Kommunikationsforschung weiter, auf welche nun im nächsten Kapitel kurz eingegangen wird.

¹⁶¹ Vgl. Panofsky (2006) S.39ff

¹⁶² Vgl. Panofsky (2006) S.43-55

¹⁶³ Panofsky (2006) S.56

3.4.2 Visuelle Inhaltsanalyse von Müller

Laut Müller wird auf drei Ebenen operiert, die sie an Panofskys Schema adaptiert:

1. Die Beschreibung

Hier geht es darum, Bildeindrücke zu sammeln und zu notieren, da sie eventuell als Korrektiv eingesetzt werden. Parallelen zu Panofskys Ansatz lassen sich hier durch das Erkennen von Objekten und Arrangements des Bildes ziehen.

2. Die Analyse

Die Zuweisung von Bedeutungen ist hier ausschlaggebend. Dabei geht es um die Rekonstruierbarkeit von Quellen als literarischer Nachweis, ähnlich Panofskys Ansatz.

3. Die Interpretation

Dabei geht es um die Festlegung des Schwerpunktes des Methodenansatzes. Es geht wie bei Panofsky um die Bestimmung von bildimmanenten Bedeutungen und historischen Rahmenbedingungen.¹⁶⁴

Bildbeschreibung ist für Müller ein Handwerk, das jeder erlernen kann. Müller versteht unter der Bildbeschreibung keine natürlich gegebene Fähigkeit, sondern einen Prozess, der sich steigern lässt.¹⁶⁵

Auch der Philosoph Oliver Scholz knüpft an Panofskys Ikonologie an und hält sich an den Grundgedanken der objektiven Hermeneutik. Für ihn vollzieht sich Verstehen von Bildern hintereinander in Form von Stufen, die nun beschrieben werden.

¹⁶⁴ Vgl. König, Tamara (2009): Visuelle Kommunikationspolitik der SDAP im Roten Wien anhand der fotografischen Darstellung des Wiener Gemeindewohnbaus in der Bildillustrierten „der Kuckuck“. Diplomarbeit: Universität Wien. S.23f

¹⁶⁵ Vgl. Müller (2003) S.33

3.4.3 Stufenplan des Bilderverstehens nach Scholz

Der Philosoph Oliver R. Scholz hat sich mit der Frage auseinandergesetzt, was es heißt, einzelne Bilder zu verstehen. Im Gegensatz zur Sprachkompetenz ist die Bildkompetenz noch wenig erforscht worden (vgl. dazu Punkt 2.4). Scholz spricht bei der Betrachtung von Bildern von Symbolsystemen. Das System ist hier aber nicht als eine Menge zu verstehen, sondern das bildhafte System ist nicht identisch mit der Menge. Die Symbolsysteme erlauben die Bildung neuer Symbole. Bildsysteme sind durch Produktivität und Systematizität gekennzeichnet, wodurch immer neue Bilder entstehen können. Wenn man ein Bild einer bestimmten Darstellungsreihe verstanden hat, versteht man auch viele andere Bilder. Dies gilt sogar bei schwer lesbaren Bildern.¹⁶⁶

„Zwei Punkte dienen hervorgehoben zu werden: zum einen der Hinweis auf die mannigfache Bedeutung der Rede vom Bildverstehen; zum anderen die Beobachtung, daß es auch im Umgang mit Bildern den Unterschied zwischen Verstehen und Nichtverstehen, und das bedeutet: zwischen Richtigverstehen und Falschverstehen, gibt.“¹⁶⁷

Scholz hat eine Art Stufenplan des Bildverstehens entwickelt, der nun Stufe für Stufe kurz erklärt wird:

1. Perzeptives Verstehen

Damit man ein Bild verstehen kann, müssen die Rahmenbedingungen passen. Äußere physikalische Bedingungen müssen erfüllt sein wie geeignete Lichtverhältnisse, der richtige Abstand zwischen Bild und Betrachter und auch der Winkel, von dem das Bild betrachtet wird. Auch die Zeit spielt eine gewichtete Rolle, da Bilder nicht auf einen Schlag erfasst werden, auch wenn ein Bild in kürzester Zeit eine sehr große Menge von Informationen übermitteln kann.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Vgl. Scholz, Oliver R. (1998): Was heißt es ein Bild zu verstehen. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH. S.105f

¹⁶⁷ Scholz (1998) S.107

¹⁶⁸ Vgl. Scholz (1998) S.108f

2. Verstehen als Zeichen

Ein Bild mit Farben und Formen kann auch verstanden werden, ohne es als Zeichen oder Symbol zu sehen. Ein Bild kann als F-Bild oder Bild von F verstanden werden. F steht bei Scholz für ein Prädikat beliebiger Komplexität. Einerseits kann ein Bild für einen nicht zeichenhaften Gegenstand gehalten werden. Andererseits kann es aber auch vorkommen, dass ein F-Bild oder ein Bild F für das Prädikat selbst gehalten wird.¹⁶⁹

3. Verstehen als bildhaftes Zeichen

Manchmal kann ein Zeichen oder Symbol als Objekt gedeutet werden, ohne dass man weiß, zu welcher Art von Zeichensystem es gehört. Ein Bild muss als ein Element eines Zeichensystems angesehen werden. Goodman meint dazu, dass Zeichencharakter überlappen und ineinander übergehen sollen. Bildhafte Symbolsysteme sind in vieler Hinsicht syntaktisch dicht, z.B. Höhe, Breite, Länge.¹⁷⁰

4. Verstehen des Bildinhalts

Unterschieden werden muss zwischen Bildinhalt und Sachbezug. Beim Erfassen des Bildinhaltes geht es um elementare Dinge, z.B. dass es sich um ein Mann-Bild oder ein Kreuzigungsbild handelt. Im Umgang mit Bildern lernt man auch, diese zu klassifizieren, wie in Formen, Epochen oder Formate. Je genauer man den Inhalt eines Bildes erkennen kann, umso genauer kann man das Bild auf dieser Ebene verstehen. Auch auf dieser Ebene kann es zu einem Nichtverstehen kommen, z.B. indem dem Betrachter die Darstellungskonventionen nicht vertraut sind bzw. er den abgebildeten Gegenstand nicht kennt.

Bisher war die Rede von „semiotisch selbstständigen“ Bildern. Es gibt aber auch „semiotisch unselbstständige“ Bilder, wo man z.B. den zugrundeliegenden Text benötigt, um das Bild zu verstehen.¹⁷¹

5. Das Verstehen des denotativen Sachbezugs

Wenn man das Sujet verstanden hat, bedeutet dies aber noch nicht, dass man auch den Sachbezug verstanden hat. Es muss auch nicht jedes Bild einen Sachbezug zu einem

¹⁶⁹ Vgl. Scholz (1998) S.109

¹⁷⁰ Vgl. Scholz (1998) S.109f

¹⁷¹ Vgl. Scholz (1998) S.111f

Thema haben. Der Sachbezug von Bildern ist grundsätzlich gebrauchts- und umgebungsabhängig. Für die Bestimmung des Bezugs können die räumliche, zeitliche und semiotische Umgebung wichtig sein, aber auch bildhafte Eigenschaften.¹⁷²

6. Verstehen nicht-denotativer Bezüge: Exemplifikation und Ausdruck

Die Exemplifikation ist die weitverbreitetste Art der Bezugnahme. Hier geht es nicht wie bei der denotativen Bezugnahme um den Gegenstand, sondern um inverse Relation, was bedeutet, dass es auf die Umgebung ankommt (vgl. dazu 2.5.5). So kann ein Stein die unterschiedlichste Bedeutung haben: wenn er am Straßengraben liegt, exemplifiziert er wahrscheinlich nichts, aber in einem Schaukasten eines Museums schon.¹⁷³

„Sowohl darstellende („gegenständliche“) als auch nicht darstellende („ungegenständliche“, „abstrakte“) Bilder können ferner etwas ausdrücken, ein Gefühl, eine Idee oder ähnliches. So mag ein abstraktes wie ein gegenständliches Bild Trauer oder Resignation ausdrücken. Ausdruck lässt sich semiotisch als eine Form metaphorischer Exemplifikation erläutern.“¹⁷⁴

7. Modales Verstehen: Erfassen der kommunikativen Rolle des Bildes

Der Bildinhalt kann meist ohne die kommunikative Rolle verstanden werden. Bilder haben nicht nur den Zweck, etwas Gegebenes dazustellen. Mit Bildern wird auch geworben, gewarnt und vieles mehr. Natürlich gibt es auch hier Verstehen und Nichtverstehen.¹⁷⁵

8. Verstehen des indirekt Mitgeteilten

Trotz dieser zahlreichen Schritte können der „Witz“ und die Verwendung noch unklar sein. Die Bildverwendung erscheint oft überflüssig. Da Bilder oftmals einen metaphorischen Bezug haben und Handlungen als Metapher oder Ironie gesehen werden müssen.¹⁷⁶

¹⁷² Vgl. Scholz (1998) S.112ff

¹⁷³ Vgl. Scholz (1998) S.114f

¹⁷⁴ Scholz (1998) S.115

¹⁷⁵ Vgl. Scholz (1998) S.115f

¹⁷⁶ Vgl. Scholz (1998) S.116

Laut Scholz ist „*ein Gegenstand nur dann ein Bild, wenn mindestens die ersten drei Verstehensstufen – perzeptives Verstehen, Verstehen als Zeichen, Verstehen als bildhaftes Zeichen – angemessen sind.*“¹⁷⁷

Scholz und Müller waren einige von vielen die sich Panofskys kunsthistorische Analyse als Vorlage für ihre eigene Methode gewählt haben. Vor allem Imdahl hat sich mit Panofsky auseinandergesetzt.

3.4.4 Ikonik von Imdahl

Der Kunsthistoriker Max Imdahl hat Panofskys Ikonologie kritisch gewürdigt und weiterentwickelt. Panofskys Sinnebenen werden von Imdahl durch den ikonischen Bildsinn ergänzt. Den Fokus legt Imdahl dadurch auf die von einem Bild ausgehenden Sinnbezüge. Für Imdahl ist die Bildlichkeit der ausschlaggebende Ort der Sinnstiftung.¹⁷⁸

*„Thema der Ikonik ist das Bild als eine solche Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist. Über diese Übersetzbarkeit läßt sich nicht abstrakt diskutieren. Um sie zu gewahren und sich ihrer bewußt zu werden, bedarf es der konkreten Anschauung eines Bildes, und zwar in einer spezifisch ikonischen Anschauungsweise unerlässlich.“*¹⁷⁹

Panofskys vorikonographische, ikonographische und ikonologische Sinnebenen ergänzt Imdahl mit dem ikonischen Bildsinn, kurz Ikonik. In diesem Sinn geht es darum, das Bildanschauliche sowie das Bildmögliche zu reflektieren und eine besondere Reflexion über das Verhältnis zwischen Bild und Sprache zu erzwingen. Es ist einerseits nicht zu bezweifeln, dass Bilder auf Texten beruhen und andererseits bleibt auch die Interpretation von Bildern an Sprache gebunden.¹⁸⁰ Das betont des weiteren Imdahl so:

¹⁷⁷ Scholz (1998) S.116

¹⁷⁸ Vgl. Breckner (2010) S.277f

¹⁷⁹ Imdahl, Max (2001): Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? 3. Auflage. München: Fink. S.300

¹⁸⁰ Vgl. Imdahl (2001) S.308ff

„Einerseits ist die Sprache als Narration dem Bilde vorgegeben, andererseits ist das Bild die Vorgabe sprachlicher – unvermeidlicherweise sprachlicher – Interpretation.“¹⁸¹

Imdahl sieht bei der Interpretation von Bildern eine Reflexion des Bildanschaulichen sowie des Bildmöglichen. Panofskys ikonologische Interpretation, die die eigentliche Bedeutung des Gehalts sieht, schwächt Imdahl ab, indem er meint, dies beziehe sich nur auf gegenständliche und figurative Malerei. Panofsky beschränke sich auf wiedererkennendes bzw. Gegenstände erkennendes Sehen. Damit ist das Wiedererkennen von Gegenständen gemeint, die einem durch Erfahrungen oder Erlebtes bereits bekannt sind. Man sieht im Bild sozusagen das, was man bereits kennt. Hier geht es nur um den inhaltlichen Bildsinn, der als Semantik bezeichnet werden kann.¹⁸²

So formulierte Panofsky das wiedererkennende Sehen, das dem sehenden Sehen von Imdahl gegenübersteht. Das sehende Sehen beinhaltet auch den formalen Bildsinn und kann auch als Syntaktik des Bildes bezeichnet werden, da es etwas darstellt. Beim wiedererkennenden Sehen entstammen die Gesetze nicht dem Bild selbst, beim sehenden Sehen schon. Es geht darum, unbekannte anschauliche Evidenzen aus dem sehenden Sehen zu erschließen. Begründet hat dies Max Imdahl in seinem Werk *Giotto und Arenafresken Ikonographie Ikonologie Ikonik* (1980). Wo er auch drei weitere Werkzeuge zur Bildinterpretation vorstellte, die nun kurz erklärt werden:

1. Perspektivische Projektion

Die Verbindlichkeit von Körper und Raum ist viel diskutiert worden. Durch das Durchsetzen der Perspektive in der Malerei der Renaissance ist eine wirklichkeitsgetreue Darstellung des Raumes entstanden. Durch die Einführung der als wissenschaftlich bezeichneten Zentralperspektive entstehen parallel verlaufende Linien auf einen Fluchtpunkt hin. Imdahl beschreibt bei den Bildern von Giotto, dass sie noch in einer Achsenperspektive gezeichnet und somit nur ein paar Gegenstände im Bezug auf die Bildachse perspektivisch dargestellt wurden. Imdahl betont, dass es für ihn durch eine perspektivische Projektion zu einer Kontingenz durch die

¹⁸¹ Imdahl (2001) S.310

¹⁸² Vgl. Hruschka, Julia (2010): Gesundheitskommunikation im Medium Bild. Eine rekonstruktive Studie. Masterarbeit: Universität Wien. S.43f

Befestigung der Außenwelt komme. Der Raum werde quasi durch jegliche Art einer perspektivischen Projektion systematisiert, dies geschehe aber nur von dem aktuellen Blickpunkt aus. Ein Aktualitätsbezug macht den Raum erlebbar.¹⁸³

2. Szenische Choreographie

Es geht Imdahl bei der szenischen Choreographie um eine Konstellation von Personen, die in einer bestimmten Weise handeln bzw. sich verhalten und dadurch aufeinander bezogen sind. Es entsteht eine Logik der Aktion und Reaktion. Es ergibt sich hier eine visuelle Systematisierung der Relationen, wie sie die perspektivische Projektion einer Darstellung eines Raumes ermöglicht. Auch hier ist der Aktualitätsausdruck durch verschiedene Möglichkeiten des strukturierten Handlungsablaufes sichtbar. Diese Bildebene wird von den Soziologen sehr differenziert erfasst, weil hier soziologische Wissensbestände zum Einsatz kommen. Bei der Transformation der Handlungen in der bildlich szenischen Choreographie, kommen jedoch die Nähe- und Distanzverhältnisse zu, die durch Positionierungen in der Bildfläche bestimmt sind.¹⁸⁴ An dieser Stelle setzt laut Breckner Imdahls zentrales Argument ein:

„Während perspektivische Projektion und szenische Choreographie im Hinblick auf Kontingenz und Bestimmtheit vergleichbar sind, nämlich beide eine Synthese von Systematik und kontingenter Aktualität, wird ihre Kontingenz wiederum gebunden in einer planimetrischen Ganzheitsstruktur, welche als kompositorische Strukturierung der Bildfläche in Verbindung mit den anderen Dimensionen bestimmte Sinnpotenziale ermöglicht und andere ausschließt.“¹⁸⁵

3. Planimetrische Komposition

In der planimetrischen Komposition handelt es sich um die Strukturierung der Bildfläche als zentrale Dimension. Dies entwickelte Imdahl auf der *Theorie prospektiver Bildpotenz von Frey* in der Feldwirkung. Der Kerngedanke dahinter ist der, dass sich die Bildfläche durch Relation von nicht sichtbaren Figuren, Gegenständen, usw. organisiert, welches eine planimetrische Ganzheitsstruktur ergibt.

¹⁸³ Vgl. Breckner (2010) S.281f

¹⁸⁴ Vgl. Breckner (2010) S.282f

¹⁸⁵ Breckner (2010) S.283

Daraus ergibt sich ein kontingenter Bildsinn, der dennoch auf Beschaffenheit des Bildsinn offen bleibt. Am Beispiel der Arenafresken zeigt Imdahl, wie sich diese Feldlinien konstituieren. Im Gegensatz zu den anderen beiden Punkten wohnt der planimetrischen Komposition aber auch eine Invariabilität inne, wodurch der Bildsinn nicht kontingent erfassbar ist.¹⁸⁶

„Sie [die Invariabilität] zeichnet sich dadurch aus, dass sie nicht vom Wiedererkennenden, am Maßstab der außerbildlichen Welt ausgerichteten Sehen der Perspektivischen Projektion und Szenischen Choreographie ausgeht, sondern vom Bildfeld, das sie selbst erst bestimmt.“¹⁸⁷

Die Möglichkeiten der Bildinterpretation erstrecken sich über einen breiten Möglichkeitsrahmen, daher werden im folgenden Punkt noch ein paar andere Arten der Bildanalyse angeführt, auf die im Zuge dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden kann.

3.4.5 Andere Methoden

Zu Beginn ein Zitat von Marion G. Müller, die den zentralen Punkt zum Verständnis von Bildkommunikation zusammenfasst:

„In der Moderne gibt es keine allgemeine gültige Ikonografie, sondern eine Vielzahl von Ikonografien.“¹⁸⁸

So lenkt zum Beispiel der Kunsthistoriker *Gerhard Charles Rump* seinen Blick darauf, dass es auch Zuschreibungen von Bedeutungen gebe, die nicht auf erlerntes Wissen beruhen. In seiner Theorie von *Bildverstehen und biologische Normengruppen* geht es um eine biologische Dimension des Ästhetischen. Die ästhetischen Bewertungen müssten wie Farben als warm oder kalt empfunden, als natürliche Anpassungen gesehen werden. So

¹⁸⁶ Vgl. Breckner (2010) S.283f

¹⁸⁷ Breckner (2010) S.284

¹⁸⁸ Vgl. Müller (2003) S.252

müsse die Entschlüsselung visueller Botschaften als Zusammenwirkung von zwei Normengruppen gesehen werden: der biologischen und der kulturellen.¹⁸⁹

Auch der Sprachtheoretiker *Gunter Kress* und der Kommunikationstheoretiker *Theo van Leeuwen* haben sich mit der visuellen Kommunikation beschäftigt und gehen wie Rump von Wahrnehmungstereotypen aus, jedoch als kulturelles Phänomen des Westens. Sie nennen ihre Theorie *die Grammatik der visuellen Kommunikation*. Den beiden Theoretikern geht es darum, sich den Einwänden von Seiten der Linguistik gegen die Auffassung dem bildhaften Zeichenmodus als „Sprache“ auseinander zu setzen. Es geht ihnen darum, dass die Sprache der Menschen dadurch bestimmt wird, was sie machen, egal ob mit Wörtern, Bildern oder Musik.¹⁹⁰

Mit dem Beschluss, das kunsthistorische mit dem geschichtswissenschaftlichen Verfahren zu verknüpfen, entwickelte der Historiker *Rainer Wohlfeil* die Methode der *Historischen Bildkunde*. Er erweitert Panofskys Ansatz, indem er vorschlägt, dass nach der vorikonographischen Beschreibung eine ikonographisch-historische Beschreibung angewendet werden soll. Ausschlaggebend ist die These, dass Bilder auch Visualisierungen von sprachlich nicht erfassten Erfahrungen sein können. Es geht um die Ermittlung der historisch-gesellschaftlichen Einbindung des Kunstwerkes. So sollen unter anderem die zeitgenössischen historischen Zusammenhänge und die Stellung des Künstlers mit einbezogen werden.¹⁹¹

Als letzte mögliche Methode sei noch die *dokumentarische Methode der Bildinterpretation* von *Ralf Bohnsack* genannt. Sie ist auf den Grundlagen von Mannheim, Panofsky und Imdahls aufgebaut und besteht aus einem methodisch, sozialwissenschaftlichen Verfahren. Es wird versucht, die Eigenlogik des Bildes von verschiedenen Seiten (Kunstgeschichte, Semiotik, Philosophie,...) zu erklären. Das Verfahren teilt sich in die formulierende Interpretation, welche nach dem WAS auf dem Bild fragt und die reflektierende Interpretation, die sich auf das WIE bezieht.¹⁹²

¹⁸⁹ Vgl. Wolf (2006) S.133

¹⁹⁰ Vgl. Wolf (2006) S.137

¹⁹¹ Vgl. Hamann (2007) S.79

¹⁹² Vgl. Bohnsack, Ralf (2009): Qualitative Bild – und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich. S.55f

Panofskys Ansatz mit der Erweiterung von Imdahl wurde als Grundmaterial für Breckner, die ihre eigene Möglichkeit der Bildanalyse für Fotografien entwickelt hat, nach der auch in dieser Arbeit die Analyse vollzogen wird.

3.4.6 Interpretative Analyse von Bildern und Fotografien von Breckner

Die Soziologin Roswitha Breckner sieht einer Komplexität der gleichzeitig stattfindenden Prozesse in der Bildbetrachtung ins Auge, die sich aus den beiden Theorien von Panofsky und Imdahl ergeben. Dadurch lasse sich eine analytische Rekonstruktion eines Bildes nicht auf einmal erfassen. Vielmehr bedarf es Breckner zufolge eines umfassenden Analyseverfahrens, welches sie für das wiedererkennende und sehende Sehen aufgestellt hat.¹⁹³ Ihr Buch *Sozialtheorie des Bildes – zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien* wurde 2010 veröffentlicht und ist meinen Recherchen zu Folge momentan das aktuellste Buch zum Thema Bildanalyse. Breckner erklärt anhand folgender Arbeitsschritte, wie Bilder mit dem Verfahren der Segmentanalyse interpretiert werden können:

- „a) Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses, in dem das Bild als etwas in spezifischen thematischen wie formalen Bezügen erfasst wird;*
- b) Sukzessive Rekonstruktion der Gestaltbildung über den wiedererkennenden wie sehenden Zusammenhang ihrer Elemente;*
- c) Bestimmung perspektivischer und szenisch-choreographischer Sinnbezüge sowie Analyse der planimetrischen Komposition;*
- d) Rekonstruktion der über den Bildkontext entstehenden Bedeutungs- und Sinnbezüge, einschließlich der medialen Gestalt sowie des konkreten Entstehungs- und Gebrauchszusammenhangs des untersuchten Bildgegenstandes;*
- e) Zusammenfassende Interpretation der Gesamtgestalt eines Bildes mit der Beantwortung der Frage: „Wie wird etwas im und durch das Bild für wen in welchen medialen und pragmatischen Kontexten sichtbar?“*
- f) Einbettung der Analyseergebnisse in fachtheoretische und/oder empirische Zusammenhänge, ggf. auch in Verbindung mit oder im Kontrast zu anderen Materialien;*

¹⁹³ Vgl. Breckner (2010) S.285

*g) Gegebenenfalls ergänzende Analysen zum Gestaltzusammenhang einer Bildserie.*¹⁹⁴

Ich habe mich für diese Arbeit einerseits für Breckners Methode der interpretativen Sozialforschung entschieden, da sie auf wichtige Interpretationstheorien wie die von Panofsky und Imdahl eingeht und andererseits die neueste und aktuellste Möglichkeit der Bildinterpretation darstellt. Die detaillierten Arbeitsschritte werden im Empirieteil näher ausführen und dann im Zuge der empirischen Arbeit an drei Fotoikonen anwenden.

3.5 Zusammenfassung

Die visuelle Kommunikationsforschung ist facettenreich und interdisziplinär. Eine eigenständige Methode zur Analyse von Kunstwerken hat nur die Kunstgeschichte hervorgebracht, die Ikonologie von Panofsky. Die Entwicklung einer eigenen Bildwissenschaft ist noch lange nicht abgeschlossen, viele Disziplinen gestalten sie mit. Die Methode der visuellen Kommunikationsforschung vollzieht sich aber immer auf drei Ebenen (Produktions-, Produkt-, Wirkungsanalyse).

Die einzelnen Methoden der Bildanalyse von Panofsky über Müller und Scholz bis zu Imdahl und der aktuellsten Methode von Breckner zeigen, wie differenziert verschiedene Möglichkeiten der Bildanalyse sein können, jedoch auch wie sehr sie sich ähneln.

Das folgende Kapitel widmet sich der Fotografie, wo dieser Begriff zu Beginn definiert und danach aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet wird. Dabei handelt es sich zum Beispiel um die Beziehung von Fotografie und Wirklichkeit oder die Beschreibung der Erinnerungsfunktion der Fotografie, auf welche ausführlich eingegangen wird.

¹⁹⁴ Breckner (2010) S.285

4 Fotografie

Die Fotografie existiert als scheinbar authentisches Abbild der Wirklichkeit seit gut 150 Jahren, verglichen mit den traditionellen Bildformen wie Malerei und Grafik eine kurze Zeit. Unsere Wahrnehmung wurde von der Fotografie geschärft, und sie hat einen gewaltigen Einfluss auf unser Sehen hinterlassen oder dies sogar verändert. Fotos haben ihren fixen Platz in unserem Bildgedächtnis. Je mehr sich das Medium emanzipierte, umso größer wurde die Anzahl an Büchern, die die unterschiedlichen Aspekte der Fotografie bearbeiteten.¹⁹⁵

„Für die Werbung und für die öffentlichen, meinungsbildenden Massenmedien ist das fotografische Bild das effektivste Mittel zur Information über Politik, Wirtschaft, Kultur, Wissenschaft etc. und damit zur Schaffung von Leitbildern, Wert- und Wunschvorstellungen geworden. [...] Auch der Bereich der Amateurfotografie erscheint heute nahezu voll erschlossen. [...] Auf einen Nenner gebracht, muß die Fotografie in Zusammenhang mit Film und Fernsehen als ein wesentlicher kulturbestimmender Faktor unserer Zeit angesehen werden.“¹⁹⁶

Die Fotografie, als Übermittler von Informationen, ist aus den Medien, aber auch dem Privatleben nicht mehr wegzudenken. Zu Beginn des Kapitels Fotografie soll der Begriff zuerst definiert werden.

4.1 Definition Fotografie

Im Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, dem Duden der Etymologie findet sich folgende Erklärung:

¹⁹⁵ Vgl. Baatz, Willfried (2004): Geschichte der Fotografie. 4. aktualisierte Auflage. Köln: DuMont Buchverlag. S.7

¹⁹⁶ Haberkorn, Heinz (1981): Anfänge der Fotografie. Entstehungsbedingungen eines neuen Mediums. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH. S.10

„Photographie, eingedeutscht: Fotografie: Die Bezeichnung für das „Verfahren zur Herstellung dauerhafter, durch elektromagnetische Strahlen oder Licht erzeugter Bilder; Lichtbilder“ wurde im 19. Jh. aus gleichbed. engl. photography entlehnt. Dies ist eine gelehrte Neubildung des englischen Astronomen und Chemikers J.F.W. Herschel (1792-1871) aus griech. phōs (phōtós) „Licht“ [...] und griech. gráphien „schreiben, aufzeichnen“ [...]. Das Wort bedeutet wörtlich etwa „Lichtschreibkunst“.“¹⁹⁷

Wenn man also von Fotografie spricht, spricht man von einer Anwendung physikalischer Regeln der Optik, die durch chemische Prozesse sichtbar gemacht werden. Hier ist der Unterschied zu anderen visuellen Objekten wie Zeichnungen oder Gemälden erkennbar. Es wird eine dreidimensionale Anordnung von Objekten in eine zweidimensionale Fläche umgewandelt. Es entsteht „nur“ eine zweidimensionale Oberfläche, die jedoch ein komplexes mehrdimensionales Gefüge beinhaltet. Es entstehen durch den Blick des Betrachters reale und imaginäre Bildräume, die Alltagsgegenstände zu Symbolträgern werden lassen können, diese können auch durch Schärfe-Unschärfe-Relationen verschiedene Zeitdimensionen entstehen lassen. Jedes Foto ist durch den Moment seiner Aufnahme gekennzeichnet. Auch der Zufall spielt manchmal eine wichtige Bedeutung, außer bei der Werbefotografie.¹⁹⁸

„Der Sekundenbruchteil der Aufnahme ist nicht gänzlich kontrollierbar, weil nicht nur das Auge und der Finger des Fotografen reagiert, sondern sich auch das Motiv vor der Kamera verändert.“¹⁹⁹

Der oft aus seinem Werk *Die helle Kammer* zitierte Roland Barthes untersuchte die Klassifikationsversuche der Fotografie. Er betont, dass das, was die Fotografie endlos reproduzieren kann, nur einmal stattgefunden habe. Mechanisch wird das wiederholt, was sich existentiell nie mehr wiederholen wird.²⁰⁰

„In ihr [der Fotografie] weist das Ereignis niemals über sich selbst hinaus auf etwas anderes: sie führt immer wieder den Korpus, dessen ich bedarf, auf den

¹⁹⁷ Müller, Wolfgang et al (Hrsg.) (1985): DUDEN. Bedeutungswörterbuch. Band 10. 2. völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim et al: Dudenverlag. S.528

¹⁹⁸ Vgl. Pilarczyk / Mietzner (2003) S.22f

¹⁹⁹ Pilarczyk / Mietzner (2003) S.23

²⁰⁰ Vgl. Barthes, Roland (1996): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.12

*Körper zurück, den ich sehe, sie ist das absolute BESONDERE, die unbeschränkte, blinde und gleichsam unbedarfte KONTINGENZ, sie ist das BESTIMMTE (eine bestimmte Photographie, nicht die Photographie), kurz, die TYCHE, der ZUFALL, das ZUSAMMENTREFFEN, das WIRKLICHE in seinem unerschöpflichen Ausdruck.*²⁰¹

Barthes stellt fest, dass sich eine bestimmte Fotografie niemals von ihrem Bezugsobjekt, gemeint ist hier der Referent von dem, was sie darstellt, unterscheidet. Fachleute schaffen es, den fotografischen Signifikanten auszumachen, es ist also nicht unmöglich, aber es erfordert einen Akt der Reflexion. Barthes kommt zu dem Ergebnis, dass die Fotografie nicht klassifizierbar sei, weil es keinen Grund gebe, sie zu markieren. Nicht wie ein Zeichen, welches eine Markierung hat. Denn ein Foto ist unsichtbar, egal was es dem Auge zeigt, nicht das Foto ist, was man sieht. Barthes meint, dass der Referent haften bleibe, das sei die Schwierigkeit, der Fotografie auf die Spur zu kommen.²⁰²

Auch die Kommunikationswissenschaft setzt sich mit der Fotografie oder besser gesagt mit dem Foto als visueller Kommunikationsquelle auseinander.

4.2 Die Fotografie in der Kommunikationswissenschaft

Der visuellen Kommunikationsforschung wurde vor allem in der deutschsprachigen Kommunikations- und Medienwissenschaft nicht viel Betrachtung geschenkt. Visuelle Kommunikationsprozesse wurden nicht anders behandelt als verbale. Die Medienwissenschaft setzte ihren Schwerpunkt in der Wirkungsforschung, wo es vor allem um visuelle Medien wie Film und Fernsehen geht. Ansätze, dem Bild verstärkte Aufmerksamkeit zu widmen, gab es nur einige, etwa 1987 Mathias Kepplingers Studie über *Darstellungseffekte, experimentelle Untersuchung zur Wirkung von Pressefotos und Fernsehfilmen*. Im Gegensatz zu amerikanischer Forschung, wo sich schon frühzeitig ein eigener Forschungsbereich „Visual Communication“ herausbildete. In Deutschland wurde der Schwerpunkt auf die Wahlkampfforschung gelegt, aber wirkungsbezogen und nicht

²⁰¹ Barthes (1996) S.12

²⁰² Vgl. Barthes (1996) S.13f

bildspezifisch. Die Kommunikationswissenschaftler Marion G. Müller und Thomas Knieper initiierten 2000 in Deutschland eine eigene Fachgruppe zur visuellen Kommunikationsforschung, um sich mit der amerikanischen „Visual Communication“ messen zu können.²⁰³

Auch Michel, der Professor für Werbung und Marktkommunikation an der Hochschule für Medien in Stuttgart, beschreibt die kommunikationswissenschaftliche Forschung über Fotografie beginnend bei der Wirkungsforschung. Er konstatiert, dass der Kommunikationswissenschaft ein Modell, das die Rezipienten als aktiv handelnd mit einbeziehe und ebenso an einem differenzierten Textbegriff fehle. In dieser behavioristischen Sicht wurden Texte als unabhängige Stimuli betrachtet. Dahinter steht das „Stimulus – Response – Modell“, welches Michel als Mythos bezeichnet. Die Grundannahme war, gleiche Stimuli hätten gleiche Wirkungen. Es wurde keine Bedeutungsvielfalt der Stimuli auf der Seite des Rezipienten gesehen, sondern nur Variablen, wie personale oder soziale Einflussgrößen. Der Stimulus wurde als monolithische Einheit gesehen und konnte mit einer Inhaltsanalyse erschlossen werden. Dadurch stellt sich gar nicht die Frage nach dem Sinn eines Textes, dieser verschwindet nämlich hinter dem inhaltsanalytisch erfassten Informationsgehalt.²⁰⁴

Somit kann im Rahmen des Wirkungsmodells von keiner Interaktion zwischen Text und Leser gesprochen werden. Auch die Möglichkeit der qualitativen Inhaltsanalyse wurde in diesem Zusammenhang übersehen. Das „Encoding / Decoding – Modell“ von Stuart Hall lieferte einen differenzierten Textbegriff. So gelang eine Verschiebung von einer technischen zu einer semiotischen Betrachtungsweise von Texten. Es wurden Text und Kontext in die Analyse der Medien mit einbezogen. Hall betont, an das Wirkungsmodell gerichtet, dass eine Medienbotschaft zuerst verstanden werden müsse, bevor sie eine Wirkung haben könne. Die Zeichenträger (also die Signifikanten des Textes) werden durch Codes zu wichtigen Botschaften. Somit stellen Medienbotschafter immer nur die Signifikanten einer Botschaft her, welchen die Signifikate durch die Rezipienten zugeordnet werden. Mit dieser Sichtweise versuchte Hall die Medienwissenschaft aus der behavioristischen Sichtweise zu befreien.²⁰⁵

²⁰³ Vgl. Müller (2003) S.183f

²⁰⁴ Vgl. Michel (2006) S.33f

²⁰⁵ Vgl. Michel (2006) S.35ff

Der Hauptgedanke des Encoding / Decoding – Modells besteht darin, dass der Code des Decodierens des Rezipienten nicht mit dem Code des Encodierens bei der Produktion übereinstimmt. So ergeben sich unterschiedliche Lesearten eines Textes, kurz „readings“. Diese Bedeutungsvielfalt nannte Hall Polysemie.²⁰⁶ Wo wir nun bei der Analyse von Fotografien angelangt wären, welche in ihrer Bedeutung offen sind und damit auch Polysemie aufweisen.

Somit kann Hall als Wegbegründer der Text-Lese-Interaktion gesehen werden, obwohl er die Interpretation aber nicht völlig dem Rezipienten überlässt, da im Encodingprozess ein Rahmen für die Decodierung festgesetzt wird. Es kann natürlich auch zu kompletten Missverständnissen kommen, da ein Mindestmaß an Reziprozität gegeben sein muss. Hall möchte die alleinige Macht nicht beim Rezipierenden sehen. Zu finden wäre solch eine Allmachtstellung des Rezipierenden bei Vertretern des „uses – and – gradification – approach“, wo es darum geht was die Menschen mit den Medien machen im Gegensatz zum zentralen Punkt des Wirkungsansatzes, wo es darum geht, was die Medien mit den Menschen machen. Michel beschreibt das Encoding / Decoding - Modell als Mittelweg und somit als wichtigen Beitrag der Kommunikationswissenschaft zur Analyse der Text-Leser-Interaktion gesehen werden kann.²⁰⁷

Hall schenkt jedoch dem Prozess der Interaktion wenig Betrachtung. Er vernachlässigt die Handlungsdimension, betont aber die Rezipientenaktivität. Hall zufolge kommt es durch die gesellschaftliche Position zu den unterschiedlichen Lesearten (handlungsorientiertes Modell). Eine andere Möglichkeit wäre das strukturorientierte Modell. Durch das aktive Handeln der Rezipierenden kommt es zu einem Sinnbildungsprozess und nicht durch die gesellschaftlichen Strukturen.²⁰⁸

Menschliche Kommunikation ist laut Burkart symbolisch vermittelte Interaktion. Das Handeln der Kommunikationspartner ist immer sozial, intentional und aufeinander gerichtet. Wechselseitig über ein Medium wird die Bedeutungsvermittlung vollzogen. Die Inhalte sind in Form von Symbolen oder Zeichen sichtbar.²⁰⁹

²⁰⁶ Vgl. Michel (2006) S.37

²⁰⁷ Vgl. Michel (2006) S.38

²⁰⁸ Vgl. Michel (2006) S.39

²⁰⁹ Vgl. Burkart (2002) S.61ff

Im Bezug auf die Kommunikation mit Fotos meint Kamenski ist ein wechselseitiger Kommunikationsprozess meist nur im privaten Rahmen gegeben wie beim Zeigen von Urlaubsfotos. Fotos werden meist in Prozessen der Massenkommunikation verwendet. Dies findet meist einseitig, indirekt und an ein öffentliches, disperses Publikum statt. Verständigung ist möglich aber nicht notwendig.²¹⁰

Voraussetzung für jegliche Art von Kommunikation ist ein „kommunikatives Gerüst“, (vgl. Burkart), dass jemand etwas mitteilen will, eine Aussage/Botschaft selbst, ein Medium und jemand, an den die Botschaft gerichtet ist. Dieses Gerüst sagt aber noch nichts darüber aus, ob der Kommunikationsprozess überhaupt zustande kommt, er schafft nur die Voraussetzungen. Wenn Verständigung hergestellt wird, kann im kommunikationswissenschaftlichen Sinn von Kommunikation gesprochen werden.²¹¹

Als Medium fungiert in der Fotografie das Foto; die Aussage kommt vom Fotografen und dem Objekt, welches er ablichtet, um die Intention zu vermitteln. Objekt und Aussage sind somit voneinander abhängig, was Kamenski genau erklärt:²¹²

„Das Objekt ist von der Aussage/Intention des Photographen bestimmt, die Aussage ist von der Bedeutung des Objektes mitbestimmt. Das Modell ist eine reduzierte, idealtypische Darstellung. In der Praxis kommen noch weitere Komponenten wie Redaktion oder Massenmedien (Printmedien, Internet) als zwischengeschaltete Instanz hinzu.“²¹³

Von großem Interesse sind für die Kommunikationswissenschaft Abbilder bzw. Bilder, die Ausschnitte der Wirklichkeit repräsentieren.²¹⁴ Daher soll die Beziehung zwischen Fotografie und Wirklichkeit nun näher erklärt werden.

²¹⁰ Vgl. Kamenski (2010) S.43

²¹¹ Vgl. Burkart (2002) S.63f

²¹² Vgl. Kamenski (2010) S.44

²¹³ Kamenski (2010) S.44

²¹⁴ Vgl. Kamenski (2010) S.46

4.3 Fotografie und Wirklichkeit

Zu den grundlegenden Bedürfnissen des Menschen zählt der Wunsch, das Vergängliche im Bild festzuhalten. Dieser Wunsch ist wahrscheinlich so alt wie die Menschheit. Dazu zählt auch der Wunsch des Menschen, ein repräsentatives Bild von sich selbst zu haben, um es weiter zu geben. Diesen beiden Wünschen konnte über Jahrtausenden nur die Kunst nachgehen. Die Werke der Kunst konnten aber nie den Ansprüchen gerecht werden, da sie nie ein wirkliches Spiegelbild des Lebens, sondern eher eine idealtypische Weltsicht darstellten. Um 1800 arbeiteten unabhängig voneinander gleich mehrere Erfinder an dem Problem, daher kam die Entdeckung des neuen Bildmittels nicht ganz unerwartet. Der Kunsthistoriker Willfried Baatz spricht sogar davon, dass die Entdeckung gewissermaßen in der Luft lag, da sie sich nicht ohne Vorbedingungen vollzog. Sie kann die Fotografie als Folgewirkung auf jahrhundertelange Beschäftigung mit Optik, Mechanik und Chemie und gewissermaßen auch als ein Resultat gesellschaftlicher Entwicklung gesehen werden, da die Gesellschaft nach so einem Medium gewissermaßen verlangte.²¹⁵

Wenn man an die verschiedenen Darstellungsformen von Bildern denkt, ergeben sich verschiedene Spielarten beim Umgang mit der Wirklichkeit. Oftmals sind die Grenzen fließend zwischen real und fiktiv oder authentisch und simuliert. Die Aufgabe dieser undefinierbaren Oberflächen ist mehr gesehen zu werden als etwas zu zeigen. Das Foto wurde in diesem Zusammenhang als Besonderheit gesehen, durch die Funktion des Beleges der Realität. Heutzutage ist das Foto genauso wie das Wort Träger von Information und muss „gelesen“ werden. Bilder werden zur Wirklichkeit, wenn sie nicht repräsentieren sondern präsentieren. Bilder enthalten Sinn, der von den Rezipienten nachvollzogen werden kann.²¹⁶

Die Beziehung zwischen Fotografie und Realität konnte von der Forschung noch nicht völlig geklärt werden, denn die Annahme, dass die Fotografie die Natur kopiere, geriet

²¹⁵ Vgl. Baatz (2004) S.10

²¹⁶ Vgl. Pietraß, Manuela (2003): Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption. Opladen: Leske + Budrich. S.12f

ins Wanken, doch kein nachfolgendes Modell kam. Im Laufe der Diskussionen schälten sich zwei Positionen heraus, die der Geschichtswissenschaftler Hans-Diether Dörfler unterscheidet, nämlich die Realisten, die an ein analogisches Wesen der Fotografie glauben und die Kulturrelativisten, die die Willkür der Fotografie betonen.²¹⁷

1. Die realistische Position

Die Fotografie klingt hier an die Ikonizität (realistisches Abbildungskonzept) an. Die Fotografie ist ein Resultat eines rein mechanischen Reproduktionsvorganges. Hierbei wird eine perfekte Nachahmung der realen Natur garantiert, die den mimetischen Charakter der Malerei übersteigt. Dadurch gilt das Foto auch als natürliche Spur oder Double. Nicht so die Malerei, die vom Können des Künstlers abhängig ist. Im Bezug mit der Fotografie kommt es zu Metaphern wie Spiegel, „The Pencil of Nature“ (Talbot 1843) oder Heliographie. Der Fotografie selbst lag das Abbildungskonzept der Mimesis zugrunde. Durch dieses Konzept wurde die Fotografie als bildliches Medium betrachtet, welches der Realität und somit auch der Wahrheit entsprach. Durch das technische Herstellungsverfahren kam der Fotografie eine solche Glaubwürdigkeit zu. Diese Sichtweise ist von den Anfängen der Fotografie bis heute üblich.²¹⁸

Dörfler nennt ein paar Realisten des 19. und 20. Jahrhunderts. Beispielhaft sei hier W.H. Fox Talbots genannt mit seinem Werk *The Pencil of Nature*; eine sehr radikal realistische Ansicht nahm Oliver Wendell Homes ein. Das fotografische Abbild wird für ihn zur Realität, so ist das fotografierte Objekt nach dem Fotografieren unwichtig. André Bazins betonte in seiner *Ontologie de l'image photographique*, dass ohne kreatives Eingreifen des Menschen endlich ein Bild der Außenwelt entstehe. Zu den kritischen Realisten zählt zum Beispiel Gunter Waibl, welcher Fotografie als Abbild der Realität sieht, solange sie optisch wahrnehmbar ist. Er begründet seine Thesen mit dem „Doppelcharakter der Fotografie“.

²¹⁷ Vgl. Dörfler, Hans-Diether et al (Hrsg.) (2000): Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis. Opladen: Leske + Budrich. S.11f

²¹⁸ Vgl. Dörfler (2000) S.13f

2. Die kulturellrelativistische Position

Sie begründet sich durch die Arbitrarität (Beliebigkeiten) von Fotografien. Dabei handelt es sich einerseits um die ontogenetischen, kulturellen Bestimmungen bei der Wahrnehmung des Fotos und andererseits um die Möglichkeit der Manipulation durch den Fotografen. Im Bezug auf die ontogenetische und kulturelle Wahrnehmung ist auf die Entwicklung des Individuums zu verweisen, da dieses von Erfahrungen, Trieben oder Bedürfnissen geprägt ist. Somit ist die Fotografie kulturabhängig. Bernd Busch und Wolfgang Schivelbusch haben in einer Untersuchung aufgezeigt, dass sich die Wahrnehmung der Menschen damals durch das neue Fortbewegungsmittel Eisenbahn verändert habe. Gegen die Ikonizität wurden Mittel und Techniken der fotografischen Verzerrung genannt. Dies betonten auch Umberto Eco oder Nelson Goodman. Eine Untersuchung von Hartmut Espe ergab, dass der Kamerawinkel die konnotative Bedeutung des Fotos beeinflusst. Somit fordert diese Position, dass der Untersuchungs- und Reflexionsgegenstand Berücksichtigung findet und dass Fotografie in einer von der Realität separaten Zeichensystem als Objekt berücksichtigt wird.²¹⁹

Dörfler fasst zusammen, dass beide Seiten für sich gute Argumente liefern, jedoch aufgrund der unterschiedlichen Prämissen schwer gegenseitig abzuwägen sind. So beziehen sich die Realisten, wenn sie vom Analogen sprechen, auf den Produktionsmoment und die Kulturrelativisten auf den dem Produktionsmoment folgenden Wahrnehmungsaugenblick.

Dörfler zieht zwei Schlussfolgerungen: Als erstes betont er, dass keine der beiden Positionen zu verwerfen sei, da sie sich nicht ausschließen. Für die Fotografie selbst sei aber die Produktion von der Wahrnehmung strikt zu trennen. Zweitens meint er, unterscheiden sich die beiden Positionen in ihren zugrunde gelegten Zeichenmodellen. So wird bei den Realisten ein statisch, dyadisches Zeichenmodell verwendet, in dem die Fotografie als Zeichen für ein bezeichnetes (also den Referent bzw. das fotografierte) Objekt steht und wird wegen der „Objektivität“ als Nachricht ohne Code von den Realisten verstanden. Bei der kulturellrelativistischen Sichtweise wird die Fotografie als

²¹⁹ Vgl. Dörfler (2000) S.18ff

unobjektiv und selektiv verstanden. Erst ein kultureller Code stellt eine Bindung zwischen Signifikat und Signifikant her, der Referent bleibt dabei außen vor.²²⁰

Natürlich hat sich nicht nur Dörfler mit der Beziehung zwischen Fotografie und Wirklichkeit beschäftigt. So ist zum Beispiel Elena Ceratti, die tagtäglich in der Fotoagentur Agenzia Grazia Neri mit Fotos konfrontiert ist, davon überzeugt, dass Fotografien die Wirklichkeit zeigen. Es liegt aber ihr zufolge am Betrachter des Bildes, ob die Wirklichkeit erkannt werde.²²¹

Einer anderen Auffassung ist der Wissenschaftler und Fotograf Alistair Crawford, für welchen die Fotografie nur ein Wunschbild der Wirklichkeit darstellt. Es wird ihm zufolge nur ein Ausschnitt der Realität gezeigt, nur das, was der Auftraggeber, Herausgeber oder Chefredakteure sehen möchte. Er argumentiert wie folgt:²²²

„Fotografen, besonders Fotoreporter, glauben an die Fähigkeit der Kamera, einen kleinen Teil Zeit aus der Wirklichkeit herauszuschneiden, ihn zu isolieren und in den Bildern ein Stückchen Wahrheit vor unseren Augen entstehen zu lassen. Doch eine Fotografie zeigt nicht das, was sich vor den Augen des Fotografen befand; [...] Fotos sind Illusionen, ihre wahre Wirklichkeit ist nichts als sie selbst, in die ein Ausschnitt, eine manipulierte Wirklichkeit, teilweise und grob übertragen wurde. [...] Fotografien sind Wunschbilder der Wirklichkeit.“²²³

Crawford formuliert auch, dass es sich bei der Fotografie nur um einen Ausschnitt der Welt handle:

„Doch eine Fotografie zeigt nicht das, was sich vor den Augen des Fotografen befand; niemand sieht die Welt an den Ecken beschnitten.“²²⁴

Crawford ist sich sicher, dass Fotografen wissen, wie sie künstliche Wirklichkeit erzeugen können und verdeutlicht, dass für ihn das, was auf den Fotografien zu sehen sei, nicht die Wirklichkeit sein könne.²²⁵

²²⁰ Vgl. Dörfler (2000) S.21ff

²²¹ Vgl. Pissermayr, Michaela (2004): World Press Photo – die Welt durch das Auge der Kamera. Diplomarbeit: Universität Wien. S.26

²²² Vgl. Pissermayr (2004) S.27

²²³ Crawford, Alistair et al (2002): Vom Festhalten der Zeit. Reportage-Fotografien 1948-1973. Wien: Brandtstätter Verlag. S.14

²²⁴ Crawford (2002) S.13f

Durch diese unterschiedlichen Aussagen zu Fotografie und Wirklichkeit wird deutlich, wie komplex der Sachverhalt ist. Auf die Definition von Wirklichkeit bzw. Realität wurde in diesem Kapitel verzichtet, aufgrund des breiten philosophischen Diskurses darüber. Erwähnt werden soll noch, dass es sich, wenn hier von Fotografie und Wirklichkeit die Rede ist, nicht um inszenierte Fotografie handelt. Im folgenden Punkt soll noch auf das Bild als Abbild eingegangen werden.

4.4 Das Foto als Abbild

„Jede Fotografie ist ein Blick auf die Welt. Sie zeigt etwas, das wenigstens für einen Moment war und nun unwiederbringlich vorbei ist und doch als Foto noch vorhanden ist.“²²⁶

Für Barthes enthält das Foto Spuren von Wirklichkeit. Es kann quasi genau studiert werden, was sich im Moment der Aufnahme abspielte, denn was vor dem Objektiv der Kamera war, wurde abgebildet. Durch die Betrachtung einer Fotografie gewinnt zum Beispiel eine Person an Lebendigkeit, durch die Betrachtung kommt es zu einer Transformation, und das fotografische Bild verwandelt sich in etwas Anwesendes. Es entsteht eine angenommene Nähe zu einer vergangenen Realität durch das Foto. Dennoch handelt es sich bei diesem Medium für Pilarczyk und Mietzner um eine schwierige Quelle, durch die Behauptung der Authentizität, den scheinbaren Abbildcharakter und auch die subjektive Betrachtung.²²⁷

In einem etwas anderen Maße gilt dies auch für inszenierte Fotografien und digitalen Fotografien mit den unendlichen Gestaltungsmöglichkeiten, da sie sich auch mit dem Abbildcharakter beschäftigen.²²⁸ In dieser Arbeit soll es jedoch um Fotografien gehen, die noch physikalischen und chemischen Entstehungsbedingungen unterworfen waren.

Dem Kunsthistoriker Gottfried Boehm zufolge unterscheidet er in der ikonischen Differenz die Einheit des Bildes und die Vielfalt des Abgebildeten. Eine Grundkonstante

²²⁵ Vgl. Crawford (2002) S.14f

²²⁶ Pilarczyk / Mietzner (2003) S.20

²²⁷ Vgl. Pilarczyk / Mietzner (2003) S.20f

²²⁸ Vgl. Pilarczyk / Mietzner (2003) S.21

ist das Bild zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem anderen, was als Binnenereignis dazu gehört. Dieses Verhältnis wurde von einem Künstler meist optimiert und ist von Gattungen, Auftraggebern oder Stilrichtungen abhängig. Er betont auch, dass die ikonische Grundkonstante je nach Bild stärker oder schwächer ausgeprägt sein kann. Wir können auch von einem Bild getäuscht werden, nämlich dann, wenn wir es für das Dargestellte selbst halten und es somit als Bild übersehen. Boehm charakterisiert Bilder mit dem eigenen Begriff „Gemachtsein“. Und jene Bilder, die diese Charaktereigenschaft am erfolgreichsten verleugnen, sind Abbilder. In diese Kategorie fallen für Boehm Fotografien, Videos oder der Film.²²⁹

„Abbilder in ihrer täglichen Rolle erschöpfen sich darin, existierende Dinge oder Sachverhalte nochmals zu zeigen, nämlich dem äußeren Sinn des Auges. Sie illustrieren ganz reibungslos dann, wenn sie sich als eine Art Double der Sache darbieten. Ihr einziger Sinn liege in jenem Inhalt, den sie spiegeln, und nicht in der Art und Weise, wie sie den Inhalt darstellen.“²³⁰

Für Henri Cartier-Bresson ist unlösbar mit dem Inhalt auch die Form verbunden. Zugespielt formuliert Wittgenstein, dass das Bild das darstellt, was es darstellt, durch die Form der Abbildung, egal ob wahr oder falsch. Dem Maler steht ein größerer Spielraum zur ikonischen Gestaltung der Differenz zu als einem Fotografen. Ein Maler kann Reales und Surreales auf einem Bild vereinen. Dem Fotografen steht eine Perspektive zur Verfügung, nämlich diejenige, für die er sich bei der Aufnahme entscheidet. Dennoch wird dem Fotografen nicht vorgeschrieben, wie er das Objekt abbilden soll, er muss also folglich nicht nur Doubles erzeugen.

Die Wirklichkeit wird zwar vom Fotografen reproduziert, betont der Fotograf Thomas Hoepker, jedoch wird in der Wirklichkeit nach dem Moment Ausschau gehalten, der ein gutes Bild erzeugt. Somit stellt der Fotograf den Moment nicht dar, jedoch muss er ihn finden. Cartier-Bresson formuliert es als den „entscheidenden Augenblick“.²³¹

Fotografien haben einen Bezug zu ihrem Referenten. Sie übernehmen eine Beglaubigungsfunktion, dass etwas da gewesen sei oder auch jemand. Daraus ergibt sich

²²⁹ Vgl. Hamann (2007) S.65f

²³⁰ Hamann (2007) S.66

²³¹ Vgl. Hamann (2007) S.67f

nicht, um welche Art von Abbild es sich handelt, es bestätigt lediglich die Existenz von etwas in einem gewissen Augenblick und somit bleibt die Fotografie mit ihrem Referenten indexikalisch verbunden. Dadurch wird ein „so ist es gewesen“ sichtbar.²³²

Somit kann festgehalten werden, dass Fotografien die Komplexität des natürlichen Sehens reduzieren können und dies in mehrerer Hinsicht, die genauere Erklärung dazu folgt im nächsten Punkt.²³³

4.5 Erinnerungsfunktion der Fotografie

Die Fotografie kann als Tradition verstanden werden, da der Fotograf bewusst etwas abbilden wollte. Dadurch hält der Fotograf etwas fest, um es der Nachwelt zeigen zu können. Dies geschieht auf privater wie zum Beispiel auch auf journalistischer Ebene. Fotografien können aber auch Überreste sein, da sie Information vermitteln, die nicht den Absichten des Fotografen entsprachen. So gibt alleine schon das Papier zeitgenössische Auskunft.²³⁴

Ein Foto fungiert also als visueller Träger unterschiedlicher Zeiterfahrungen und reguliert somit auch die Erinnerungen. Die Kunsthistorikerin Sabiene Autsch bringt es in ihrem Werk *Erinnerung – Biographie – Fotografie* auf den Punkt:²³⁵

*„Die Fotografie löst Erinnerungen aus, hält sie fest und formt sie. Gleichzeitig betrachtet man eine Fotografie mit den Erinnerungen und somit aus dem Blickwinkel der bereits im Kopf gespeicherten Bilder.“*²³⁶

Eine zentrale Rolle nehmen folglich Bilder im Erinnerungsprozess ein. Bilder werden als so genannte Erinnerungsbilder festgehalten und stimulieren und speichern Erinnerungen. Es ist aber nicht nur so, dass wir uns in Bildern erinnern, sondern wir sprechen auch in ihnen. Verdeutlicht wird diese Erinnerungsfunktion vor allem in Fotografien. Die Fotos

²³² Vgl. Breckner (2010) S.262f

²³³ Vgl. Hamann (2007) S.69

²³⁴ Vgl. Hamann (2007) S.55f

²³⁵ Vgl. Autsch, Sabiene (2000): *Erinnerung – Biographie – Fotografie. Formen der Ästhetisierung einer jugendbewegten Generation im 20. Jahrhundert*. Potsdam: Verlag für Berlin – Brandenburg. S.14

²³⁶ Autsch (2000) S.14

fungieren in diesem Zusammenhang als Momentaufnahmen oder auch Schnappschüsse eines zeitlichen Augenblicks. Somit dienen Fotos auch oft für generationsspezifische Verständigungsschwierigkeiten als wichtiger Hilfe. Fotos werden zum Beispiel in der Visual History als Erinnerungsmedien eingesetzt. Visual History ist eine Methode, bei der Interviews mit Zeitzeugen über Bilder gemacht werden. Dadurch kann es auch zu einer Erweiterung des Privatgedächtnisses zu einem Kollektivgedächtnis kommen (siehe dazu Punkt 4.4.1).²³⁷

Götz Großklaus beschreibt die Fotografie als einen Prozess der individuellen Entgrenzung in Raum und Zeit und weist somit auf die wahrnehmungsbezogenen Veränderungen hin. Die Fotografie bündelt Zeiterfahrungen und bildet das kollektive Bildgedächtnis aus. Dem Individuum wird eine eigene Geschichte bewusst und es kann darüber verfügen. Natürlich hält das Foto aber nur einen Ausschnitt einer größeren Zeitspanne fest. Über die Hintergründe oder das Davor und Danach des Fotos wird keine Auskunft gegeben. Somit ist das Foto in seiner Aussagekraft beschränkt und somit auf Erläuterungen zum Beispiel des Fotografen angewiesen.²³⁸

Susan Sontag weist in ihrer Essay-Sammlung *Über Fotografie* darauf hin, was Fotografien benötigen, nämlich einen Kontext:

*„Da jede Fotografie nur ein Fragment ist, hängt ihr moralisches und emotionales Gewicht von der Umgebung ab, in die sie gestellt ist. Eine Fotografie verändert sich mit den Zusammenhängen, in dem sie gesehen wird [...]. Jede dieser Situationen beinhaltet einen anderen Zweck der Fotografie, aber keine kann die Aussage der Fotografie fixieren.“*²³⁹

Unter der Kontextualisierung versteht man die Anbindung im Beziehungskontext, was Sontag weiter ausformuliert:

„Aber nicht zuletzt weil das Foto immer in einem Kontext steht, bleibt seine Aussage dem Augenblick verhaftet; das heißt dem Kontext, der den unmittelbaren – insbesondere den politischen – Zweck des Fotos prägt, folgen unweigerlich

²³⁷ Vgl. Autsch (2000) S.44ff

²³⁸ Vgl. Autsch (2000) S.47ff

²³⁹ Sontag, Susan (2002): *Über Fotografie*. München / Wien: Carl Hanser Verlag. S.100

Zusammenhänge, in denen dieser Zweck zurückgedrängt wird und immer mehr an Relevanz verliert.“²⁴⁰

Bilder sind für die die Auslösung von Erinnerungen der Vergangenheit von großer Wichtigkeit und fungieren als Gedächtnis des Betrachters. Gleichzeitig fördern sie auch die kritische Reflexion der Gegenwart. Die Fotografie stellt den Rahmen zur Verfügung, der die Sinn- und Bedeutungszuschreibungen zulässt. Ein Foto kann durch seine Sprachlosigkeit die unterschiedlichsten Bedeutungen haben. Autsch meint, Bilder seien auf einen Text angewiesen, da sie über kein eigenes Kommunikationssystem verfügen. In der visuellen Kommunikationsforschung geht es aber darum, den Eigenwert eines Fotos herauszufinden (siehe dazu Kapitel 3).²⁴¹

Hamann bezeichnet Fotografien, die aufgrund ihrer Häufigkeit einen langfristigen Bekanntheitsgrad erlangen, als Schlüsselbilder. Für ihn sind Fotografien grundsätzlich offener als die Sprache und können als mediale Stärke gesehen werden. Durch diese Polysemie ergeben sich gute Voraussetzungen für Fotografien als geschichts- und erinnerungsgebende Elemente. So gesehen ist der kollektive Rezipient die Gesellschaft. Hamann vergleicht diese Funktion mit einem Kurator einer Galerie, der entscheidet, welche Bilder ins kulturelle Gedächtnis gelangen und welche nicht tradierungswürdig sind.²⁴² Das kulturelle Gedächtnis wird nun näher definiert.

4.5.1 „kulturelles Gedächtnis“

Geprägt wurde dieser Begriff von Aleida und Jan Assmann. Hierbei wird angenommen, dass sich das „kulturelle Gedächtnis“ auf Fixpunkte in der Vergangenheit richtet, wie schicksalshafte Ereignisse, an die man sich mit institutionalisierter Kommunikation (z.B. Betrachtungen) und kulturellen Formen (z.B. Bilder, Texte) erinnern soll.²⁴³

²⁴⁰ Sontag (2002) S.101

²⁴¹ Vgl. Autsch (2000) S.49ff

²⁴² Vgl. Hamann (2007) S.170ff

²⁴³ Vgl. Schelske, Andreas (1998): Zeichen einer Bildkultur als Gedächtnis. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH. S.61

Jan Assmann sieht den Ursprung des Begriffes in den 1920er Jahren, wo der Soziologe Maurice Halbwachs und der Kunsthistoriker Aby Warburg zwei unterschiedliche Theorien eines kollektiven oder sozialen Gedächtnisses hervorgebracht haben. Im Ansatz sind beide Theorien grundverschieden, haben aber den gemeinsamen Nenner, dass sie eine ausdrückliche Abkehr von dem biologischen Versuch wollen, das „kollektive Gedächtnis“ als ein Rassengedächtnis zu verfassen. Aleida und Jan Assmann fordern eine Verlegung des geteilten Wissens in die Kultur. Der Mensch erhält durch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaft eine spezifische Prägung, was wiederum mit der Sozialisation zusammen hängt. Aleida und Jan Assmann beziehen sich auf Halbwachs und unterscheiden zwischen dem kommunikativen und kulturellen Gedächtnis.²⁴⁴

1. Das kommunikative Gedächtnis

Hier fassen Aleida und Jan Assmann die Spielarten zusammen, die auf Alltagskommunikation beruhen. Halbwachs bezeichnet diese Art des Gedächtnisses als Kollektivgedächtnis, welches für sie den Gegenstand der Oral History bildet. Kennzeichnend für Alltagskommunikation ist Unspezialisiertheit, thematische Unfestgelegtheit, Unorganisiertheit und Rollenreziprozität. Halbwachs erklärt, dass das Gedächtnis sozial vermittelt und gruppenbezogen sei. So gesehen konzipiert sich jedes individuelle Gedächtnis quasi in der Kommunikation mit anderen. Meist besteht diese Gruppe aus Menschen, die zu einem bestimmten Bild oder Begriff eine Einheit oder Eigenart aufweisen und diese auf einer gemeinsamen Vergangenheit beruht. Jan Assmann nennt hier nach Halbwachs Gruppen wie Nachbarschaften, Familien, Parteien usw. Jeder Einzelne ist in vielen solchen Gruppen beteiligt. Im kommunikativen Gedächtnis gibt es keine Fixpunkte, mit denen man sich an die Vergangenheit bindet.²⁴⁵

2. Das kulturelle Gedächtnis

Das kulturelle Gedächtnis ist im Gegensatz zum kommunikativen Gedächtnis nicht durch seine Alltagsnähe sondern durch seine Alltagsferne gekennzeichnet und

²⁴⁴ Vgl. Assmann, Jan / Hölscher, Tonio (Hrsg.) (1988): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.9f

²⁴⁵ Vgl. Assmann / Hölscher (1988) S.10f

verweist auf einen Fixpunkt. Diese Fixpunkte sind schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit, die durch verschiedenste Arten wie Bilder, Texte, Rituale und vieles mehr festgehalten und auch Erinnerungsfiguren genannt werden. Aleida und Jan Assmann haben Merkmale des kulturellen Gedächtnisses hervorgebracht:

- **„Identitätskonkretheit“** oder „Gruppenbezogenheit“ bewahren den Wissensvorrat einer Gruppe, es wird eine Grenze zwischen Zugehörigem und Nichtzugehörigem gezogen.
- **„Rekonstruktivität“** des kulturellen Gedächtnisses, es bezieht sich auf aktuelle Ereignisse, denn kein Gedächtnis vermag eine Vergangenheit als solche zu bewahren.
- **„Geformtheit“** ist nicht ausschlaggebend für den Sinn, es muss sich also nicht um Schrift handeln, auch Rituale oder Bilder kommunizieren Sinn. Es geht hier nicht um die Unterscheidung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit.
- **„Organisiertheit“** meint einerseits die Absicherung durch Kommunikation und andererseits Spezialisierung der Träger des Gedächtnisses.
- **„Verbindlichkeit“** zeigt sich bei der Werteperspektive und beim Relevanzgefälle der Gruppe, welche den Wissensvorrat strukturieren. Zwei Aspekte gibt es bei der Verbindlichkeit des Wissens: die Formativität und die Normativität.
- **„Reflexivität“** ist in einem dreifachen Sinn sichtbar nämlich erstens, als praxis-reflexiv (deutet Sprichwörter, Lebensregeln usw.), zweitens als selbst-reflexiv (nimmt auf sich selbst Bezug) und drittens Selbstbild-reflexiv (das Bild der Gruppe wird reflektiert).²⁴⁶

„Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir [Aleida und Jan Assmann] den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs - Texten, - Bildern, und – Riten zusammen, in deren „Pflege“ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen

²⁴⁶ Vgl. Assmann / Hölscher (1988) S.12ff

vorzuweisen (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt. “²⁴⁷

„Selbst die noch so private Erinnerung des Einzelnen bilden sich in der Interaktion mit anderen, entstehen stets auf dem Boden der Sozialität, Was auch erinnere, erinnere ich mit Blick auf andere und dank der Erinnerung anderer. Es gibt keine scharfen Grenzen zwischen eigenen und fremden Erinnerungen. “²⁴⁸

Das Wissen ist von Epoche zu Epoche, von Kultur zu Kultur verschieden. Gesellschaften stützen ihr Selbstbild z.B. auf heilige Schriften oder auf rituale Handlungen. Durch Überlieferungen zeigt sich eine Gesellschaft sich selbst und anderen.²⁴⁹

Ob diese Vermutung jedoch stimmt, ist fraglich, weil die in Archiven gespeicherten Inhalte interpretiert werden müssen, um in das Gedächtnis zu gelangen. Dieses Problem wird bei Aleida und Jan Assmann zwar analysiert, jedoch fehlt die Unterscheidung von Archiv und Gedächtnis (siehe Punkt 4.4.2).²⁵⁰

Die Bildkultur als Gedächtnis erhält ihre Bedeutung durch die Interpretationen, die eine vitale Gesellschaft ihr zuschreibt. Diese Theorie des „kollektiven Gedächtnis“ meint aber nicht, dass sich die Gesellschaft als Gedächtnis sieht, sondern dass die Gesellschaft auf Sozialität angewiesen sei, um Erinnerungen zu überliefern. Erinnerungen seien durch die Rekonstruktion der Vergangenheit in der Gegenwart möglich. Somit sind Bedeutungen auf Gruppen angewiesen, da sie sonst vergessen werden. Werden sie doch vergessen, hängt dies von den Kulturformen als Gedächtnis ab.²⁵¹

Erinnerungen aus einer ikonischen Bildkultur als Gedächtnis werden von einer Gesellschaft so rekonstruiert, dass ihre Bedeutung sowohl beliebig als auch kohärent ist. Bei bildlichen Erinnerungen erinnert sich die Gesellschaft an Zusammenhänge.²⁵²

„Eine solche Gesellschaft, die auf die Bildkultur als Gedächtnis setzt, neigt dazu, sich bezüglich der Vergangenheit ihrer Bedeutungen „homöostatisch“ zu

²⁴⁷ Assmann / Hölscher (1988) S.15

²⁴⁸ Assmann, Aleida / Assmann, Jan (1994): Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus et al (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH. S.117

²⁴⁹ Vgl. Assmann / Hölscher (1988) S.15f

²⁵⁰ Vgl. Schelske (1998) S.61f

²⁵¹ Vgl. Schelske (1998) S.66f

²⁵² Vgl. Schelske (1998) S.67

*organisieren, d.h. sie vergißt, ohne es zu bemerken, tradierte Bedeutungen, die ihr nicht gegenwartsgemäß erscheinen und erinnert ihre bebilderte Geschichte in deren Bedeutung und deren Zeitrechnung gerade so, wie sie diese beiden in willkürlicher Erinnerung rekonstruieren möchten und kann.*²⁵³

Kurz soll nun noch genau erklärt werden, was unter der Bildkultur als Gedächtnis verstanden wird.

4.5.2 Bildkultur als Gedächtnis

Wenn von Bildkultur in Verbindung mit dem Gedächtnis die Rede ist, sollte laut Andreas Schelske eine Differenzierung von Archiv und Gedächtnis unternommen werden, welche von Lotman definiert wurde. Bücher, Bilder oder andere Objekte werden in Archiven gelagert. Das Archiv fungiert quasi als Speicher, wo in kürzester Zeit die Materialien ident abgerufen werden können. Diese Funktion funktioniert aber nicht bei Nachrichten, die aus der Interpretation der Aufzeichnung entstanden sind. So kann man sagen, dass Archive keine Erinnerungen anhäufen. Archive kommen dann zum Einsatz, wenn die Erinnerung nicht mehr ausreicht und wir Aufzeichnungen zur Hilfe nehmen müssen. Quasi umgekehrt funktioniert das Gedächtnis. Nämlich, wenn sich etwas Vergangenes in der Gegenwart ähnlich wiederholt und wir es wiedererkennen. Somit hat das Gedächtnis keine archivarische Funktion, da nichts materiell hervorgerufen werden kann. Da das Gedächtnis keine Gegenstände aufzubewahren vermag, behält es sich Zeichen und Schemata. Die Archive kommen dann zum Einsatz, wenn man sich nicht mehr erinnern kann.²⁵⁴

²⁵³ Schelske (1998) S.67

²⁵⁴ Vgl. Schelske (1998) S.59f

4.6 Zusammenfassung

Die Fotografie wird von Haberkorn als kulturbestimmender Faktor unserer Zeit angesehen. Unsere Wahrnehmungsfunktion wurde durch die Fotografie geschärft. Fotografie lässt sich mit „Lichtschreibkunst“ übersetzen und ist ein chemischer Prozess. Eine dreidimensionale Anordnung wird auf einer zweidimensionalen Fläche abgebildet. Für Barthes können Ereignisse, die nur einmal stattgefunden haben, durch die Fotografie endlos reproduziert werden.

Die deutsche Kommunikationswissenschaft hat der visuellen Forschung zu Beginn nicht viel Betrachtung geschenkt. Von mehreren Seiten wird der Beginn in der Wirkungsforschung gesehen. Michel betont die Wichtigkeit des Encoding / Decoding – Modells von Hall für die Betrachtungsweise von Texten und folglich auch für Fotos, durch welche sich unterschiedliche Lesearten ergeben – Polysemie erkennbar ist.

Die grundsätzlichen Bedürfnisse des Menschen, Vergängliches festzuhalten und sich selbst zu repräsentieren, werden von der Fotografie erfüllt. Die Beziehung zwischen Fotografie und Realität kann aus realistischen und kulturelrelativistischen Perspektiven betrachtet werden.

Fotografien fungieren auf jeden Fall als visuelle Träger von Zeiterfahrungen und spielen eine zentrale Rolle im Erinnerungsprozess. Dadurch bildet sich auch das kollektive Gedächtnis aus. Eine wichtige Rolle nimmt in diesem Zusammenhang die Pressefotografie ein, der das folgende Kapitel gewidmet ist.

5 Pressefotografie

Die Forschung zur Pressefotografie ist nicht auf eine einzelne Disziplin beschränkt. Sowohl kulturwissenschaftliche Fächer wie die Kunstgeschichte als auch die sozialwissenschaftliche geprägte Kommunikationswissenschaft, die Medienwissenschaft genauso wie die Semiotik haben sich mit der Pressefotografie beschäftigt (siehe dazu Kapitel 2). Die Forschung blieb jedoch in allen Fächern randständig und somit hat sich die Pressefotografie in keiner Disziplin zu einem festen Forschungsfeld etabliert. Die Kommunikationswissenschaftlerin Elke Grittmann sieht den Grund in den jeweiligen wissenschaftlichen Traditionen:²⁵⁵

*„Der Begriff des Pressefotos verweist auf die grundsätzliche doppelte Referenz dieses Mediums, das damit nicht so eindeutig in das wissenschaftliche Blickfeld einer Disziplin gerät.“*²⁵⁶

Zum einen sind Pressefotografien künstlerische Werke und gehen in den Kreislauf der kunstkommerziellen Verwertungsketten ein, zum anderen sind sie auch journalistische Produkte und verfügen somit über eine eigne Repräsentationsform im Journalismus.²⁵⁷

Grittmann, Neverla und Ammann sehen das in ihrem gemeinsamen Werk *Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus* forciert:

*„Fotojournalismus ist jedoch keine Kunst, Fotojournalismus ist Journalismus.“*²⁵⁸

Drei Gründe, wieso Fotojournalismus Journalismus ist:

„Fotojournalismus ist an drei Aktualitätskriterien „Neuigkeitsbezug“, „Faktenbezug“ und „soziale Relevanz“ orientiert und erfüllt somit die

²⁵⁵ Vgl. Grittmann, Elke (2007): Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie. Köln: Herbert von Halem Verlag. S.175

²⁵⁶ Grittmann (2007) S.175

²⁵⁷ Vgl. Grittmann (2007) S.175f

²⁵⁸ Grittmann, Elke et al (Hrsg.) (2008): Global, lokal, digital - Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. Köln: Herbert von Halem Verlag. S.9

journalistische Leistung, Ereignisse aus dem gesellschaftlichen Gesamtgeschehen auszuwählen, aufzubereiten und in die öffentliche Diskussion einzubringen. ²⁵⁹

Für Grittmann spiegeln sich zwei unterschiedliche Perspektiven im Verständnis der Pressefotografie:

„Auf der einen Seite wird die journalistische Fotografie als spezifisches Genre und Feld der Fotografie aufgefasst, das durch die individuelle kulturelle Leistung der Fotografinnen und Fotografen geprägt wird. Auf der anderen Seite werden Pressefotografien und Fotojournalismus als Arbeitsfeld des Journalismus beschrieben und deren allgemeine Regeln und Normen formuliert. ²⁶⁰

Das Ziel eines Fotojournalisten ist wie bei den Kollegen, die schreiben, eine Geschichte zu erzählen. Es geht darum, über Geschichten zu berichten, Menschen zu porträtieren und Emotionen darzustellen. Das alles in einem einzigen Foto und nicht mit Hilfe von Wörtern oder O-Tönen wie der Fotojournalist Julian J. Rossig in seinem Buch *Fotojournalismus* betont. ²⁶¹

Vorweg soll der Begriff Pressefotografie, der synonym für eine Vielzahl an Begriffen steht, geklärt werden.

5.1 Definition Pressefotografie

„Unter Pressefotografie werden in alltagstheoretischen Beschreibungen, wie sie in der Praxisliteratur zu finden sind, Fotos gefasst, die in der Presse abgedruckt werden. ²⁶²

Jedoch herrscht in der Praxis kein einheitliches Verständnis darüber vor, was unter Pressefotografie, Fotojournalismus oder Bildjournalismus verstanden wird. Grittmann

²⁵⁹ Grittmann et al (2008) S.14

²⁶⁰ Grittmann (2007) S.55

²⁶¹ Vgl. Rossig, Julian J. (2007): *Fotojournalismus*. 2. überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. S.11

²⁶² Grittmann (2007) S.25

zufolge lassen sich drei Dimensionen unterscheiden: berufliche Tätigkeit, Darstellungsformen und Arbeitsrollen.²⁶³

1. Bild-, Fotojournalismus und Pressefotografie als berufliche Tätigkeit

Die Pressefotografie wird in der Praxis oftmals als berufliche Tätigkeit benannt. Darunter zusammengefasst werden Bild- oder Fotojournalisten, Fotoreporter, Pressefotografen, Bildberichterstatler oder sogar Lichtbildner des Zeitgeschehens. Diese Begriffe werden meist synonym oder als Ober- oder Unterbegriffe verwendet. Für Grittmann vermittelt der Bildjournalismus visuelle Informationen, jedoch kann dies nicht nur durch Bilder, sondern auch durch bewegte Bilder oder Karikaturen passieren.²⁶⁴

Der Fotograf und Kommunikationswissenschaftler Rolf Sachsse beschreibt das Ziel des Fotojournalismus so:

„Es geht um visuelle Nachrichten in der Vermittlung über technische Medien mit dem Schwerpunkt Fotografie.“²⁶⁵

2. Darstellungsformen als Definitionskriterien

Aus der Perspektive der Darstellungs- und Erzählform, soll Foto- oder Bildjournalismus von der Pressefotografie abgegrenzt werden. Als zentrales Kriterium des Selbstverständnisses zählt die individuelle Einflussmöglichkeit des Fotojournalisten auf Themen und Motive. Die Pressefotografie hat sich zwar schon vor dem ersten Weltkrieg in Tageszeitungen etabliert, im Vergleich zu den Textbeiträgen blieb sie jedoch bis in die 1990er Jahren ein Phänomen am Rande. In den 1920er Jahren entwickelte sich ein moderner Bildjournalismus, der bis heute Leitbildcharakter hat. Zur selben Zeit entwickelte sich eine eigene journalistische narrative Darstellungsform. Seit diesem Zeitpunkt tritt der Fotojournalismus mit einem neuen Selbstverständnis auf. Der Fotojournalistenverein FreeLens unterscheidet auch, ob der Fotojournalist für eine Tageszeitung, ein Magazin, eine Presseagentur oder einen Verlag arbeitet.²⁶⁶

²⁶³ Vgl. Grittmann (2007) S.27

²⁶⁴ Vgl. Grittmann (2007) S.27ff

²⁶⁵ Sachsse, Rolf (2003): Bildjournalismus heute. Beruf, Ausbildung, Praxis. München: Ullstein Heyne List GmbH & Co. S.13f

²⁶⁶ Vgl. Grittmann (2007) S.29ff

So erlaubt zum Beispiel die Fotoreportage mehr künstlerische Freiheit als bei tagesaktuellen Ereignissen. Das einzelne Nachrichtenbild über ein Tagesgeschehen findet sich in der Tageszeitung, wogegen die Fotoreportage in Illustrierten ihren Platz hat. Grittmann erkennt das Problem:²⁶⁷

*„Dass damit zwei unterschiedliche Konzeptionen von Fotojournalismus aufeinanderprallen, ist evident und führt in der Praxis auch immer wieder zu Diskussionen, wie die Pressefotografie im Fotojournalismus zu verorten sei.“*²⁶⁸

3. Arbeitsrolle als Definitionskriterien

Es kommt zu einer Unterteilung der Arbeitsrollen des arbeitsteiligen Selektions-, Produktions- oder Präsentationsprozesses in journalistischen Organisationen. Dadurch werden journalistische Tätigkeiten innerhalb der Organisation differenziert. Grittmann unterscheidet beispielsweise Fotoreporter, die die Fotos produzieren von Bildredakteuren, die für die Beschaffung und Einsetzung von Fotos verantwortlich sind.²⁶⁹

Neben den synonym gebrauchten Begriffen gibt es auch deutliche Abgrenzungsversuche. Auf der ersten Ebene lässt sich der Bildjournalismus als Überbegriff von visuellen Darstellungen, als journalistische Tätigkeit erfassen. Auf zweiter Ebene unterscheidet sich die Pressefotografie in das Handlungsfeld der Fotografie, das sich auf die journalistische Berichterstattung stützt und in das Handlungsfeld, das die Fotografie nützt.²⁷⁰

Hartmut Beifuß stellte sich die Frage, was macht ein Foto zum Pressefoto? Voraussetzung für ihn sind drei Punkte, erstens die Veröffentlichung, diese kennzeichnet das Pressefoto und unterscheidet es vom privaten Foto, zweitens die Zweckbestimmtheit, ein Pressefoto wird nie ohne Zusammenhang präsentiert, und drittens das Pressefoto ist Lesehilfe und soll Aufmerksamkeit erwecken. Eine wichtige Anforderung des Pressefotos ist, es soll informieren.²⁷¹

²⁶⁷ Vgl. Grittmann (2007) S.32

²⁶⁸ Grittmann (2007) S.53

²⁶⁹ Vgl. Grittmann (2007) S.32f

²⁷⁰ Vgl. Grittmann (2007) S.35

²⁷¹ Vgl. Beifuß, Hartmut et al (1994): Bildjournalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. 2. völlig neu überarbeitete Auflage. München: List Verlag. S.115

Nach dem Versuch zu klären, was unter der Pressefotografie begriffen werden soll, folgt nun eine Definition, was unter einem Bildjournalisten zu verstehen ist.

5.2 Der Bildjournalist

„Sie heißen Bildberichterstatter, Fotoreporter, Pressefotografen. Mittlerweile am gebräuchlichsten ist die Bezeichnung Bildjournalist, die sich nach dem 2. Weltkrieg durchgesetzt hat.“²⁷²

Der Deutsche Journalisten-Verband sieht die Tätigkeiten des Bildjournalisten darin, dass sie in und für unterschiedlichste Redaktionen arbeiten, durch visuelle Mittel Informationen über Vorgänge oder Ereignisse vermitteln und mit Wortjournalisten gleichgestellt sind.²⁷³

Zu den Tätigkeiten des Bildjournalisten zählen:

- *„Sammeln und Koordinieren von Informationen, Termingestaltung, Zusammenstellen der fotografischen Ausrüstung.“*
- *Herausfinden günstiger Aufnahmestandort unter Berücksichtigung äußerer Bedingungen und Einflüsse, Auswahl des erforderlichen technischen Geräts.*
- *Die vollständige Kenntnis aller notwendigen Laborarbeiten.*
- *Bildauswahl, Ausschnittbestimmung und Bildbeschriftung.*
- *Kenntnisse der Verbreitungswege und unterschiedliche redaktionelle Arbeitsweisen.*
- *Archivieren des Negativ- und Positivmaterials sowie Grundkenntnisse in der Bilddokumentation.*

²⁷² Beifuß (1994) S.11

²⁷³ Vgl. Beifuß (1994) S.11

- *Kenntnisse der Wartung und Pflege der Arbeitsgeräte.*²⁷⁴

Auch Verena Heimberger vertritt in ihrem Werk *Die Bildsprache im journalistischen Werk Franz Hubmanns* die Auffassung, dass sich die Bezeichnung des Bildjournalisten durchgesetzt hat. Für sie bezieht sich diese Bezeichnung auf alle Journalisten, die mit stehenden oder auch bewegten Bildern in ihrem Arbeitsbereich zu tun haben. Sie gliedert das Tätigkeitsfeld des Bildjournalisten in vier Bereiche:²⁷⁵

- **Bildaufnahme** (Dazu gehört unter anderem der Akt des Fotografierens selbst, der den Umgang mit der Kamera miteinschließt und die Gestaltung des Fotos.)
- **Bildbeschaffung** (Hierbei geht es unter anderem um die Beschaffung und Kenntnis internationalen und nationalen Bildangebots und die Kooperation mit der Textredaktion.)
- **Bildredaktion** (Zu nennen sind in diesem Bereich beispielhaft die Erforschung von Bildquellen und das Sichten, Registrieren und Sortieren von Bildangeboten.)
- **Bilddokumentation** (Darunter fallen Aufgaben wie rechtliche Fragen zu klären oder Sichten des eingehenden Fotomaterials.)²⁷⁶

Teilweise müssten die Aufgaben eines Bildjournalisten aufgrund der Digitalisierung etwas überholt werden, dennoch sind die Aufgaben verständlich. Aber welche Funktion seine Fotografien in der journalistischen Berichterstattung einnehmen, siehe dazu im folgenden Kapitel.

²⁷⁴ Beifuß (1994) S.12

²⁷⁵ Vgl. Heimberger, Verena (2003): *Die Bildsprache im journalistischen Werk Franz Hubmanns*. Frankfurt am Main et al: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaft. S.21

²⁷⁶ Vgl. Heimberger (2003) S.21f

5.3 Funktionen von Pressefotografien

Ursula Oomen sieht die Funktion des Bildes aus der Abhängigkeit zum Text:

„Das Bild illustriert das Wort und unterstreicht damit den Anspruch auf Wahrhaftigkeit und Neutralität. Das Wort gibt wieder, was im Bild gezeigt wird – das Bild belegt, was im Wort mitgeteilt wird.“²⁷⁷

Derselben Meinung sind auch Joachim Blum und Hans-Jürgen Bucher in *Die Zeitung: Ein Multimediu*m, ein praxisbezogenes Buch zur Gestaltung von Text, Bild und Grafik in einer Zeitung. Sie sehen die Möglichkeiten der Pressefotografie ausgehend vom Text:

- *„den Inhalt eines Textes veranschaulichen (**darstellende Funktion**)*,
- *die Zusammenhänge zwischen Schlüsselbegriffen eines Textes darstellen (**Organisationsfunktion**)*,
- *schwer verständliche Inhalte des Textes übersetzen (**interpretative Funktion**)*,
- *berichtete Sachverhalte dokumentieren (**dokumentarische Funktion**)*,
- *berichtete Sachverhalte symbolisieren (**symbolische Funktion**)*,
- *als Blickfang zur Lektüre des Textes motivieren (**dekorative Funktion**)*.“²⁷⁸

Der Fotojournalist Rossig sagt zur Funktion von Pressefotografien:

„In der heutigen Medienlandschaft werden Fotos für alle möglichen Zwecke eingesetzt: Sie dokumentieren, symbolisieren, kommunizieren, dekorieren; sie interpretieren aber auch, veranschaulichen und organisieren.“²⁷⁹

²⁷⁷ Oomen, Ursula (1985): Bildfunktionen und Kommunikationsstrategien in Fernsehnachrichten. In: Bentele, Günter et al (Hrsg.): Zeichengebrauch in Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nichtsprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen. Tübingen: Niemeyer Verlag. S.159

²⁷⁸ Blum, Joachim / Bucher, Hans-Jürgen (1998): Die Zeitung. Ein Multimediu

²⁷⁹ Rossig (2007) S.15

Rossig ordnet in Anlehnung an den amerikanischen Fotojournalisten Philip Douglass Pressefotos in folgende Kategorien ein:²⁸⁰

1. Anerkennung:

Rossig beschreibt diese Kategorie damit, dass wenn Lieschen Müller das Bundesverdienstkreuz verliehen bekommt, dies für eine Lokalzeitung durchaus wichtig ist. Die Redaktion drückt dadurch ihre Anerkennung aus und ermöglicht anderen Bürgern die Gratulation. Für Ortsfremde würde die Information der Bildzeile wahrscheinlich ausreichen.

2. Ersatz:

Symbolfotos haben meist eine geringere Bedeutung als der begleitende Text. Sie kommen dann zum Einsatz, wenn das Thema schwer greifbar ist. Doch in welcher Weise zum Beispiel eine Außenansicht eines Präsidiums bei einem Polizeieinsatzrekord sinnvoll erscheint, bleibt fraglich.

3. Illustration:

In diese Kategorie fallen Fotos, die einen großen Erklärungsanteil liefern und oftmals auch den Text begleiten. Mit Hilfe dieser Fotos soll der Inhalt vor Augen geführt werden, vor allem in Fachzeitschriften. Rossig betont, dass solch eine Illustration auch in Lokalzeitungen sehr viel Sinn macht. Vorsicht soll in diesem Fall vor den „Beweis-Fotos“ genommen werden, da es oft vorkommt, dass ein erklärendes Illustrationsbild schnell zu einer Nacherzählung des Textes wird.

4. Kommunikation:

Pressefotos sprechen hier direkt mit dem Leser, sie teilen ihm etwas mit.²⁸¹

„Damit ist sie [die Pressefotografie] jeder anderen Darstellungsform im Printbereich überlegen, kann Emotionen blitzschnell hervorrufen und den Leser aus seiner

²⁸⁰ Vgl. Rossig (2007) S.15

²⁸¹ Vgl. Rossig (2007) S.15ff

passiven Lektüre in einen aktiven Zustand der Begeisterung (oder Abscheu) reißen.“²⁸²

Auch Miriam Meckel ist ähnlicher Meinung und sieht den Einsatz von Fotos nicht nur in der Illustration des Nachrichtentextes. Sie führt fünf Funktionsgruppen an:

- **Informationsfunktion** (Fotos können zusätzliche oder ergänzende Informationen zum Text liefern.)
- **Unterhaltungsfunktion** (Fotos sorgen für Abwechslung in der visuellen Rezeption.)
- **Erlebnissfunktion** (Fotos übermitteln ein wirklichkeitsgetreues Gefühl.)
- **Emotionsfunktion** (Fotos können Gefühle und Stimmungen besser übermitteln als Texte.)
- **Interpretationsfunktion** (Fotos beeinflussen die Rezeption eines Sachverhaltes auf eigene Weise.)²⁸³

Diese Funktionen tragen gemeinsam zur Generierung von Aufmerksamkeit bei, welche zu einem knappen Gut geworden ist. Medienunternehmen versuchen mit immer neuen Methoden und Strategien Aufmerksamkeit zu gewinnen. Die Nummer eins, um Aufmerksamkeit zu wecken, spielen in diesem Zusammenhang Fotografien.²⁸⁴

Thomas Meyer, Rüdiger Ontrup und Christian Schicha entwickelten in ihrer Untersuchung *Die Inszenierung des Politischen* eine Typologie diverser Visualisierungsstrategien, die sich an den Funktionen von Bildern in Nachrichtensendungen orientieren. Angelehnt haben sie ihre Punkte an die Filmtheorie von Deleuze. Diese hat in Anlehnung an die Zeichentheorie von Peirce Bewegungsbilder unterschieden. Wichtige Impulse lieferten seine Unterscheidungen zwischen Aktionsbild,

²⁸² Rossig (2007) S.15

²⁸³ Vgl. Meckel, Miriam (2001): Visualität und Virtualität. Zur medienkulturellen und medienpraktischen Bedeutung des Bildes. In: Knieper, Thomas / Müller, Marion G. (Hrsg.): Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven. Köln: Herbert von Halem Verlag. S.26

²⁸⁴ Vgl. Meckel (2001) S.26

Affektbild und Wahrnehmungsbild für die folgenden Visualisierungsstrategien, welche sich auch auf Pressefotografien in Printmedien übertragen lassen:²⁸⁵

1. Erläuterungsbild

Das Bild unterstützt in seiner Funktion den verbal gesprochenen Text. Es füllt sozusagen Leerstellen, die der Text hinterlässt, aus.

2. Demonstrationsbild

Ist eng mit dem Erläuterungsbild verwandt, unterscheidet sich aber durch die neue Information, die durch das Bild gezeigt wird. Es geht darum, worüber im Text gesprochen wird, bildlich zu zeigen.

3. Darstellungsbild

Bilder die über diese Funktion verfügen, zeichnen sich dadurch aus, dass sie an äußere Abläufe gebunden sind. Sie können durch diese Funktion selbst vom Publikum eingeordnet werden und benötigen keine Erklärung.

4. Relationsbild

Solche Bilder werden erst durch den Text evident. Hier werden die Bilder zu Symbolen bestimmter Ereignisse.

5. Aktionsbild

In dieser Funktion muss zwischen Bildern, die die Handlung zeigen (z.B. ein Darstellungsbild), und Bildern, die handlungsbetont sind (z.B. die Tat steht im Mittelpunkt), unterschieden werden.

6. Personenbild

Neben den häufigsten Bildern in Informationssendungen (Darstellungsbild und Relationsbild) geht es meist um Personen, die zueinander sprechen.

²⁸⁵ Vgl. Meyer, Thomas / Ontrup, Rüdiger / Schicha, Christian (2000): Die Inszenierung des Politischen. Zur Theatralität von Mediendiskursen. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S.294

7. Beziehungsbild

Hierbei geht es nicht um eine Person im Bild, sondern es geht um die Beziehung mehrerer Personen im Bild.

8. Beweis-Bild

Die Beweisfunktion nimmt im Zeitalter der Manipulation rapide ab. Bilder sind somit schlechter Beweis für Gezeigtes, aber sie produzieren trotzdem Glaubwürdigkeit. Der Text soll die Beweis-Funktion eines Bildes unterstützen

9. Schockbild

Emotionale oder aktionsreiche Bilder können noch damit überboten werden, indem sie gewissermaßen einen Schock erzeugen.

10. Affektbild

Die Großaufnahme eines Gesichts ist der Idealtyp eines Affektbildes. Hierbei geht es um emotionale Qualität, die aus einem Geschehnis heraus entsteht.

11. Wahrnehmungsbild

Das Wahrnehmungsbild bricht die Realität durch die Visualisierung von Wahrnehmungszuständen auf. Dies kann durch Kamerahandlungen wie Flackern, Drehen oder Verschwimmen lassen ausgelöst werden.

12. Motivationsbild

Hierbei soll die Aufmerksamkeit des Publikums nur dadurch geweckt werden, wie das Bild gemacht ist bzw. unter welchen Umständen, Bilder erscheinen somit autoreflexiv.

13. Reflexionsbild

Ist eng verwandt mit dem Motivationsbild und dient der Versinnlichung abstrakter Sachverhalte. Durch die neuen Möglichkeiten der Montage sind mit diesem Bild enorme Möglichkeiten geboten.²⁸⁶

Im Zeitalter von Multimedia sind Fotos nicht mehr die schnellsten Überbringer von Bildern. Das Fernsehen oder das Internet ist bei seiner Übermittlung meist schneller. Dadurch hat sich die Funktion des Pressefotos in der Tageszeitung gewandelt. Nur mehr ein Bruchteil der Fotos ist als eigentlicher Vermittler von Information in der Zeitung zu sehen. Das journalistische Pressebild ist mit immer mehr visuelleren und aktuelleren Reizen konfrontiert. Dem gleicht die Tageszeitung, die einen neuen Stellenwert in der Vielfalt der Medien bekommen hat. Die Stärken des Pressefotos liegen heutzutage darin, den Augenblick festzuhalten, neue Blickwinkel zu zeigen und dem Betrachter die Möglichkeit zu geben, ein Bild öfters und genauer zu betrachten. Ein Pressebild hat dennoch für Sachsse folgende Funktion:²⁸⁷

„Das Pressebild übermittelt eine Nachricht. Es unterscheidet sich vom handwerklichen Foto durch einen zeitlichen Bezug; entweder stellt es ein Ereignis dar, oder es formt eine Nachricht durch seine Publikation. Es soll von einem Ereignis oder einer Person berichten, eine abstrakte Nachricht illustrieren oder selbst als Mitteilung wirken.“²⁸⁸

Auch Beifuß verweist in seinen Buch Bildjournalismus auf Schwerpunkte des Pressefotos, welche sich seit der Einführung des Fernsehens gewandelt haben. Ein Pressefoto muss eindeutig Neuigkeiten übermitteln, diese sollen von allgemeinem Interesse und auf dem Foto erkennbar sein. Ebenso soll die Nachricht authentisch sein und den Leser unterhalten.²⁸⁹ All diese Punkte können mit Hilfe unterschiedlichster Darstellungsformen umgesetzt werden.

²⁸⁶ Vgl. Meyer / Ontrup / Schicha (2000) S.295-305

²⁸⁷ Vgl. Sachsse (2003) S.66f

²⁸⁸ Sachsse (2003) S.65

²⁸⁹ Vgl. Beifuß (1994) S.118f

5.4 Darstellungsformen der Pressefotografie

Der Begriff Darstellungsform wird für schriftlichen Journalismus genauso wie für den Fotojournalismus verwendet, jedoch unterschieden sie sich. Bei Pressefotografien geht es laut Grittmann meist um das Sujet. Design, Layout und Bildunterzeile haben auch einen größeren Stellenwert. Mit ansprechendem Layout geht es vor allem darum, die Aufmerksamkeit der Leser auf sich zu lenken.²⁹⁰

Rolf Sachsse unterteilt die Möglichkeiten der Darstellung des Pressefotos in Einzelbild und Bildserie. Am meisten findet sich das Einzelbild in Tageszeitungen sowie Zeitschriften oder Magazinen. Am meist verbreitetsten sind in diesem Zusammenhang für Sachsse:²⁹¹

- *„Bildreportagen, - geschichten und –sequenzen zeigen eine Abfolge und erzählen eine Geschichte.*
- *Die Ereignis-Fotografie führt Naturereignisse und -katastrophen vor, aber auch inszenierte Ereignisse wie Parteitage und andere Veranstaltungen. Dazu zählt auch der thematische Sonderfall Sport-Fotografie.*
- *Die Nachrichten-Fotografie ist ein Teilbereich der Ereignis-Fotografie mit hohem Aktualitätsbezug. Überzeitlichem Anspruch mit hohem Nachrichtengehalt genügt die Dokumentations-Fotografie.*
- *Bei der Porträt-Fotografie steht ein Mensch im Mittelpunkt, beim Gruppenfoto mehrere Menschen.*
- *Die Feature-Fotografie fordert in der Regel mehr Zeit, weil künstlerische Arbeit angemessen umgesetzt werden soll, zum Beispiel in der Theater- oder Architektur-Fotografie.“²⁹²*

²⁹⁰ Vgl. Grittmann (2007) S.54

²⁹¹ Vgl. Sachsse (2003) S.72ff

²⁹² Sachsse (2003) S.72f

Die Darstellungen in Bildserien teilt Sachsse in folgende Kategorien:

- **Bildreportage** (Dabei geht es um die Bebilderung aus verschiedenen Perspektiven.)
- **Bildgeschichte** (Hier werden Abläufe in mehreren Bildern gezeigt.)
- **Bildsequenz** (Die Fotografie soll wie ein langsam fortlaufender Film wahrgenommen werden, daraus ergeben sich zeitliche oder räumliche Folgen.)²⁹³

Laut Grittmann hat Sachsse Ähnlichkeit mit den seit den 1970er Jahren veröffentlichten amerikanischen Fotojournalismusbüchern. Im Amerikanischen werden diejenigen Darstellungsformen, die von Sachsse als Einzelbild charakterisiert werden, *news photography* genannt. In diese Kategorie fallen die *news photos*, die *spot photos*, die *general news* und die *feature photos*. Als eigene Darstellungsform werden meist Sportfotografie und Portraits angeführt genauso wie *illustrations*. Auch die amerikanischen Darstellungsformen unterscheiden Einzelbilder von Bildserien.²⁹⁴

In die Kategorie der *spot news photography* fallen unvorhersehbare Ereignisse oder Verbrechen oder Unfälle. Planbare Ereignisse sind *general news photographs*, z.B. Konzerte. *Feature photos* zeigen Themen von dauerhaftem Interesse. *Porträts* sind schlichtweg Darstellungen von Personen.²⁹⁵

In der Berichterstattung von Tageszeitungen spielen Fotoreportagen oder Fotoessays eine eher unwichtige Rolle. Sequenzen kommen jedoch schon ab und zu in Tageszeitungen vor. Die unterteilt Harold Evans in die *action sequence* und die *narrative sequence*. Bei der *action sequence* erfolgt die Aufnahme vom gleichen Blickwinkel aus und ergibt einen Ablauf einer Handlung in einer kurzen Zeit als Bildfolge. Bei der *narrativen sequence* handelt es sich ebenfalls um denselben Ort, von dem eine Bildfolge gezeigt wird, jedoch

²⁹³ Vgl. Sachsse (2003) S.74ff

²⁹⁴ Vgl. Kobre, Kenneth (1991): Photojournalism. The Professionals's Approach. Zitiert nach Grittmann, Elke (2007): Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie. Köln: Herbert von Halem Verlag. S.42f

²⁹⁵ Vgl. Hoy, Frank (1993): Photojournalism. The Visual Approach. Zitiert nach Grittmann, Elke (2007): Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie. Köln: Herbert von Halem Verlag. S.43

kann der Blickwinkel, der Aufnahmestandort etc. variieren. Somit unterschieden sich beide Sequenzen durch den Spielraum des Fotografen.²⁹⁶

Ausschlaggebend ist in diesem Zusammenhang auf jeden Fall die Wahl des richtigen Augenblicks oder der Augenblicke im Fall einer Fotoserie, in dem der Fotograf den Auslöser drückt.

5.5 Die Wahl des Augenblicks

„Mit Hilfe von Fotografie können einzelne Momente für immer festgehalten werden. Ein Foto bildet einen bestimmten Zustand oder eine konkrete Situation ab und fixiert ihn unwiderruflich. Eine konkrete Situation wird als etwas Vergangenes bestimmt und abgespeichert. Folglich ist es nicht verwunderlich, dass man im Zusammenhang mit Fotografie häufig vom „Festhalten der Zeit“ spricht.“²⁹⁷

Fotografen haben von Beginn der Fotografie an versucht, objektive Bilder herzustellen. Dies ist aber allein schon aus einer Anzahl von technischen oder persönlichen Gründen nicht möglich. Es geht einerseits um die physikalischen Voraussetzungen, da eine Kamera anders konstruiert ist als das menschliche Auge. So hat ein Auge zum Beispiel keine Zoom-Funktion. Daraus ergibt sich, dass Weitwinkel- und Teleaufnahmen zur Subjektivität „verdammte“ sind. Eine Kamera kann tausend Dinge, die das menschliche Auge nicht kann. Jedoch kann sie nur einen Sinn aufnehmen, dadurch fehlt oftmals einigen Fotos etwas. Dennoch bildet die Kamera alles ab, was sich im Blickfeld befindet.²⁹⁸

Und in diesem Zusammenhang ist die Wahl des Augenblicks eines der wichtigsten Gestaltungsinstrumente für die Pressefotografie. Dieses Instrument hat aber wenig mit Technik zu tun, hier kommt es nur auf den Augenblick an, an dem der Auslöser gedrückt

²⁹⁶ Vgl. Evans, Harold (1978): Pictures on Page. Photo-Journalism, Graphics and Picture Editing. Zitiert nach Grittmann, Elke (2007): Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie. Köln: Herbert von Halem Verlag, S.44

²⁹⁷ Knoll, Philipp (2006): Pressefotografie in Österreich: Eine Gegenüberstellung der österreichischen Pressefotografien bedeutender Tageszeitungen von 1959 und heute 2006. Diplomarbeit: Universität Wien, S.30

²⁹⁸ Vgl. Rossig (2007) S.27f

wird. Der Augenblick kann in zwei Bereiche geteilt werden, erstens wer zur richtigen Zeit am richtigen Ort ist, hat die Vorteile, zweitens ist es der Sekundenbruchteil einer Sekunde, der ein Ereignis zu einem außergewöhnlichen macht.²⁹⁹

Eine wichtige Bedeutung als Informations- und Dokumentationsinstrument bekam die Fotografie nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Nicht unwesentlich daran beteiligt waren die Rollen der großen Zeitungen und Illustrierten. Fotografien galten als eine Art internationaler Sprache, die keine Übersetzung benötigte. Es kam durch die Fotografie zum Austausch von Kriegsereignissen. Einerseits diente die Fotografie als visueller Auskunftgeber bei Menschen, die nicht direkt am Krieg beteiligt waren, andererseits auch als politisches Propagandamittel. Es entstanden verschiedene Arten der Kriegsfotografie. Die Achsenmächte waren daran interessiert, ihre Siege in heldenhaften Fotos vorzuzeigen und Grausamkeiten nicht zu zeigen. Die Fotografen der Alliierten hatten weniger Grund, den Krieg zu glorifizieren.³⁰⁰

Schon Susan Sontag betonte:

„Fotos schockieren, insofern sie etwas Neuartiges zeigen.“³⁰¹

Aber auch Kritik wird an den Fotografien geübt, nämlich daran, dass sie eben nur die Aufnahme eines Augenblicks sind, denn damit können sie keine Zusammenhänge herstellen. Der Mythos des entscheidenden Augenblicks wurde vom Fotografen Henri Cartier-Bresson geprägt. Dabei ging es darum, dass eine Aufnahme einen zentralen Handlungsmoment des Gesamtereignisses zeigen soll. Lessing sprach von der Darstellung des Wendepunkts der Handlung unter dem fruchtbaren Augenblick.³⁰²

Die Auswahl des Augenblicks liegt natürlich beim Fotografen, ob dieser einen Moment als bedeutungsvoll betrachtet oder nicht. Von einem für ihn banalen Moment wird er kein Foto machen. Dadurch bekommt dieser Augenblick nie die Bedeutung, die er bekommen hätte, wenn der Fotograf doch ein Foto gemacht hätte.³⁰³

²⁹⁹ Vgl. Rossig (2007) S.221

³⁰⁰ Vgl. Baatz (2002) S.123

³⁰¹ Sontag (2002) S.24

³⁰² Grittmann, Elke / Ammann, Ilona (2008): Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie. In: Grittmann, Elke et al (Hrsg.): Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute. Köln: Herbert von Halem Verlag. S.316f

³⁰³ Vgl. Knoll (2008) S.31

Allein dadurch ergibt sich schon die Frage, wie objektiv das gemachte Foto, welches vom Fotografen zu einem bestimmten Zeitpunkt gemacht wurde, eigentlich ist. Dazu mehr im folgenden Punkt.

5.6 Authentizität in der Pressefotografie

Grittmann und Ammann betonen die wichtige Norm, die Objektivität im Journalismus einnimmt, jedoch ist äußerst umstritten, ob diese Norm vom Journalismus überhaupt einhalten werden kann. Unter Authentizität wird die Objektivität im Journalismus verstanden. Der Begriff der Authentizität steht für das „Echte“. Der Begriff verweist über zwei Bedeutungsdimensionen: Die Verbindung von Authentizität und Realität ist für die Nachrichtenbilder relevant. Bilder gelten als authentisch, wenn sie auf einer Beobachtung beruhen und mit einem Phänomen übereinstimmen, kein Medium kann dies deutlicher zeigen als die Fotografie. Als zweite und wichtigere Dimension nennen Grittmann und Ammann, dass Dokumente als authentischer identifiziert werden, wenn sie von befugten Personen autorisiert werden. Bilder können natürlich manipuliert werden, von journalistischen Aufnahmen wird jedoch verlangt, dass sie wahrhaftig sind. Auf Fotomanipulation wird verzichtet, was zu den Standards der heutigen Nachrichtenfotografie gehört (vgl. dazu Punkt 5.6).³⁰⁴

Die Frage der Authentizität von Medienbildern kann für Viehoff und Fahlenbrach heutzutage nur mehr im Kontext der medialen Bedingungen beantwortet werden, da es in den Medienwissenschaften fast ein Allgemeinplatz ist, dass die Medienbilder immer inszeniert sind. Einerseits müssen die technischen, ökonomischen, sozialen und ästhetischen Bedingungen, die für die Konstruktion von Wirklichkeit in dem Medium verantwortlich sind, unter die Lupe genommen werden. Andererseits ist die Frage nach dem Wahrheitsgehalt bei Medienbildern schon lange ein Problem (vgl. dazu Punkt 4.3). Wahrheit und Authentizität sind relative Kategorien, die nur subjektiv betrachtet werden können. Durch die Medien wurde die Differenz zwischen Authentizität und Inszenierung unscharf, allein das Fernsehen hat die Frage der Differenz obsolet gemacht. Das

³⁰⁴ Vgl. Grittmann / Ammann (2008) S.304ff

Fernsehen bringt in seiner Re-Inszenierung sozusagen ein eigenes Ereignis und wird somit selbst zum Akteur.³⁰⁵

Das Fernsehen als Live-Medium übertrifft alle Erwartungen ans Wirklichkeitsbild. Der dominierende Wahrnehmungsprozess wird die Telepräsenz. Live-Erfahrungen im Fernsehen sind zu historischen Ereignissen geworden und prägen somit Medienerinnerungen. Durch das Fernsehen kommt es auch zu einem Wandel der medialen Repräsentationsästhetik und -ethik.³⁰⁶

„An die Stelle hierarchisch regulierter Perspektiven und Blickwinkel tritt das Primat medialer Partizipation, die nicht mehr auf Belehrung und Lenkung des Zuschauerblicks abzielt, sondern auf sein empathisches, emotionales Miterleben.“³⁰⁷

Dadurch verschiebt sich auch der Modus des als authentisch Wahrgenommenen:

„Die subjektive Wahrnehmung medialer Authentizität nimmt zu, wenn Ereignisse personalisiert werden, denn dann wird auch das kollektiv und strukturell nur abstrakt Wahrnehmbare individuell erfahren.“³⁰⁸

Mediale Repräsentation der Personalisierung wird erst dann glaubwürdig, wenn durch die individuelle Erfahrung des Sozialen ein Ereignis kognitiv und emotional nachvollziehbar gemacht wird. Viehoff und Fahlenbrach betonen, dass jedes historische Ereignis von Einzelpersonen der Gruppen emotional inszeniert und somit exemplifiziert wird.³⁰⁹

Für Thomas Noetzel wird Authentizität mit Glaubwürdigkeit verbunden, zum Beispiel aufgrund der Eigenschaft der Übereinstimmung mit der Realität. Im 19. Jahrhundert zeigen die Entwicklungen der Dokumentarfotografie und des Fotojournalismus, dass

³⁰⁵ Vgl. Viehoff, Reinhold / Fahlenbrach, Kathrin (2003): Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte. In: Beuthner, Michael et al (Hrsg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September. Köln: Herbert von Halem Verlag. S.42f

³⁰⁶ Vgl. Viehoff / Fahlenbrach (2003) S.45f

³⁰⁷ Viehoff / Fahlenbrach (2003) S.46

³⁰⁸ Viehoff / Fahlenbrach (2003) S.46

³⁰⁹ Vgl. Viehoff / Fahlenbrach (2003) S.46f

diese ohne die objektive Dokumentarfähigkeit nicht zustande gekommen wären. Die dokumentarische Fotografie gewährleistet quasi die Arbeitstechnik Authentizität.³¹⁰

Zu den dokumentarischen Qualitäten der Pressefotografie zählt Rudolf Arnheim die Authentizität, die Richtigkeit und die Wahrheit. Wenn das Foto nicht retuschiert, manipuliert oder gestellt ist, gilt das Foto als authentisch, wenn es der dargestellten Realität entspricht als richtig und wenn die Bildaussage stimmt, also wenn es das Gezeigte richtig erfasst, gilt das Foto als wahr. Die Qualität des Pressefotos erhält einen neuen Gültigkeitsanspruch in einem medial inszenierten und manipulierten Zeitalter.³¹¹

Fotojournalisten halten an einer wahrheitsgemäßen Berichterstattung fest, was aufgedeckte Bildmanipulationen bezeugen. Die Befürchtungen, dass die Authentizität durch die Manipulationsmöglichkeiten an Stellenwert verlieren würde, waren unnötig. Eher das Gegenteil entwickelte sich, ein authentisches Bild wird heutzutage viel mehr gefordert als früher. Fotos sind das Fenster zu Welt und damit Abbilder der Realität (vgl. dazu Punkt 4.3.1). Wenn Manipulationen dann doch einmal vorkommen müssen, sollten dieses als solche gekennzeichnet sein. Die Diskussion über die Zukunft der Fotos, die seit der Digitalisierung Einzug im Fotojournalismus gehalten hat, geht aber immer weiter.³¹²

Wobei Grittmann anmerkt:

„Bereits in den Selbstbeschreibungen des Fotojournalismus und der Pressefotografie spielt Authentizität als Leitidee eine zentrale Rolle. Authentizität, der Anspruch auf wahre und richtige Berichterstattung, wird daher als zentrale Leitidee aufgefasst.“³¹³

Die Objektivitätsnorm, die im Wortjournalismus vorherrscht, ist also eng mit dem Authentizitätsanspruch des Bildjournalismus verbunden. Hans-Bernd Brosius verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass ein Text über einen Sachverhalt informieren soll und das Bild die Aufgabe hat, diesen Text zu unterstreichen.³¹⁴

³¹⁰ Vgl. Grittmann (2007) S.265f

³¹¹ Vgl. Dobrounig, Michael (2007): Darf der Fotojournalismus was er kann? Die Digitalisierung als medienethische Herausforderung für visuelle Kommunikation. Magisterarbeit: Universität Wien. S.18

³¹² Vgl. Grittmann (2007) S.36ff

³¹³ Grittmann (2007) S.264

³¹⁴ Vgl. Brosius, Hans-Bernd (1998): Visualisierung von Fernsehnachrichten. Text-Bild-Beziehungen und ihre Bedeutung für die Informationsleistung. Zitiert nach Lauß, Sarah Maria (2010): Inhalt und Form von

Für Newton haben die neuen Manipulationsmöglichkeiten, die durch die Digitalisierung entstanden sind, zu einem umsichtigen Umgang mit den Fotografien geführt. Und so gilt für Grittmann Authentizität nicht mehr als inhärente Eigenschaft eines Pressefotos, sondern als ein Anspruch, der durch verschiedene Techniken erreicht werden kann.³¹⁵

Ein Abschnitt über die Bildmanipulation und wie die Leser dazu stehen, folgt nun.

5.7 Bildmanipulation

„Der Begriff der Manipulation leitet sich von dem lateinischen Wort - manipulus - für Handhabung ab. In der soziologischen Terminologie versteht man darunter die Gängelung, Führung ohne Wissen des Geführten, Verführung zu ungewollten Entscheidungen und Handlungen. In einem allgemein publizistischen Kontext wird darunter die Herstellung eines falschen Bewusstseins durch eine verzerrte Darstellung der Realität verstanden.“³¹⁶

Mit der aufkommenden Digitalisierung in den 1990er Jahren entstand ein Diskurs rund um das Thema Bildmanipulation. Der Fokus wurde auf die Veränderung von Bildern nach der Aufnahme gelegt. Nicht zu vergessen ist jedoch, dass die Möglichkeit der Manipulation auch schon zu analogen Zeiten möglich war, jedoch war zu dieser Zeit der Aufwand noch viel größer und mühsamer. Durch die neuen Techniken geht nun alles schneller und einfacher.³¹⁷

Sei es die Motivwahl, die Bildauswahl, die Perspektive etc., mit all diesen Mitteln kann ein Fotojournalist seine Sicht der Welt in ein Foto hineininterpretieren. Blum und Bucher gehen in ihrer Argumentation so weit, dass sie behaupten, der Satz „Bilder lügen nicht“ sei seit Beginn der Fotografie falsch. Es ist von Anbeginn ein schmaler Grat zwischen der manipulativen Bildverfälschung und der zulässigen Bildoptimierung. Blum und Bucher

Pressefotos. Eine Untersuchung von Motiven und Darstellungsmodi in fotografischen Politikberichterstattungen der österreichischen Tagespresse. Magisterarbeit: Universität Wien. S.12

³¹⁵ Vgl. Grittmann (2007) S.267

³¹⁶ Hejna, Daniela (2003): Potential und Praxis der Bildmanipulation durch digitale Fotografie – Verliert das Pressefoto seine dokumentarische Qualität? Diplomarbeit: Universität Wien. S.90

³¹⁷ Vgl. Büllesbacher, Alfred (2008): Digitale Bildmanipulation und Ethik. Aktuelle Tendenzen im Fotojournalismus. In: Grittmann, Elke et al (Hrsg.): Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute. Köln: Herbert von Halem Verlag. S.109

vergleichen die Verfälschung eines Fotos mit einem journalistischen Text. Wurde das Zitat wirklich korrekt wiedergegeben oder wurde es aus dem Zusammenhang gerissen? Auch hier lässt sich journalistisches Verhalten nicht einfach zwischen Gut und Böse aufteilen, genauso wenig bei der fotografischen Manipulation. Für Blum und Bucher ist eine Bildbearbeitung dann manipulativ, wenn der Leser nicht bemerkt, dass es sich um einen manipulativen Eingriff bei der Bearbeitung handelt.³¹⁸

Es geht also darum, bei der Manipulation zu unterscheiden, ob es sich um einen notwendigen Aspekt der journalistischen Arbeit oder um eine manipulative Tat handelt, mit welcher das Publikum getäuscht werden soll. Als Beispiel für einen Sündenfall wird gerne die Ausgabe des National-Geographic von 1982 genannt, wo zwei Pyramiden zusammengedrückt worden sind, damals als die Bildbearbeitung noch eine Besonderheit war, im Gegensatz zu heute, wo sie schon fast zum medialen Alltag geworden ist. Da Bildmanipulation immer schwerer zu erkennen sind, lässt sich über den wirklichen Umfang im Journalismus nur spekulieren. Zu Beginn standen die Verlage im Mittelpunkt des Diskurses um die Bildmanipulation, heutzutage stehen die Fotografen selbst im Fokus.³¹⁹

Rolf Sachsse ist der Auffassung:

„Nicht alles, was machbar ist, kann und darf auch gemacht werden.“³²⁰

Aber auch die Fotojournalisten selbst haben die Gefahr für ihren Beruf erkannt. Die Möglichkeiten der Manipulation auf der einen und die Forderung nach einer wahrhaftigen, objektiven Berichterstattung auf der anderen Seite. Ein Missbrauch der neuen Techniken könnte ein Sterben der Pressefotografie hervorrufen, so Büllsbach ganz radikal. Es stellt sich die Frage, wie viel Fotomontage erlaubt ist. Der Deutsche Presskodex führt zum Beispiel seit Jahren an, dass Fotomontagen oder andere Veränderungen deutlich erkennbar zu machen seien, sei es im Bezugstext oder in einer Bildlegende.³²¹

³¹⁸ Vgl. Blum / Bucher (1998) S.69

³¹⁹ Vgl. Büllsbach (2008) S.110f

³²⁰ Sachsse (2003) S.46

³²¹ Vgl. Büllsbach (2008) S.112f

Blum und Bucher führen die verbreitetsten Merkmale zur Einhaltung der journalistischen Grundsätze im Umgang mit Bildern an:

- *„Fotomontagen müssen als solche gekennzeichnet sein.*
- *Fotograf und Bildbearbeiter müssen genannt werden.*
- *Die Entstehungsgeschichte eines Fotos muß angegeben werden, weil der Leser im Normalfall davon ausgeht, daß es im aktuellen Zusammenhang der Berichterstattung aufgenommen wurde. Also: Kennzeichnung als Archivbild und Angabe, wo es entstanden ist.*
- *Die Bildzeile muß auf das Foto und die Intention des Fotografen abgestimmt sein. Manche Fotografen fordern deshalb, daß sie ihre Bildzeilen selber schreiben dürfen.*“³²²

Auch Grittmann, Neverla und Ammann sind der Auffassung:

„Die digitale Technik ermöglicht sowohl beim Fotografen als auch in den Redaktionen eine Bildoptimierung, deren Grauzonen kaum bekannt sind.“³²³

Zu unterscheiden ist aber allgemein noch immer, um welche Art von Medium es sich handelt, in der die Manipulation eingesetzt wird. An eine Sportzeitung oder ein Lifestylemagazin werden andere Forderungen gestellt als an eine Zeitung. Bei Titelfotos gibt es auch spezielle Regelungen, da diese meist auf den Verkauf der Zeitungen angelegt sind und somit eine kommerzielle Absicht verfolgen.³²⁴

Eine bedeutende Veränderung im Fotojournalismus zeigt sich auch in den vergangenen Jahren, nämlich dass immer öfter Amateurfotografen als Lieferanten auftreten. Auch dies ist eine Auswirkung der digitalen Veränderungen. Eine Bilddatenbank unterscheidet den Fotojournalisten nicht von einem Amateur.³²⁵

Bei den zahlreichen Manipulationsmöglichkeiten ist auch nicht auszuschließen, dass sich die Rezipienten irgendwann einmal an die Bildmanipulation im hohen Maße gewöhnen

³²² Blum / Bucher (1998) S.70

³²³ Grittmann et al (2008) S.23

³²⁴ Vgl. Büllesbach (2008) S.117

³²⁵ Vgl. Büllesbach (2008) S.124ff

und diese tolerieren. Auch die Perspektive des Lesers wurde erforscht. Büllesbach nennt Studien die ergeben, dass der Grad der Bildmanipulation und der Kontext, in welchem das Bild erscheint, ausschlaggebend sind für die Leser. Technische Veränderungen wie Kontrast oder Farbe werden eher toleriert als inhaltliche. Allgemein ist die Akzeptanz der Leser bei Nachrichtenfotos am geringsten. Die Studien belegen, dass vor allem von Pressefotos ein hoher Authentizitätsgrad erwartet wird. Abschließend betont Büllesbacher, dass jeder für sich die Grenzen der Bildmanipulation festsetzen muss.³²⁶

Die meisten Pressefotografien kommen von großen Bildagenturen, die bekannteste und berühmteste nennt sich Magnum, diese im Speziellen und Bildagenturen im Allgemeinen soll der nächste Punkt beschreiben.

5.8 Bildagenturen

Für die Verbreitung von Fotos sind Bildagenturen behilflich. Im Idealfall verfügen die Agenturen über eine riesige Datenbank mit Absatzmärkten und vermitteln Kontakte zu Redaktionen.³²⁷ Wenn ein Fotograf die Dienste einer Fotoagentur in Anspruch nimmt, wählt er somit quasi seinen Repräsentanten. Dadurch erhöhen sich die Chancen für den Fotografen, die Agentur ist aber auch am Gewinn beteiligt.³²⁸

Paris ist die weltweite Hauptstadt der Presseagenturen. Der zeitgenössische Fotojournalismus wird dort von Agenturen wie *Gamma* oder *Vu* mitgestaltet. Bis in die frühen achtziger Jahre galten die Fotografen noch als Koproduzenten der Agenturen, die Funktion seitdem liegt eher bei der Agentur. Es geht darum, die bestehenden Fotos zu archivieren, zu verbreiten und die Urheberrechte zu kommerzialisieren.³²⁹

³²⁶ Vgl. Büllesbach (2008) S.130f

³²⁷ Vgl. Rossig (2007) S.213f

³²⁸ Vgl. Knoll (2006) S.101f

³²⁹ Vgl. Blecher, Helmut (2001): Fotojournalismus. Hamburg: Rotbuch Verlag. S.50f

In Deutschland setzt sich die Agenturlandschaft aus ein paar Nachrichten-Bildagenturen wie *dpa* (*Die Deutsche Presseagentur*), *AP* (*Associated Press*), *Reuters* und *AFP* (*Agence France-Presse*) zusammen, welche auch weltweit sehr bekannt sind.³³⁰

In Österreich ist die *APA* (*Austria Presse Agentur*) die größte Nachrichtenagentur des Landes und als Genossenschaft der österreichischen Tageszeitungen organisiert. Dadurch hat sie keinen Parteieinfluss und ist ein profitables, erfolgreiches, politisch unabhängiges Unternehmen. Seit Anfang 2008 heißt die Fotoagentur der *APA* – *PictureDesk* und beinhaltet alles, was von einer modernen Nachrichten-Fotoagentur verlangt wird.³³¹

Klassische Fotoagenturen sind immer noch wichtige Lieferanten für Tageszeitungen. Durch die steigende Nutzung des Internets, genauer seit dem Boom des Web 2.0, sollten auch Fotocommunities und Fotoplattformen erwähnt werden. Eine der größten Fotoportale ist flickr.com, Mitglieder dieser Communities veröffentlichen auf diesen Plattformen ihre Bilder.³³²

Beispielhaft soll nun auf *Magnum* als die bekannteste Fotoagentur eingegangen werden.

5.8.1 Magnum

1934 ist der Beginn der Geschichte der berühmtesten Fotoagentur der Welt. In diesem Jahr trafen sich in Paris H. Cartier-Bresson, D. Szyrim (später D. Seymour) und R. Capa. 1947 wurde in New York aus der Idee Wirklichkeit. Der Zweck war anfangs ein rein praktischer. In den 1950er Jahren kann vom goldenen Zeitalter der Live-Fotografien gesprochen werden. Es entstanden unzählige neue Zeitschriften, die ein einzelner Fotograf unmöglich mit Bildern versorgen konnte. Somit war zu Beginn für Magnum besonders wichtig, die Verwendung der Fotos ihrer Mitglieder zu steuern und Rechte daran zu sichern. Es entstand aber auch eine eigne Art der Live-Fotografie. Mittlerweile verkörpert Magnum ein Stück weit die Geschichte des Fotojournalismus. Die Qualität

³³⁰ Vgl. Blecher (2001) S.50

³³¹ Vgl. Hinterramskogler (2009) S.68

³³² Vgl. Hinterramskogler (2009) S.70f

war stets oberstes Gebot bei Magnum. Es verbreitete sich die Ansicht, dass Magnum immer vor Ort war, wenn etwas auf der Welt passierte.³³³

Magnum war die erste Fotoagentur mit freien Fotojournalisten. Ihr Ziel war es folglich auch, frei von redaktionellen Vorgaben zu arbeiten.³³⁴ Sie wollten aber nicht nur über die Tragödien berichten. Zu Beginn der Erfolgsgeschichte waren die Fotografien von Kriegserfahrungen geprägt, als einer der Mitbegründer der Agentur hat Capa die Kriegsfotografie als eigenes Genre mehr als geprägt. Die spätere Generation in den 1960er Jahren beschäftigte sich mehr mit Alltagsthemen, unter anderem David Hurn oder Burk Uzzle.³³⁵

Der Fotojournalist Blecher über *Magnum*:

*„Magnum bildet auch nach über 50 Jahren immer noch eine Vereinigung von Idealisten. Wohl wissend, dass sie mit herkömmlichen Methoden in Zukunft keine Bilder mehr verkaufen können, versuchen sich viele mit Buchprojekten, Fotokursen und Ausstellungen über Wasser zu halten.“*³³⁶

Neben der berühmtesten Fotoagentur hat sich LIFE ungefähr zur selben Zeit als eine neue Illustrierte auf dem Markt etabliert, deren Wichtigkeit für den heutigen Bildjournalismus auch unbeschreiblich wichtig war und daher in einem Exkurs erwähnt werden soll.

5.8.2 Exkurs: Das Fotomagazin LIFE

Time-Verleger Henry R. Luce gründete 1936 in New York das LIFE-Magazin, und es wurde zur größten und bekanntesten Illustrierten dieses noch nie dagewesenen Stils. Es ging darum, neben Fotos von Berühmtheiten auch über das Leben des kleinen Mannes zu berichten. Das Team umfasste meist 30 Meisterfotografen und unzählige freie Mitarbeiter. Diese Zeitung wurde nicht wie üblich von Redakteuren gemacht, sondern

³³³ Vgl. Baatz (2002) S.152f

³³⁴ Vgl. Grittmann (2007) S.34

³³⁵ Vgl. Blecher (2001) S.40f

³³⁶ Blecher (2001) S.41

von Fotografen, das Motto: Bilder, Bilder, Bilder! Die Meisterfotografen und durch sie das Magazin prägten die Live-Fotografie.³³⁷

„Ihr Erfolg war einzigartig und ihr Konzept wurde in der ganzen Welt nachgeahmt.“³³⁸

Nach dem 2. Weltkrieg hatten die Bildjournalisten neue Herausforderungen. Der Frieden wurde genossen, und man begann sich mit anderen Kulturen zu beschäftigen. Dies alles spiegelte sich auch unter dem Stichwort Human Interest in den Live-Fotografien. Unter dem Stichwort wird eine Rückkehr zu den Ursprüngen der Fotografie als Kunstrichtung verstanden.³³⁹

Das Motto von LIFE war auch, die Welt mit wenig Schatten, dafür aber voller Licht zu zeigen. Ungefähr vier Jahrzehnte lang galten die Fotografien in LIFE als das Optimum des Bildjournalismus. Kooperationen mit Fotoagenturen wie Magnum waren gang und gäbe. LIFE injizierte beim Betrachter, dass die Fotografien nicht lügen und der Fotograf selbst war im Rampenlicht, früher war das nicht so.³⁴⁰

„Das Wochenmagazin LIFE wurde zum geeigneten Medium, das Leben in seiner vollen Entfaltung und in seinem Facettenreichtum vor Augen zu führen.“³⁴¹

Auch wenn LIFE nicht die erste amerikanische Zeitschrift war, die sich auf Fotografien spezialisierte (schon 1896 brachte zum Beispiel die New York Times eine wöchentlich erscheinende Fotobeilage heraus) war sie die erfolgreichste.³⁴²

Das Interesse an der klassischen Bildberichterstattung ging nach der weltweiten Verbreitung des Fernsehens stark zurück. Ein schleichender Niedergang von LIFE war die Folge. Bis 2000 wurde LIFE als Monatsmagazin weitergeführt, danach eingestellt. Die Zeitschrift blieb aber unter anderem für Blecher einzigartig. Aus ihr ging eine Vielzahl bekannter Fotografen hervor, und manche ihrer Bilder erlangen Weltruhm.³⁴³

³³⁷ Vgl. Heimberger (2003) S.29

³³⁸ Vgl. Freund, Gisèle (1974): *Photografie und Gesellschaft*. Donauwörth: Rogner & Bernhard Verlag. S.149

³³⁹ Vgl. Heimberger (2003) S.31

³⁴⁰ Vgl. Heimberger (2003) S.30

³⁴¹ Pissermayr (2004) S.52

³⁴² Vgl. Pissermayr (2004) S.52

³⁴³ Vgl. Blecher S.26ff

Die erfolgreichsten Pressefotografien werden auch Fotoikonen genannt, was hinter diesem Begriff steckt, was die Merkmale eines berühmten Fotos sind und welche das zum Beispiel sind, wird nun genauer beschrieben.

5.9 Fotoikonen der Pressefotografie

Der Medienwissenschaftler Thomas Knieper bezeichnet den Menschen als Augenmenschen. Dadurch verwundert es nicht, dass im Speziellen Pressefotos besonders gut im Gedächtnis haften bleiben. Dennoch schafft es nicht jedes Foto in ein Medium und auch nicht jedes Foto ins kollektive Bildgedächtnis. Es gibt jedoch Fotos, die als Denkbilder in Erinnerung bleiben und mit einem Ereignis verschmolzen sind und eine Art kollektive Identität durch die Betrachtung erzeugen. Diese Fotos werden Knieper zufolge mit Recht Ikonen der Pressefotografie genannt.³⁴⁴

Bernhard Schragl beschäftigte sich im Zuge seiner kunstgeschichtlichen Diplomarbeit *Ikonen der Pressefotografie – Sieben der bekanntesten Pressefotografien und wie sie dazu wurden* sehr genau mit dem Begriff Fotoikone. Für ihn gibt es bei der Menge an Pressefotos, die uns seit Jahrzehnten überfluten, Bilder, die der Vergänglichkeit im gesellschaftlichen Leben trotzen und im Gedächtnis haften bleiben. Diese Bilder stehen quasi über den durchschnittlichen Pressefotografien.³⁴⁵

Schragl stellt fest, dass vor allem in der jüngeren Zeit der Begriff „Fotoikone“ immer häufiger gebraucht wird. Aufgrund einer fehlenden, umfassenden Definition stellt er selbst eine her, die unter anderem im nächsten Punkt näher erläutert wird.³⁴⁶

³⁴⁴ Vgl. Knieper, Thomas (2008): Ikonen der Pressefotografie – Ein Essay. In: Haller, Michals (Hrsg.): Visueller Journalismus. Beiträge zur Diskussion einer vernachlässigten Dimension. Medien – Forschung und Wissenschaft Band 21. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf. S.59

³⁴⁵ Vgl. Schragl, Bernhard (1996): Ikonen der Pressefotografie. Sieben der bekanntesten Pressefotografien und wie sie dazu wurden. Eine Möglichkeit der Bildanalyse. Diplomarbeit: Universität Wien. S.2

³⁴⁶ Vgl. Schragl (1996) S.3

5.9.1 Definition Fotoikone

„Was ist eine Ikone? Was unterscheidet sie von anderen Bildern bzw. Fotografien? Ein ikonischer Charakter wird meist denjenigen Fotos zugeschrieben, die über die aktuelle Berichterstattung hinaus eine herausragende Bedeutung erlangt haben.“³⁴⁷

Im Brockhaus findet sich unter dem Begriff „Ikone“ - „eikon“, was aus dem griechischen stammt und ein verehrtes Kultbild der Ostkirche, auf dem Heilige oder biblische Szenen abgebildet sind, beschreibt. Dem modernen Ikonenbegriff ist diese Würdigung noch immer inne und sie verstärkt die Relevanz gegenüber anderen Bildern.³⁴⁸

Die Definition des Begriffes Fotoikone ist für Schragl zuerst auf zwei Punkte beschränkt, dennoch sollte die Erklärung sehr großzügig angesetzt werden, da sie nicht eingengt werden soll und somit keine Zugänge von vornherein ausgeschlossen sind.³⁴⁹

„Bei einer Fotoikone handelt es sich um eine Pressefotografie, die über einen außerordentlichen Bekanntheitsgrad verfügt und in ihrer Bedeutung über sich selbst hinausweist.“³⁵⁰

Um nicht all zu abstrakt zu sein, verwendet Schragl Beispiele: die Fotografie, des Brustbildes Che Guevaras ist sehr bekannt. Dieses Foto war zu einer bestimmten Zeit nicht nur in Printmedien zu sehen, sondern auch auf Postern, Stickern, T-Shirts etc. Daraus ergibt sich die überdurchschnittliche Bekanntheit des Fotos. Es steht aber nicht nur für die Person, die es abbildet, sondern auch für den Geist des Jahres 1968 und die revolutionäre Stimmung, die vorherrschte.³⁵¹

³⁴⁷ Grittmann / Ammann (2008) S.298

³⁴⁸ Vgl. Grittmann / Ammann (2008) S.298

³⁴⁹ Vgl. Schragl (1996) S.3

³⁵⁰ Schragl (1996) S.3

³⁵¹ Vgl. Schragl (1996) S.3



Abbildung 4: "Che Guevara" (Alberto Corda, 1960)

Beide Punkte der Definition müssen, um ein Foto als Fotoikone zu erkennen, erfüllt sein. Im Gegensatz zu einem sehr bekannten Bild, dem TV-Testbild, das zwar das Kriterium der Bekanntheit erfüllt, jedoch nicht über sich selbst hinaus weist, da es nur für das TV-Testbild steht.³⁵²

Schragl bringt die Definition des Begriffes Ikone, somit auch folglich die Fotoikone, mit der byzantinischen Kunst und der Ostkirche in Verbindung. Damit scheint die Pressefotografie zunächst wenig gemein zu haben. Es gibt jedoch Ähnlichkeiten, so wurden Ikonen zum Beispiel als Beweis für die Existenz Jesu und anderer Heiliger gesehen, und Ikonen waren somit die Abbilder dieser Personen. Dies scheint jedoch absurd, da diese Ikonen von Menschenhand gezeichnet wurden und nicht durch göttlichen Einfluss entstanden sind. Wogegen Fotografien ein wahrer Abbildcharakter zugesagt wird. Der paradoxe Zugang zeigt sich auch in der Nachrichtenübermittlung, da malerischen Werken misstraut und Fotografien mehr Glaubwürdigkeit zugesagt wird. Es

³⁵² Vgl. Schragl (1996) S.3

wird dabei jedoch übersehen, dass ein Foto auch gestaltet ist. Für Schragl bringt es Susan Sontag auf den Punkt:³⁵³

„Während ein Gemälde oder eine Prosaschilderung nie etwas anderes sein kann als eine engbegrenzte Interpretation, kann man Fotografie als engbezogenes Spiegelbild begreifen. Aber trotz der mutmaßlichen Aufrichtigkeit, die allen Fotografien Autorität, Bedeutung und Reiz verleiht, bildet die Arbeit des Fotografen ihrem Wesen nach keine Ausnahme in dem meist etwas anrühigen Gewerbes, das zwischen Kunst und Wahrheit angesiedelt ist. Selbst wenn die Fotografen es als ihre Hauptaufgabe betrachten, die Realität widerzuspiegeln, bleiben sie dennoch stummen Befehlen des Geschmacks und des Gewissens ausgesetzt. [...] Auch wenn es in gewisser Hinsicht zutrifft, daß die Kamera die Realität einfängt und nicht nur interpretiert, sind Fotos doch genauso eine Interpretation der Welt wie Gemälde und Zeichnungen.“³⁵⁴

Somit verbindet die Interpretation die Fotoikone mit der orthodoxen Ikone und auch noch ein weiteres Merkmal wird genannt. Der Maler einer Ikone muss anonym bleiben, und auch dies lässt sich bei der Fotografie gewissermaßen erkennen. Ein Foto muss für den Propagandaapparat immer als Produkt gelten, es wird von einer Maschine gemacht und soll somit objektiv sein. Nicht subjektiv von menschlicher Hand gemacht, wie eine Ikone göttlicher Natur sein sollte. Orthodoxe Ikonen waren in der Westkirche des Mittelalters sehr bekannt und sehr oft zu sehen. Schragl vergleicht das heutzutage mit dem Verkehrszeichen Stopp. Dieses Zeichen ist sehr bekannt und somit im allgemeinen Bildgedächtnis verankert.³⁵⁵

Ins Bildgedächtnis prägen sich ebenso Urbilder ein wie zum Beispiel die Vorstellung „Mutter mit Kind“. Und eine Fotoikone findet sich ebenfalls im allgemeinen Bildgedächtnis. Die Fotos wurden von uns oft gesehen und ins Bildgedächtnis aufgenommen. Ob dies bewusst oder unbewusst geschieht, ist unwichtig. Manchmal sind

³⁵³ Vgl. Schragl (1996) S.4f

³⁵⁴ Sontag (2002) S.12

³⁵⁵ Vgl. Schragl (1996) S.6f

Fotoikonen Fotos, die auf Urbilder zurückzuführen sind. Somit kommt Schragl zu einer endgültigen Definition von Fotoikonen:³⁵⁶

*„Eine Fotoikone ist eine Pressefotografie, die außerordentlich bekannt ist. In ihrer Bedeutung weist sie über sich selbst hinaus. Sie ist Teil des allgemeinen Bildgedächtnisses.“*³⁵⁷

Marion G. Müller sieht im Begriff Ikone eine bestimmte Bildfunktion und den Rezeptionskontext des Bildsinns. Für sie sind Ikonen im ursprünglichen Sprachgebrauch auch Darstellungen von Heiligen. In dieser Sichtweise wird die Ikone als Abbild des Originals verstanden und soll heilende Kraft und übernatürliche Wirkung haben.³⁵⁸

Für Christoph Hamann wird der Begriff Ikone für die Fotografie vor allem für populäre und wissenschaftliche Zusammenhänge verwendet. In der Literatur finden sich aber auch andere Termini wie Symbolbild, Schlagbild, Medienikone oder Schlüsselbild. Für seine Untersuchung war vor allem der Begriff Schlüsselbild von Bedeutung.³⁵⁹

*„Unter Schlüsselbildern verstehe ich Fotografien, die aufgrund der Häufigkeit, der Dauer und der Steuerung ihrer Publizierung einen kontinuierlichen hohen Bekanntheitsgrad haben.“*³⁶⁰

Diese Schlüsselbilder werden an unterschiedlichen Stellen eingesetzt, wie zum Beispiel in Büchern, Zeitungen oder auch in der Werbung. Für Hamann werden Schlüsselbilder auch als Träger von identitätsrelevantem Sinn genutzt, für geschichtspolitische Intentionen. Auch er schreibt ihnen eine Präsenz im kollektiven Gedächtnis zu (vgl. Punkt 4.4.1).³⁶¹

In Anlehnung an die Schlagzeile hat Michael Diers den Begriff Schlagbild geprägt. Gleichzusetzen ist dieses Phänomen mit dem Schlüsselbild. George Schütte und Peter Ludes verstehen unter einem Schlüsselbild Bilder oder Bildsequenzen die ein Ereignis auf eine kurze Formel bringen und somit quasi den Schlüssel zu bestimmten Ereignissen besitzen. Es gibt aber auch Schlüsselbilder, die keinem besonderen Ereignis zugrunde

³⁵⁶ Vgl. Schragl (1996) S.7ff

³⁵⁷ Schragl (1996) S.9

³⁵⁸ Müller (2003) S.27

³⁵⁹ Vgl. Hamann (2007) S.41

³⁶⁰ Hamann (2007) S.41

³⁶¹ Vgl. Hamann (2007) S.41

liegen. Dies sind dann Bilder, die zum Beispiel bei den Nachrichten durch Routineberichterstattung konventionalisiert werden.³⁶²

Martin Schuster betont bei der Schlüsselstellung eines Sachverhaltes die Besonderheit, diesen zu kommunizieren:

*„Wenn Bilder eine solche Schlüsselstellung im visuellen Denken der Zeit einnehmen, dann ist es ihnen meist in ganz besonderer Weise gelungen, einen Sachverhalt zu kommunizieren. Sie zeigen nicht nur das Aussehen, sondern vermitteln auch die Bedeutung des Ereignisses.“*³⁶³

Der amerikanische Kommunikationswissenschaftler David D. Perlmutter legte am Beispiel der Kriegs- und Krisenberichterstattung dar, dass es bei der Pressefotografie zwei Arten von Bildern gebe, die immer wieder publiziert werden. Perlmutter unterscheidet das „*discrete icon*“, ein Einzelbild mit einer bestimmten Anzahl an Elementen welches eine Fotoikone ist und das „*generic icon*“, wo das Motiv gleich bleibt, die Akteure und die Orte, also die Situation, wechseln können.³⁶⁴

Lydia Haustein schreibt in ihrem Buch *Global Icons*, dass dem Begriff Ikone seit ein paar Jahren eine inflationäre Verflachung aufgrund der unterschiedlichen Bedeutungen zugesprochen wird. Einstimmigkeit sieht sie jedoch darin, dass Ikonen das Massenpublikum mehr emotional als intellektuell beeinflussen und sich dadurch aus dem globalen Bilderstrom hervorheben.³⁶⁵

Wenn sich Medienbilder in das soziale Gedächtnis eingebrannt haben und somit zu zeitgenössischen Ikonen werden, sind sie als historisches Quellenmaterial geeignet. Mit Hilfe der Fotos können Rekonstruktionen von Geschichten einer Kultur gemacht werden. Eine Art globale Mediensphäre kann mit Fotos gebildet werden, die zwischen den

³⁶² Vgl. Wolf (2006) S.42

³⁶³ Schuster, Martin (1996): Fotopsychologie. Lächeln für die Ewigkeit. Heidelberg: Springer Verlag. S.194

³⁶⁴ Vgl. Grittmann, Elke (2003): Verhüllt – unverhüllt: Bild und Verschleierung in der Afghanistan – Berichterstattung. In: Beuthner, Michael et al (Hrsg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September. Köln: Herbert von Halem Verlag. S.275

³⁶⁵ Vgl. Haustein, Lydia (2008): Global Icons. Globale Bildinszenierungen und kulturelle Identitäten. Göttingen: Wallstein Verlag. S.25

Kulturen entstehen und Grenzen überspringen. Ikonen der Fotografie sind dieses Produkt der Mediensphäre und haben eine Funktion als Schlüsselbild eingenommen.³⁶⁶

Grittmann und Ammann sind der Meinung, dass Journalismus als eigne Erinnerungskultur zu begreifen sei. Der journalistische Produktionskontext ist ausschlaggebend für die Ikonenbildung, so gehen zum Beispiel alle bekannten Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie aus den Medien hervor. Für den Journalismus sind zwei Faktoren entscheidend, die Nachrichtenfaktoren als Selektionskriterium und die Authentizitätskonstruktion für die Objektivität. Nachrichtenfaktoren können als Code für die Relevanz in einer Redaktion gesehen werden. Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie haben hohe Nachrichtenwerte. Ob der Journalismus die Objektivitätsnorm erfüllt ist, bleibt umstritten (siehe dazu Punkt 5.7).³⁶⁷

All diesen Definitionsversuchen ist gemeinsam, dass eine Fotoikone außergewöhnliche Bekanntheit erreichen muss, um als solche berühmt zu werden und bei der Schlüsselfunktion, die eine Fotoikone für ein bestimmtes Ereignis einnehmen kann. Die schon genannten Theoretiker haben sich auch mit Eigenschaften, die ein Foto haben muss, um als Fotoikone zu gelten, auseinandergesetzt.

5.9.2 Merkmale von Fotoikonen

Für Knieper lassen sich Ikonen der Pressefotografie durch folgende besondere Wesensmerkmale charakterisieren:

1. Wenn Ereignisse auf einen inhaltsstarken Schlüsselmoment verdichtet werden. Der eingefrorene Moment steht für ein Foto und ist mit einem emotionalen Mehrwert versehen.
2. Die Ikonen werden beispiel- oder symbolhaft für die Berichterstattung des Ereignisses eingesetzt.

³⁶⁶ Vgl. Viehoff / Fahlenbrach (2003) S.43f

³⁶⁷ Vgl. Grittmann / Ammann (2008) S.300ff

3. Das Geschehen vor Ort wird emotional in Bild gesetzt. Der Bildinhalt spiegelt somit quasi die Bedeutung und Einzigartigkeit eines Ereignisses.
4. Gängige Sehkonventionen werden eingehalten.
5. Fotoikonen haben auch einen Gebrauchscharakter, weil mit den Ikonen der Pressefotografie wirklich in den Medien über das Ereignis berichtet worden ist.
6. Die Ikonen haben auch den Sprung in die Populärkultur geschafft.
7. Das Foto kann mühelos aus dem Bildgedächtnis verschiedener Menschen abgerufen werden und erzeugt somit Denkbilder.
8. Zur kollektiven Unterrichtung über ein Ereignis sind die Fotoikonen natürlich auch geeignet.³⁶⁸

Perlmutter hat in einer Untersuchung Kriterien definiert, die eine Bildikone ausmachen:

„Das Foto

- *ist berühmt, zumindest eine Generation kennt es vermutlich irgendwo her und vor allem Diskurs-Eliten wie Politiker, Medienleute, Wissenschaftler etc. (also nicht nur das breite Publikum) schreiben ihm eine wichtige Bedeutung zu (**celebrity**);*
- *wird auf der Titelseite der Medien gedruckt (**prominence**);*
- *ist oft abgedruckt (**frequency**);*
- *wurde sehr schnell berühmt, aber auch nach Jahren noch gedruckt (**instantaneousness**);*
- *wird auch in verschiedenen Medien gedruckt (Buch, Zeitung etc.; **transportability**).“³⁶⁹*

³⁶⁸ Vgl. Knieper (2008) S.59-62

³⁶⁹ Grittmann (2003) S.275

Nach Reinhold Viehoff entstehen Ikonen, wenn die Bilder dauerhaft institutionell verankert sind und ritualisiert wiederverwendet werden. Somit durchlaufen Ikonen eine Art Kanonisierungsprozess. Viehoff teilt diesen in sieben Schritte.³⁷⁰

- *„(Re-) Inszenierung eines Bildes in unterschiedlichen Teilkulturen,*
- *(Re-)Inszenierung eines Bildes in der Kunst,*
- *Sekundäre Reproduktion des Bildes in den Medien,*
- *Verbreitung eines Bildes in der Konsum- und Alltagskultur,*
- *Tertiäre Reproduktion des Bildes in den Medien,*
- *Etablierung eines Bildes in der Erinnerungskultur,*
- *Quartiäre Reproduktion in der ritualisierten Berichterstattung und Dokumentarfilmen im Rahmen der Gedenkkultur.“³⁷¹*

Ein Bild muss natürlich nicht alle Stufen durchlaufen, um eine Ikone zu werden. Als Beispiel nennt Viehoff das Che-Guevara-Foto, welches alle Stufen durchlaufen hat und zu der meist reproduzierten Ikone geworden ist. In diesem Beispiel hat das Foto sogar Idolstatus erreicht und wurde zu einem Phänomen des kollektiven Bildgedächtnisses.³⁷²

Bernhard Schragl hat bei seiner Untersuchung zwölf Parameter aufgestellt, die er als kennzeichnend für die Entstehung einer Fotoikone hält:

1. Formale Geschlossenheit

Hier sind die vier Elemente Geschlossenheit der Umrisslinie, Frontalität, Symmetrie und Bildparallelität ausschlaggebend.

2. Konzentration auf das Wesentliche

Dabei geht es darum, dass ein Bild am besten möglichst wenige Elemente zeigen soll. So ist zum Beispiel ein schlichter, unauffälliger Hintergrund wichtig für die Konzentration auf das Wesentliche.

³⁷⁰ Vgl. Grittmann / Ammann (2008) S.299

³⁷¹ Grittmann / Ammann (2008) S.299f

³⁷² Vgl. Grittmann / Ammann (2008) S.300

3. Über-Sich-Hinausweisen

Die Mitteilung eines Bildes wird durch eine neue ersetzt oder erweitert die alte, dieser neue Inhalt ist es, der über sich selbsthinausweist.

4. „decisive moment“ – Besonderheit des Augenblicks

Ereignisse, die von so kurzer Dauer sind, dass sie sich unserer Erinnerung entziehen, werden durch das Foto festgehalten.

5. Unmittelbarkeit

Hier geht es darum, dass Fotos weder posiert noch gestellt sind, sondern zufällig und quasi spontan aus der Situation entstanden sind.

6. Übereinstimmung mit formalen Vorbildern

Fotografien können sich zum Beispiel auf Urbilder wie berühmte Gemälde oder so beziehen und dadurch selbst zu einer Fotoikone werden.

7. Übereinstimmung mit inhaltlichen Vorbildern

Dabei geht es darum, was Fotografien konnotieren, dies kann zum Beispiel ein inhaltliches Vorbild sein.

8. Grenzsituationen

In diesem Parameter geht es um Ausnahmefälle wie Naturkatastrophen oder unheilbare Krankheiten und den Tod, um Situationen, die der Mensch nicht verändern kann.

9. Kollektives Punctum

Dieser Begriff ist von Roland Barthes geprägt und beschreibt das kleine Detail aus einem Foto, das hervorsteht und einen trifft.

10. Kognitive Dissonanz

Wenn ein Widerspruch zwischen den Erwartungshaltungen und dem Bild sichtbar ist, wie zum Beispiel der gähnende Papst während einer Messe.

11. Historische Bildaufladung

Fotografien, die Ereignisse an ihren Höhepunkten festhalten und dadurch in die Geschichte eingehen, wie das Foto der Ermordung des Präsidenten Kennedy.

12. Blickregie

Dabei werden Ergebnisse der Wahrnehmungspsychologie und der Werbeforschung angewendet. Der eigentliche Grund, wieso ein Blick auf ein Bild mehr oder weniger gerichtet bleibt, ist das allgemeine Blickverhalten.³⁷³

Knieper nennt außer den Wesensmerkmalen auch noch Ikonisierungsfaktoren anhand derer sich vorhersagen lässt, ob ein Foto zu einer Ikone wird.

1. Reputation

Je populärer bzw. angesehener ein Foto ist, umso wahrscheinlicher ist es, dass das Foto zu einer Ikone wird.

2. Wissen/Verständnis

Je umfassender das Wissen über das Werk eines Fotografen ist, umso größer ist die Chance des Fotos, zu einer Ikone zu werden.

3. Prominez

Je enger die Verbindung des Fotos mit einer prominenten Person ist, umso wahrscheinlicher wird das Bild zu einer Ikone.

4. Klare inner Bilder

Je klarer ein Foto vor dem geistigen Auge durch eine Textbeschreibung angerufen werden kann, desto möglicher handelt es sich um eine Ikone.

5. Bildzitat/Aneignung

Ein Foto wird eher zu einer Ikone, je häufiger es zitiert wird.

³⁷³ Vgl. Schragl (1996) S.21-62

6. Reproduktion/Distribution

Je öfter ein Foto reproduziert und distribuiert wird, desto größer ist die Chance, eine Ikone zu werden.

7. Varianz

Umso größer die Varianz der medialen Einbettung, desto wahrscheinlicher handelt es sich um eine Ikone.

8. Exponiertheit

Je mehr das Foto zum Beispiel in der Werbung, als Aufmacher oder als Buchtitel verwendet wird, umso größer ist die Aussicht, eine Ikone zu werden.

9. Variation

Je öfter das Foto produziert wurde, desto größer ist die Möglichkeit, eine Ikone zu sein.

10. Bestandteil der Populärkultur

Je verbreiteter das Werk eines Fotografen in der Populärkultur ist, umso größer die Wahrscheinlichkeit, dass auch ein einzelnes Foto zur Ikone wird.

11. Markenwert

Je bekannter das Trägermedium ist, umso größer ist die Aussicht, dass es eine Ikone wird.

12. herausragender Repräsentant

Je häufiger ein Foto mit einem Ereignis in Verbindung gebracht wird, desto größer ist die Chance, dass dieses Foto eine Ikone wird.

13. Tauglichkeit als instruktionales Medium

Je verbreiteter das Foto im Unterricht ist, umso wahrscheinlicher wird es zu einer Ikone.

14. Awardisierung

Je mehr Auszeichnungen ein Foto erhalten hat, umso besser die Aussicht, eine Ikone zu werden.³⁷⁴

Natürlich muss eine Fotoikone nicht immer alle Kriterien erfüllen, jedoch ist die Wahrscheinlichkeit, dass ein Pressefoto zu einer Fotoikone wird, umso größer je mehr Merkmale bei einem Foto vorhanden sind. Abschließend folgen ein paar Beispiele von Pressefotografien, die den Status Fotoikone erreicht haben.

5.9.3 Beispiele für Fotoikonen

An Schragl angelehnt werden drei historische Fotoikonen, denen er sich unter anderem in seiner Untersuchung widmet, beispielhaft gezeigt:



Abbildung 5: "Flag raising on Iwo Jima" (Joe Rosenthal, 1945)

³⁷⁴ Vgl. Knieper (2008) S.62-66



Abbildung 6: "Execution of a Vietcong Guerrilla" (Eddie Adams, 1968)



Abbildung 7: "Jumping into West Berlin" (Peter Leibling, 1961)

Auch zwei andere Fotoikonen der Pressefotografie sollen gezeigt werden, um zu präsentieren, dass es verschiedene Fotoikonenmotive in diesem Bereich gibt:

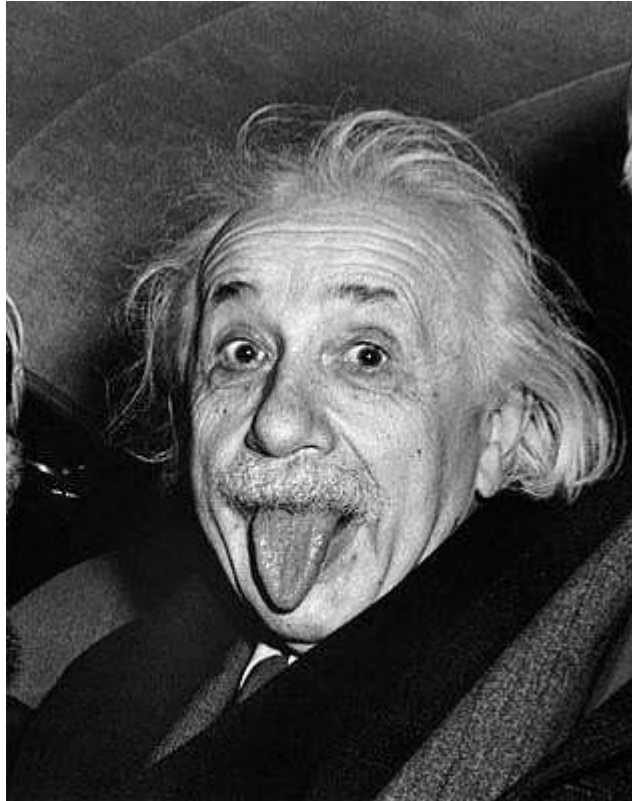


Abbildung 8: "Einstein with his tongue out" (Arthur Sasse, 1951)

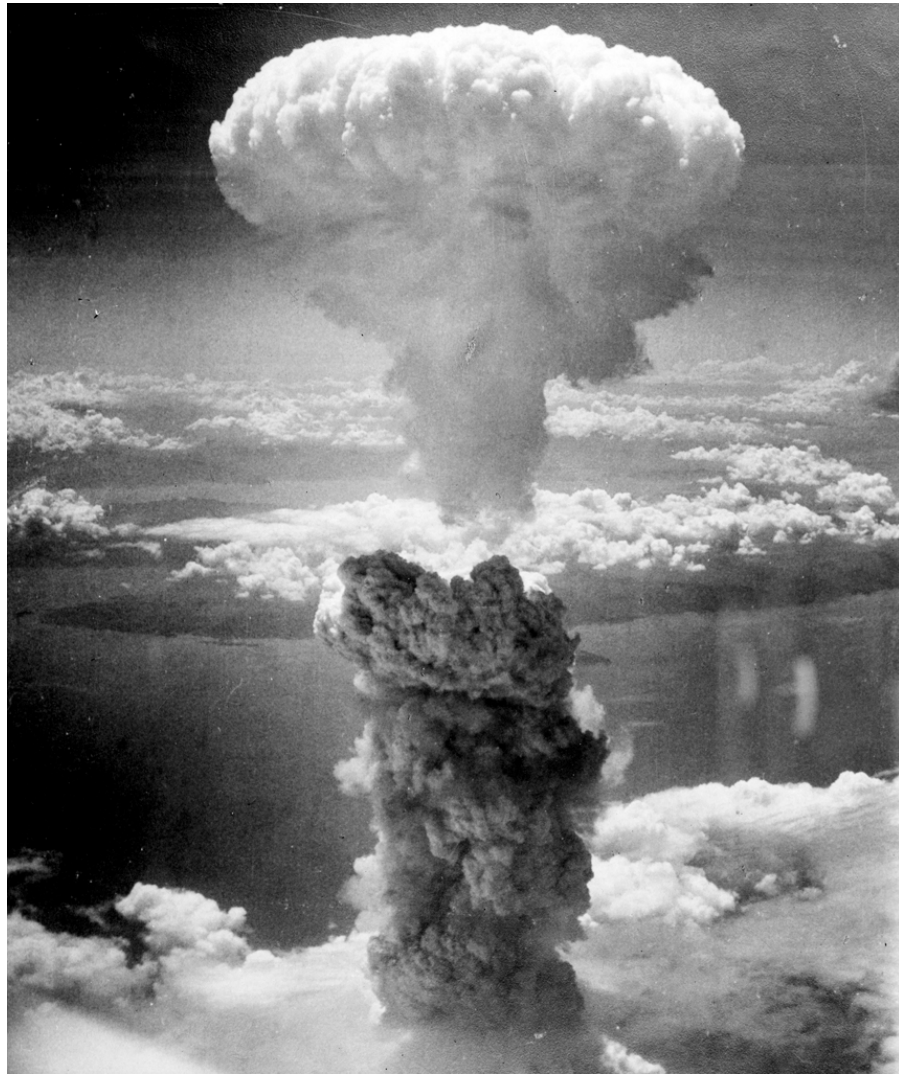


Abbildung 9: "Mushroom Cloud of Nagasaki" (Fotograf unbekannt, 1945)

5.10 Zusammenfassung

Für die Pressefotografie gibt es verschiedene Bezeichnungen, dadurch ist auch keine einheitliche Definition vorhanden. Das Ziel, das alle unterschiedlichen Begriffe vereint, ist, dass mit den Fotografien Geschichten erzählt werden sollen. Auch wenn die Bezeichnung des Bildjournalisten am verbreitetsten ist, gibt es auch hierfür mehrere Benennungen.

Pressefotografien weisen die unterschiedlichsten Funktionen auf und werden heutzutage für die unterschiedlichsten Zwecke eingesetzt. Für Meckel können Pressefotos folgende Funktionen aufweisen: Informations-, Unterhaltungs-, Erlebnis-, Emotions-, oder Interpretationsfunktion. Durch alle Funktionsarten soll es zu einer Generierung von Aufmerksamkeit kommen. Sachsse betont, dass sich die Funktionen seit dem Fernsehen und Internet als schnelle Überbringer von Bildern gewandelt haben. Er sieht die Stärken der Pressefotos heute darin, dass sie Augenblicke festhalten, neue Blickwinkel zeigen und dem Betrachter die Chance geben, Bilder öfter zu betrachten. Er unterscheidet grob zwei Arten von Darstellungsformen: Einzelbild und Bildserie.

Ob es den Bildjournalisten wirklich gelingt, objektive Bilder herzustellen, ist noch immer fraglich, alleine schon wegen der technischen Voraussetzungen, die durch die Kamera gegeben sind. Dennoch ist die Wahl des Augenblicks, an dem der Auslöser gedrückt wird, noch immer ein wichtiges Gestaltungsinstrument. Unter Authentizität wird Objektivität im Journalismus verstanden. Arnheim betont die dokumentarische Qualität der Pressefotografien dadurch, wenn Authentizität, Richtigkeit und Wahrheit gegeben sind. Die Angst, die die steigenden Möglichkeiten der Bildmanipulation hervorgerufen hat, war unnötig. Authentische Bilder werden nun in einem viel größeren Ausmaß gefordert als früher. Für Blum und Bucher ist Bildmanipulation dann manipulativ, wenn nicht mehr erkannt wird, dass es sich um eine handelt. Studien belegen, dass für Leser der Grad der Manipulation und der Kontext ausschlaggebend sind. Technische Veränderungen werden eher akzeptiert als inhaltliche.

Bildagenturen helfen den Fotografen bei der Verbreitung ihrer Fotos. Die berühmteste Fotoagentur der Welt nennt sich Magnum. Die bekannteste Illustrierte, wo es um „Bilder, Bilder, Bilder“ ging, war LIFE. Viele der bekanntesten Pressefotografien stammen von einem Fotografen von Magnum oder LIFE und werden Fotoikonen genannt.

Pressefotografien bleiben gut im Gedächtnis haften, aber nicht jedes Foto schafft es ins kollektive Bildgedächtnis. Fotos, die es schaffen und auch eine Erinnerungsfunktion einnehmen, sind Fotoikonen. Als herausragendes Beispiel wird sehr oft das Portrait Che Guevaras genannt. Diese herausragenden Bilder verfügen meist über einen außerordentlichen Bekanntheit und nehmen eine Schlüsselfunktion ein. Merkmale, die Fotografien aufweisen müssen, um als Fotoikone bezeichnet zu werden, gibt es viele, unter anderem von Knieper oder Perlmutter.

Diese Zusammenfassung schließt den Theorieteil dieser Arbeit ab. Im folgenden Empirieteil geht es darum, beispielhaft drei Fotoikonen zu analysieren und ihre Bedeutungen zu entschlüsseln. Vorweg wird noch auf die Forschungsfragen und die Methode verwiesen und die Auswahl der ausgewählten Fotoikonen begründet.

6 Forschungsdesign und Methode

Im empirischen Teil dieser Magisterarbeit geht es darum, drei ausgewählte Fotoikonen mit weiblichen Darstellungen zu interpretieren und in ihre Einzelteile (Segmente) auf ihre Bedeutung hin zu analysieren.

6.1 Forschungsfragen

Im Zuge der folgenden Untersuchung wird die Hauptforschungsfrage mit dazugehörigen Unterfragen beantwortet. Die Hauptforschungsfrage soll als Überfrage für die ganze empirische Untersuchung verstanden werden. Die Unterfragen leiten sich von den Arbeitsschritten für eine interpretative Bildanalyse ab, die von Roswitha Breckner entwickelt wurde und im nächsten Punkt näher erläutert werden.

Welche Bedeutungen sind den ausgewählten ikonischen Pressefotografien mit Darstellungen weiblicher Personen inhärent?

- **Welche formalen Bezüge weist das Foto im Wahrnehmungsprozess auf?**
- **Wie können die Bildsegmente einzeln und im Zusammenhang interpretiert werden?**
- **Was ergibt sich aus der kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes mittels Feldliniensystem?**
- **Welche sozialen und technischen Entstehungs-, und Verwendungszusammenhänge sind ersichtlich?**
- **Welche zusammenfassende Interpretation ergibt sich durch die Gesamtgestaltung des Bildes?**

6.2 Methodenbeschreibung

In der Magisterarbeit geht es um die Analyse bekannter Fotoikonen mit weiblichen Darstellungen nach der Methode der interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien von Roswitha Breckner. Für sie kann eine analytische Rekonstruktion eines Bildes nicht auf einmal erfasst werden, es wird ein umfassendes Analyseverfahren in mehreren Schritten benötigt. Breckner betont, dass auch schon Rudolf Arnheim für eine solche Methode, wie Breckner sie aufgestellt hat, argumentierte. Breckner verweist darauf, dass Arnheim eine Analyse angedacht hat, die über intuitive Wahrnehmung hinausgeht, auch wenn es nötig wäre, jedes Bildelement einzeln zu definieren.³⁷⁵

Die Methode der Segmentanalyse, die Roswitha Breckner erstmals anhand einer beispielhaften Bildanalyse im Jahr 2003 in der Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs-, und Sozialforschung (ZBBS1/2003) vorgestellt hat, steht in der Tradition der interpretativen Soziologie und ist ein methodisch kontrolliertes Verfahren. Die Methode von Breckner lehnt sich unter anderem an Überlegungen von Arnheim und Imdahl an.³⁷⁶

In Breckners 2010 erschienenen Werk *Sozialtheorie des Bildes – zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien* sind erstmals ihre beispielhaften Bild- bzw. Fotoanalysen vereint und die methodische Vorgehensweise der Segmentanalyse wird Schritt für Schritt erläutert. Diese Schritte schauen so aus:

6.2.1 Wahrnehmungsprozess – Bildbeschreibung – Segmentbildung (Schritt 1)

„Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses; erste Eindrücke; Erfahrung der formalen Bildgestaltung; Bestimmung von Segmenten“³⁷⁷

³⁷⁵ Vgl. Breckner (2010) S.285f

³⁷⁶ Vgl. Haberler, Veronika (2008): Die plakative Heldin. Eine Filmplakatanalyse im Actionfilmgenre. Magisterarbeit: Universität Wien. S.48

³⁷⁷ Breckner (2010) S.287

Zu Beginn der Analyse soll der eigene Wahrnehmungsprozess auf einer Kopie eingezeichnet werden. Es geht darum festzustellen, auf welches Element die Aufmerksamkeit zuerst gerichtet, welche Elemente als unterschiedlich oder zusammengehörig wahrgenommen werden und wie der Blick über das Bild wandert. Hierbei kann es natürlich Unterschiede bei der Betrachtung geben, da zuerst das Bildganze und dann die einzelnen Elemente gesehen werden oder andersrum oder auch in Kombination. Dennoch lässt sich immer ein Grundmuster finden. Durch die Einteilung der Wahrnehmung ergeben sich einzelne Segmente, die in einem weiteren Arbeitsschritt isoliert voneinander untersucht werden.³⁷⁸

Es entstehen im ersten Wahrnehmungsprozess bereits spontane Eindrücke und Sinnzusammenhänge, also worum es im Bild geht und welche Wirkung es hat. Diese Eindrücke sollen gleich schriftlich festgehalten werden, um nicht unreflektiert in die Interpretation einzugehen. Auch Reaktionen wie Ambivalenz, Abscheu, Gleichgültigkeit, Anziehung etc. sollen festgehalten werden. Danach folgt eine erste formale Erfassung der Bildgestaltung.³⁷⁹

„Es geht darum, in nicht zu detaillierter Weise Unterscheidungen zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrunde, Zentrum und Rand, mögliche Bildachsen und perspektivische Projektionen, Figuren und szenische Konstellationen, Größenverhältnisse, hell-dunkel-Kontraste, Lichtführungen, Farben und Flächen, Bild-Text-Verhältnisse zu erkennen und beschreibend festzuhalten.“³⁸⁰

Auf dieser Grundlage können Segmente für den weiteren Analyseprozess bestimmt werden. Diese Bestimmung beinhaltet auch, mit welchem Segment begonnen wird, die Einteilung kann sich aber im Lauf der Interpretation auch verändern.³⁸¹

³⁷⁸ Vgl. Breckner (2010) S.287f

³⁷⁹ Vgl. Breckner (2010) S.288f

³⁸⁰ Breckner (2010) S.289

³⁸¹ Vgl. Breckner (2010) S.289

6.2.2 Segmentanalyse (Schritt 2)

„Interpretation der Bildsegmente und ihres Zusammenhangs hinsichtlich potentieller indexikalischer und symbolischer, einschließlich ikonographischer, ikonologischer und ikonischer Bedeutungs- und Sinnbezüge.“³⁸²

In diesem Schritt geht es darum, anhand einzelner Segmente und ohne das Bildganze Sehweisen zu entwickeln und diese dem abduktiven Verfahren der Hypothesenbildung folgend auszuformulieren. Auch Folgehypothesen sollen zu weiteren Bildsegmenten entwickelt werden, die bestätigt oder verworfen werden können. Jedes Segment wird vorerst als Einzelsegment interpretiert. Gleich folgend wird das Segment mit vorher interpretierten Segmenten in Beziehung gesetzt, um weitere Sehweisen und Hypothesen zu entwickeln und evtl. welche zu verwerfen.³⁸³

„Insgesamt bleibt die Frage leitend, in welcher Weise räumlich-örtliche, zeitliche, gegenständliche, interaktive und ikonische Referenzen für die Bildgestaltung relevant sein könnten?“³⁸⁴

Beispielhaft können an jedes einzelne Segment folgende Fragen gerichtet werden:

- Zum Beispiel ob das Segment indexikalisch auf eine bestimmte Zeit oder einen Ort verweist, dies könnte an Accessoires, bestimmten Ereignissen, Gegenständen, Kleidung etc. erkannt werden.
- Sind die indexikalischen Verweise widersprüchlich oder gleich?
- Ergeben sich zeitliche und räumliche Bezüge innerhalb des Bildes? Gibt es Unterscheidungen z.B. ein Hier und ein Draußen?
- Geht es um eine soziale Situation, die das Segment erkennen lässt, z.B. durch die Mimik. Wenn es solche Darstellungen gibt, inwieweit werden sie durch weitere Segmente auch realisiert oder eben nicht.

³⁸² Breckner (2010) S.289

³⁸³ Vgl. Breckner (2010) S.289f

³⁸⁴ Breckner (2010) S.290

- Welche ikonischen Funktionen (wie Zentrierung, Hintergrund) treten auf? Was ergibt sich durch die Platzierung des Segments bzw. seine Größe.
- Welche Zusammenhänge ergeben sich aus dem indexikalischen und/oder symbolisch ikonischen Potential?
- Welche erdachten Sehweisen werden erfüllt und welche abgebrochen?
- Was bewirken Textelemente und sind diese im Bild integriert bzw. mit anderen Segmenten verbunden?³⁸⁵

6.2.3 Perspektive – Feldlinien (Schritt 3)

„Analyse der kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes (Feldliniensystem) und der darin realisierten oder zu verwerfenden indexikalischen und symbolischen Bedeutungs- und Sinnbezüge“³⁸⁶

„Diese Analyseschritt bezieht sich auf das Bild als Ganzes mit dem Ziel, den in der Segmentanalyse möglichst breit entwickelten Möglichkeitsraum von Bedeutungs- und Sinnbezügen im Hinblick auf die Strukturierung der Gesamtgestalt soweit einzuschränken, dass ein plausibel zu machendes erstes Interpretationsergebnis bezüglich der Frage, was durch den spezifischen Zusammenhang der Segmente im Bildganzen wie und für wen in welchen Kontexten sichtbar (gemacht) wird, formuliert werden kann.“³⁸⁷

Zu Beginn wird die räumliche Perspektive untersucht. Wenn es sich um eine räumliche Projektion auf die Bildfläche handelt, können Fluchtpunkte eingezeichnet und somit zum Beispiel der Kamerawinkel bestimmt werden. Danach werden Feldlinien in den Blick genommen, welche sich aus der Anordnung von Gesten, Figuren etc. entwickeln und die Bildfläche strukturieren. Kompositorische Bezüge können damit sichtbar gemacht werden. In einem Zusammenhang erscheinen perspektivische Projektionen und szenische

³⁸⁵ Vgl. Breckner (2010) S.290

³⁸⁶ Breckner (2010) S.291

³⁸⁷ Breckner (2010) S.291

Choreographien, wodurch Bedeutungs- und Sinnbezüge entstehen oder verworfen werden. Natürlich können auch neue Sehweisen oder Perspektiven entstehen.³⁸⁸

6.2.4 Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge (Schritt 4)

„Rekonstruktion der sozialen und technischen Entstehungs-, Aufbewahrungs- und Verwendungszusammenhänge in Verbindung mit dem medialen Bildpotenzial“³⁸⁹

Im vierten Analyseschritt geht es um seinen Gebrauch, sprich um den Entstehungskontext, der Aufbewahrung und Verwendung genauso wie der Rezeption. Es geht darum, wie sich Sinnbezüge im Gebrauch konstituieren und realisieren. Hierbei spielt die mediale Gestalt, ob z.B. Fotografie oder Gemälde eine wichtige Rolle. Es geht um folgende Fragen:³⁹⁰

- Kann der Verwendungszusammenhang aufgezeigt werden bzw. ist dieser ersichtlich z.B. Fotoecken, Bildunterschriften etc.
- Besonders bei einer Fotoaufnahme interessant, was vor bzw. nach der Aufnahme passiert ist, gibt es diesbezüglich Hinweise? Stehen die Personen zueinander in einer Beziehung und gibt es Intentionen?
- Auch gefragt werden kann nach dem Bedeutungskontext und wer sieht sich das Bild mit welcher Bedeutung an.
- Kann das Genre des Fotos identifiziert werden, welchen Verwendungszusammenhang für die Medien hat es und was ist der Bildsinn?
- Welche auf die Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge basierenden Hypothesen lassen sich zusammenfassend bilden?

³⁸⁸ Vgl. Breckner (2010) S.291f

³⁸⁹ Breckner (2010) S.199

³⁹⁰ Vgl. Breckner (2010) S.292

Breckner betont, dass im Fall von Einzelbildern manche Punkte nur hypothetisch beantwortet werden können. Es kann aber ergänzend auch weiterführende Literatur herangezogen werden.³⁹¹

6.2.5 Zusammenfassende Interpretation (Schritt 5)

„Zusammenfassende Interpretation der Gesamtgestalt eines Bildes mit der Beantwortung der Frage: Wie wird etwas im und durch das Bild für wen in welchen medialen und pragmatischen Kontext sichtbar?“³⁹²

Mit einer Zusammenführung der Interpretationsergebnisse aus den bisherigen Schritten schließt eine Einzelbildanalyse ab. Nachdem die Frage nach dem manifesten und latenten Bildsinn bestmöglich beantwortet ist. Es geht darum, signifikative, denotative und konnotative Bedeutungsfunktionen sichtbar zu machen.³⁹³

Breckner führt in ihrem Werk noch zwei weitere Analyseschritte an, die sie aber nur für die Interpretation von Bildserien angedacht hat. Bei solchen Serien geht es ihr erstens auch um die fachtheoretische Einbettung und zweitens um die zusammenfassende Interpretation der Ergebnisse. Diese beiden Schritte sind für die Interpretation von Einzelbildern in dieser Arbeit nicht relevant. Nach der Einzelbildanalyse sollen die Ergebnisse aber im Resümee auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede verglichen werden.

Bevor die beschriebenen Schritte für die Analyse von berühmten Pressefotografien von Breckner in dieser Magisterarbeit angewendet werden sollen, vorweg die Begründung der Auswahl der analysierten Fotoikonen.

³⁹¹ Vgl. Breckner (2010) S.292f

³⁹² Breckner (2010) S.293

³⁹³ Vgl. Breckner (2010) S.293

6.3 Auswahl der Fotoikonen

Es gibt diverse Fotobücher mit Titeln wie „50 Photo Icons“, „Augenblicke des Jahrhunderts“ oder „die Fotos des Jahrhundert“, die berühmte Fotografien zeigen. In all diesen unterschiedlichen Medien gibt es einige Fotos, die immer wieder auftauchen.

Beim Googeln findet man ebenfalls diverse Foren und Internetseiten, die ihre Auswahl berühmter Bilder vorstellen. Wie zum Beispiel:

- <http://www.worldsfamousphotos.com/>
- http://digitaljournalist.org/issue0309/lm_index.html
- <http://www.neatorama.com/2007/01/02/13-photographs-that-changed-the-world/>

Auch verschiedene Autoren wie Umberto Eco – *Über Gott und die Welt* oder Vicki Goldberg – *The Power of Photography* haben in ihren Werken eine Auswahl berühmter Fotografien genannt. Aus all diesen diversen unterschiedlichen Quellen wurde eine Auswahl der am häufigsten vorkommenden Pressefotografien vorgenommen.

Die Fotoikonen der Pressefotografie wurden nach folgenden Kriterien selektiert:

- Das erste Kriterium war ein überdurchschnittliches Vorkommen der Fotos in den verschiedenen Quellen (Bücher, Internet, Autoren Benennungen).
- Ein Kriterium für die Auswahl der Fotos war auch, dass es sich um Fotos mit Menschen handeln sollte, also keine Landschafts- oder Architekturfotos zur Auswahl standen.
- Ein weiteres Kriterium, dass es sich, z.B. im Fall einer Fotoserie, immer um ein und dasselbe überragende Bild handelte. Zum Beispiel hat Dorothea Lange ein paar Fotos der „Migrant Mother“ gemacht, aber ein Foto aus dieser Serie wird am häufigsten veröffentlicht. Von der ersten Mondlandung gibt es die unterschiedlichsten Fotos, aber keines, das hervorsticht. Das Gleiche gilt für den

11. September 2001, zahlreiche schockierende Fotos kursieren, aber es gibt kein herausragendes.

- Als zusätzliches Kriterium für die Auswahl wurde festgelegt, dass es sich um Darstellungen von weiblichen Personen handeln sollte. So spielt in jedem der drei ausgewählten Fotos ein weiblicher Charakter eine wichtige Rolle.

Die Kriterien entsprachen für die Fotografie

- „Migrant Mother“ von Dorothea Lange,
- „Napalm Girl“ von Nick Út und
- „V-J Day in Times Square“ von Alfred Eisenstaedt.

Diese drei ausgewählten Pressefotografien haben den Status Fotoikone erreicht und werden für diese Magisterarbeit nach der Methode von Breckner analysiert.

6.4 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurden die Forschungsfragen, die sich auf die Analysemethode von Breckner stützen, genannt und auch die Methode Schritt für Schritt erklärt. Nach der Beschreibung des Wahrnehmungsprozesses folgt die formale Bildbeschreibung nach der die Segmentbildung passiert (Schritt 1). Im Anschluss werden die Segmente einzeln und im Zusammenhang analysiert (Schritt 2). Die Perspektive soll verdeutlicht und Feldlinien eingezeichnet werden (Schritt 3). Bevor es zu einer zusammenfassenden Interpretation kommt (Schritt 5), soll noch der Entstehungs- und Verwendungszusammenhang aufgezeichnet werden (Schritt 4). Diese fünf Schritte schließen die Einzelbildanalyse ab. Eine vergleichende Darstellung der Ergebnisse folgt im Resümee. Die Auswahl der Fotoikonen anhand der aufgestellten Kriterien wurde transparent gemacht.

7 Analyse der ausgewählten Fotoikonen

In diesem Abschnitt geht es darum aufzuzeigen, welche Bedeutungen hinter den Fotoikone stecken.

Die Hauptforschungsfrage:

Welche Bedeutungen sind den ausgewählten ikonischen Pressefotografien mit Darstellungen weiblicher Personen inhärent?

Die Unterfragen:

- **Welche formalen Bezüge weist das Foto im Wahrnehmungsprozess auf?**
- **Wie können die Bildsegmente einzeln und im Zusammenhang interpretiert werden?**
- **Was ergibt sich aus der kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes mittels Feldliniensystem?**
- **Welche sozialen und technischen Entstehungs-, und Verwendungszusammenhänge sind ersichtlich?**
- **Welche zusammenfassende Interpretation ergibt sich durch die Gesamtgestaltung des Bildes?**

Es wird nach der Methode von Breckner vorgegangen und in jedem Schritt die dazu formulierte Unterfrage beantwortet. Nach der Analyse der Einzelfotografien „*Migrant Mother*“, „*Napalm Girl*“ und „*V-J Day in Times Square*“ sollen die Ergebnisse verglichen und gegebenenfalls miteinander in Beziehung gesetzt werden.

7.1 „MIGRANT MOTHER“

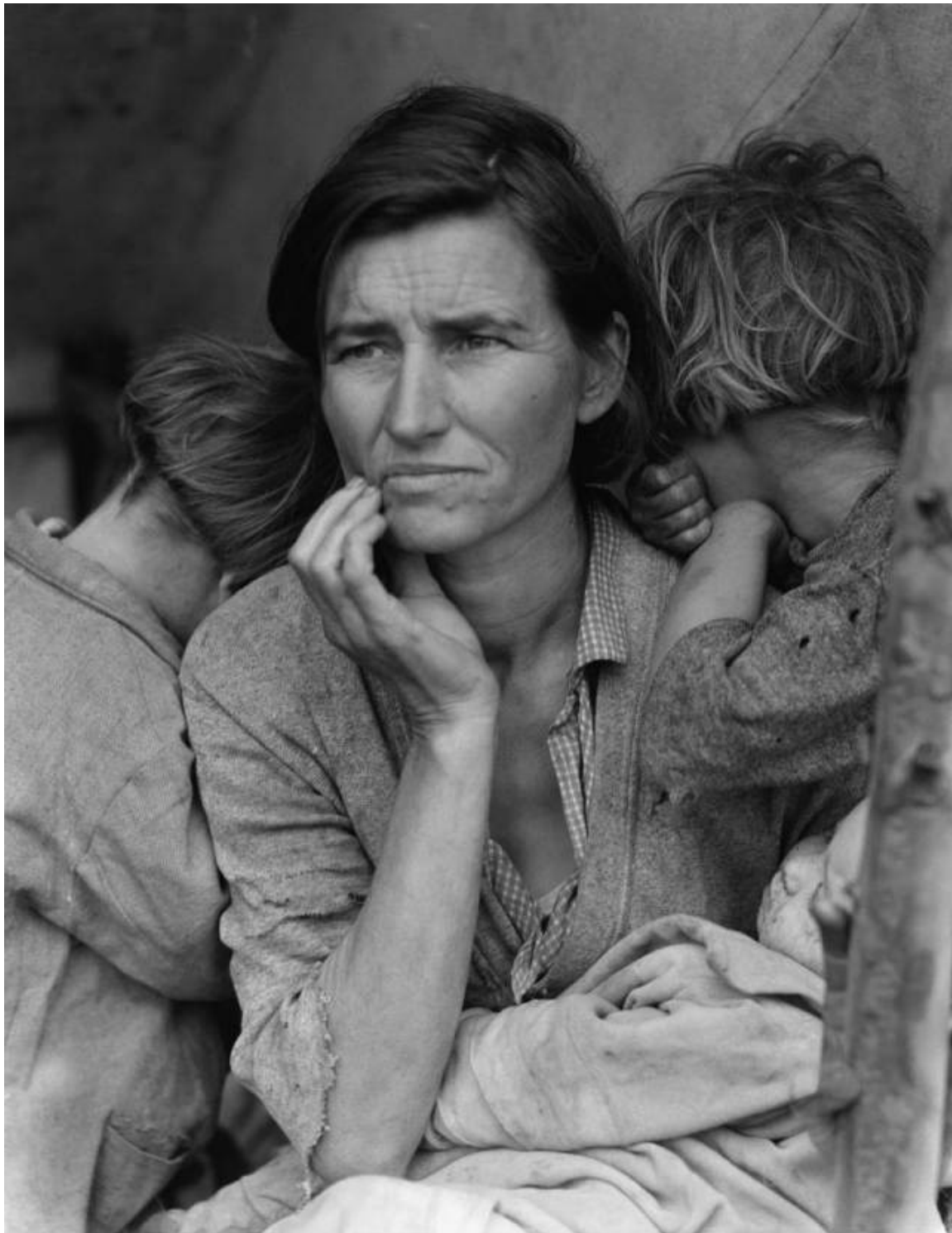


Abbildung 10: "Migrant Mother" - Analyse

7.1.1 Wahrnehmungsprozess – Bildbeschreibung – Segmentbildung (Schritt 1)

Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses:

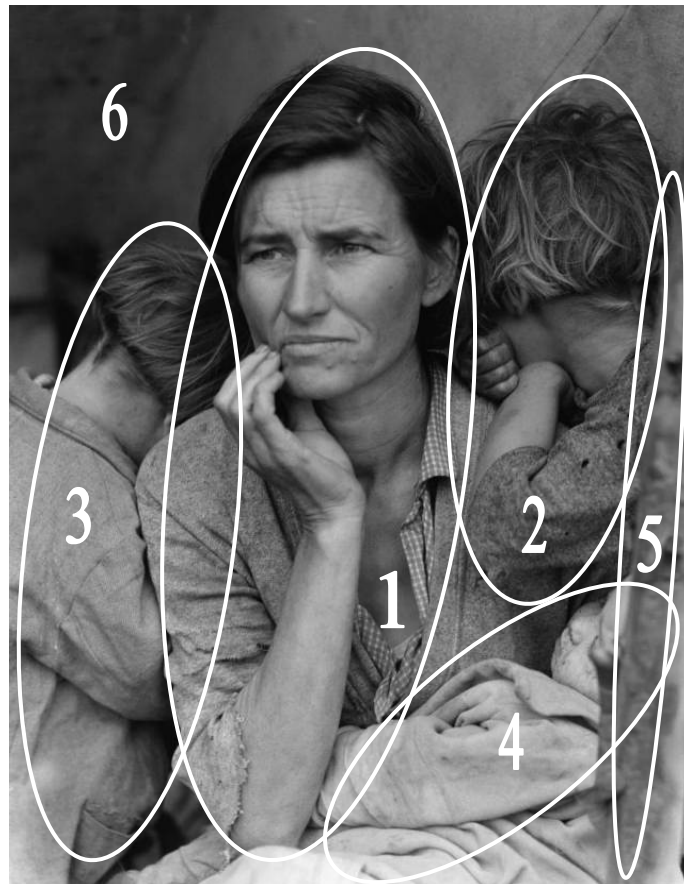


Abbildung 11: "Migrant Mother" - Wahrnehmungsprozess

Mein Blick fällt zunächst auf die Frau, fast zeitgleich auf ihr Gesicht und ihre Hand, die es berührt. Ich nehme sofort den besorgten Gesichtsausdruck der Frau wahr. Danach verläuft der Blick um die Frau und es wird zunächst das rechte Kind gesehen und danach das linke, beide Kinder lehnen sich an die Schulter der Frau an, was gleich zu der Annahme führt, dass es sich um die Mutter handeln könnte. Der Blick der beiden Kinder ist verdeckt, dennoch wirken sie bedrückt. Erst gegen Ende der Betrachtung fällt das

Baby auf, das die Frau im Arm hält, es scheint zu schlafen. Zeitgleich fällt auch auf, dass die Ansicht des Kindes von etwas im Vordergrund des Bildes gestört wird, was die Sicht blockiert, es könnte sich um einen Stock oder Baum handeln. Zum Schluss fällt noch der fast einfarbige Hintergrund auf. Es lässt sich schon vermuten, dass das, was der Mutter und ihren Kindern wiederfahren ist, ausschlaggebend für die Aussage des Bildes ist. Es sei noch angemerkt, dass es sich um ein Schwarzweißfoto handelt.

Formale Bildbeschreibung:

Dazu gibt es eine Forschungsfrage:

- **Welche formalen Bezüge weist das Foto im Wahrnehmungsprozess auf?**

Auf dem Foto befindet sich mittig eine Frau, links und rechts von ihr befinden sich zwei Kinder, und ein Baby hält sie in ihrem linken Arm. Der Hautfarbe nach zu urteilen könnten die Personen angloamerikanischer oder europäischer Abstammung sein. Die Frau ist das Zentrum des Bildes, um sie herum spielt sich alles ab. Die mittellangen Haare der Frau sind dunkel, eine genaue Angabe kann aufgrund des Schwarzweißbildes nicht gegeben werden. Ihr Kopf ist leicht seitlich gedreht und ihre Haare sind zu einem Seitenscheitel frisiert. Ihre Haare sind rechts hinter das Ohr geschoben, das linke Ohr ist nicht zu sehen. Ihre Stirn ist in Falten gelegt und auch die Augen erwecken einen besorgten Eindruck und schauen nach links. Die beiden Mundwinkel sind ganz leicht nach unten gezogen. Mit ihrer rechten Hand stützt sie leicht ihren Kopf am Kinn. Die Hand verdeckt den halben Hals, der nicht bedeckt ist. Die Frau trägt eine karierte Bluse, wo sie die oberen Knöpfe offen gelassen hat. Darüber trägt sie einen Pullover oder eine Weste, genau Angaben können aufgrund des Babys, das sie in ihrem linken Arm hält, nicht gegeben werden. Der rechte Ärmel des Pullovers oder der Weste ist nach oben über den Ellbogen geschoben und ihr Unterarm, mit dessen Hand sie ihr Gesicht stützt, ist unbedeckt. Der Bund des Ärmels schaut schon sehr fransig aus, wenn nicht sogar abgeschnitten.

Beim Kind, das sich rechts von ihr anlehnt, sieht man den Hinterkopf, den Hals und eine Schulter mit einem Arm und eine Hand. Der sichtbare Arm bedeckt die rechte Schulterpartie der Mutter. Das Kind lehnt an der Schulter der Frau und stützt sich

gleichzeitig auf seine beiden verschränkten Hände. Die Haarfarbe des Kindes ist etwas heller als die der Frau. Das Kind trägt auch eine Art Pullover oder Weste, welcher nur bis zu den Ellbogen geht. Es ist nicht ersichtlich, ob es sich um ein Mädchen oder einen Jungen handelt. Auch beim linken Kind ist das Geschlecht nicht zu erkennen, auch hier ist nur der Hinterkopf sichtbar. Von diesem Kind ist noch weniger erkennbar, es ist nur der geneigte Hinterkopf, der sich mit dem Ohr an die Schulter der Frau anlehnt, ersichtlich und die Haare sind fast gleich dunkel wie die der Frau. Das Kind hat eine Art Hemd oder Bluse an, was der Kragen erkennen lässt, mit einer kleinen Tasche auf der rechten Vorderseite. Das Baby im Arm der Frau ist schwer erkennbar. Das Gesicht wirkt heller als das der Frau und der beiden Kinder und wirklich erkennbar sind eigentlich nur eine Nase und der Mund, die Augen scheinen geschlossen. Allgemein wirkt das Gesicht des Babys schmutzig. Worin das Kind eingewickelt ist, ist sehr schwer erkennbar, es könnte sich um eine Jacke oder aber auch um eine Decke handeln.

Eine Art Stock blockiert die Sicht auf das Baby. Dieser befindet sich auf der rechten Bildseite im Vordergrund. Im Hintergrund selbst ist nicht viel zu erkennen, er wirkt fast einfarbig. An der rechten Seite lässt sich eine Naht vermuten, draus folgt die Annahme, dass der Hintergrund aus einem Stoff bestehen könnte.

Die Ebenen des Bildes sind schwer zu erkennen. Die vorderste Ebene bildet auf jeden Fall der Stock oder ein ähnlicher Gegenstand. Danach folgt das Baby in einer Ebene mit der Frau und den beiden Kindern, diese vier Elemente sind schwer voneinander zu trennen, da sie so eng ineinander verflochten sind. Als dritte Ebene folgt hinter allen anderen Elementen der Hintergrund.

Es lassen sich zwei Bildachsen im Foto erkennen, einerseits eine vertikale durch die gerade Körperhaltung der Frau und den Arm, der diese Bildachse noch verstärkt, andererseits eine unten nach links geneigte durch den nach links gewandten Blick der Frau. Die erste ist dominierender, weil auch von dieser Richtung das Foto gemacht wurde, also der Standort der Kamera war.

Das Licht wirkt sehr natürlich und könnte Sonnenlicht gewesen sein, es kommt von schräg oben, was an den Schatten unter dem Kinn und dem Arm erkannt werden kann. Auch das Zusammenkneifen der Augen der Mutter lässt vermuten, dass es sich um Sonnenlicht handelt. Am Hintergrund ist ersichtlich, dass auch von rechts noch eine

Lichtquelle zu kommen scheint, da der Hintergrund nach links verlaufend immer dunkler wird. Dies könnte aber auch den Grund haben, dass es irgendwohin hinein geht, wo das Sonnenlicht nicht hinkommt. Auch die Kontraste zeigen hier deutlich, dass der linke obere Bildrand am dunkelsten ist. Im Gegensatz zur rechten unteren Bildhälfte, wo das Baby am hellsten ist. Es kann sogar von einer Art Hell-Dunkel-Farbverlauf vom linken oberen Rand zum unteren rechten Rand gesprochen werden, der deutlicher zum Vorschein käme, wenn das Element im Vordergrund nicht wäre, was wiederum dunkel ist. Daraus ergeben sich auch die Flächen, der dunkle, fast schwarze Hintergrund, die grauen Kinder um die Frau und das helle Baby.

Von der Größe her ist die Frau als Erwachsene viel dominierender als die Kinder oder das Baby im Bild. Sie nimmt in etwa gleich viel Raum ein wie beide Kinder und das Baby gemeinsam. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch noch, dass das Bild von fast allen Seiten beschnitten ist, nur nicht von oben. Keine der dargestellten Personen ist ganz abgebildet.

Segmentbildung:

Durch den Wahrnehmungsverlauf und die formale Bildbeschreibung der einzelnen Bildelemente ergeben sich sechs Segmente:

- Frau
- rechtes Kind
- linkes Kind
- Baby
- Element im Vordergrund
- Hintergrund

7.1.2 Segmentanalyse (Schritt 2)

Hier geht es um folgende Forschungsfrage:

- **Wie können die Bildsegmente einzeln und im Zusammenhang interpretiert werden?**

Segment 1 – Frau

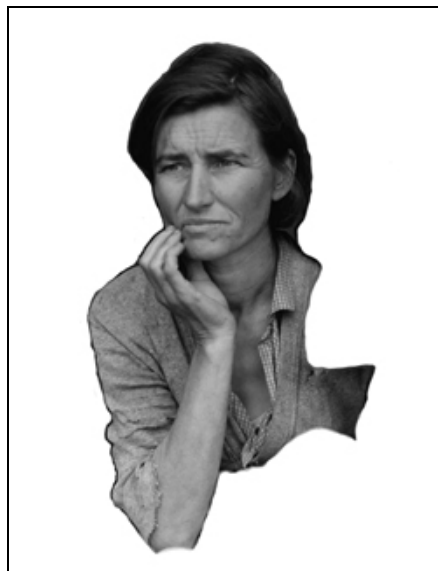


Abbildung 12: "Migrant Mother" - Segment 1 - Frau

Der Gesichtsausdruck der Frau wirkt besorgt und nachdenklich, fast verzweifelt. Der seitliche Blick lässt die Frage offen, ob die Frau überhaupt wusste, dass sie fotografiert wird. Sie scheint so mit ihren Gedanken abwesend zu sein, dass es auch gut möglich sein könnte, dass sie gar nicht mitbekommen hat, dass ein Foto von ihr gemacht wurde. Im Gegensatz dazu steht die Größe der Frau, die sie im Foto einnimmt. Die mittige Position und Größe der Frau lassen darauf schließen, dass es sich fast um ein Portrait dieser Frau handeln muss und ob in diesem Fall die Möglichkeit besteht, den fotografischen Akt nicht

mitzubekommen, ist fraglich. Die Wichtigkeit, die diese Frau in dem Foto aufgrund ihrer Größe einnimmt, bleibt außer Frage.

Ob noch andere Personen im Hintergrund zu sehen sind, bleibt vorerst offen, viel Platz bliebe diesen Personen aber nicht mehr. Es könnte sich aber auch um einen Fotoausschnitt in einer Menschenmenge handeln, wo neben der Frau noch andere Personen stehen oder sitzen, die alle besorgt eine Veranstaltung besuchen, wo es um ein Ereignis wie einen Wettbewerb geht, der verfolgt wird. Es müssten, um diese Hypothese zu bestätigen, links und rechts von der Frau auch noch Personen zumindest angeschnitten erkennbar sein. Ihr Mann oder ihr Kind könnten an solch einem Wettkampf beteiligt sein und sie hat Angst, dass demjenigen etwas passiert. Wenn es zum Beispiel das Kind wäre, könnte links von ihr auch ihr Mann abgebildet sein, der den Arm um sie legt.

Daraus ergibt sich folglich die nächste Annahme, nämlich dass die abgebildete Frau eine Ehefrau oder Mutter sein könnte. Ihr Alter beträgt in etwa 45 Jahre. Ein besorgter Gesichtsausdruck ist für eine Mutter nichts Unübliches. Es muss sich also nicht unbedingt um ein Ereignis handeln, welches die Frau besorgt verfolgt, es könnte sich auch um eine familiäre Angelegenheit handeln, an die sie gerade denkt und welche sie die Stirn in Falten legen lässt. Um zu erkennen, ob es sich um eine Ehefrau oder Mutter handelt, müssten der Mann oder ein Kind mit ihr abgebildet sein.

Da es sich um ein Schwarzweißfoto handelt, ist die Zeit heutzutage nicht mehr eindeutig definierbar. Es könnte sich einerseits um ein Foto handeln, welches vor der Verbreitung von Farbfilmen entstanden ist, genauso könnte es auch danach mit einem Schwarzweißfilm gemacht worden sein und eine dritte Option gäbe es auch noch, nämlich die nachträgliche monochrome Umwandlung des Fotos mittels eines Bildbearbeitungsprogramms.

Die Frau an sich verfügt durch ihre Kleidung oder ihre Haare auch nicht über irgendwelche Anzeichen einer Epoche. Vielleicht sind solche Anzeichen im Hintergrund versteckt. Vorerst kann das Foto keiner Zeit oder Epoche untergeordnet werden. Die offenen Haare hinter dem Ohr sind kein Index und auch die karierte Bluse unter dem Pullover oder der Weste verweisen auf keine Modeepoche. An dem Pullover oder der Weste erkennt man nur, dass sich die Frau eventuell auch bei der Arbeit befinden könnte, was die Annahme der Frau auf einer Veranstaltung gleich wieder widerlegt. Da es üblich

ist, sich für Feiern oder Veranstaltungen schöner anzuziehen. Der Pullover oder die Weste wirkt am aufgekrempelten Ärmelbund sehr abgenutzt oder sogar abgeschnitten und auch der restliche Ärmelstoff wirkt porös. Die Frau könnte eine körperliche Tätigkeit wie am Feld arbeiten ausüben, welches ihr Gewand abnützt. Um zu erkennen, welcher Arbeit die Frau nachgeht, müsste zum Beispiel ein Feld mit einem anderen Arbeiter ersichtlich sein.

Auch das ungeschminkte Gesicht der Frau lässt vermuten, dass es sich doch um keine Veranstaltung handelt oder sich die Frau einfach nichts aus Makeup macht. Es ergibt sich auch die Sichtweise, dass es sich um eine Frau handeln könnte, die arm ist. Die Armut würde auch wiederum ihren besorgten Gesichtsausdruck erklären. Vielleicht ist sie auch obdachlos und denkt gerade eben darüber nach, wo sie heute Nacht schlafen soll bzw. wenn es sich um eine Mutter handelt, wo ihre Familie schlafen, wie sie diese in den nächsten Tagen versorgen soll etc. Um die Annahme der Armut zu bestätigen, müsste eventuell noch ein anderes Familienmitglied abgebildet sein, welches auch abgenutzte Kleidung trägt und um zu erkennen, dass es sich um ein Familienmitglied handelt, müsste eine Verbindung zur Frau sichtbar sein, wie zum Beispiel eine Umarmung. Bei all diesen Überlegungen bleibt jedoch offen, ob das Foto in einem Raum oder draußen aufgenommen wurde, beides wäre möglich. Das Gesicht der Frau und ihr Arm sind beleuchtet, was die Sonne als Ursprung haben könnte aber auch eine Lampe. Vielleicht handelt es sich auch um eine Art Lager, wo sie während ihrer Arbeit untergebracht ist, hierzu müsste dieses Lager im Hintergrund ersichtlich sein.

Zusammenfassend ergeben sich folgende Lesarten: Es handelt sich um ein Portrait einer Frau. Diese könnte Ehefrau und Mutter sein und einer körperlichen Tätigkeit nachgehen, welche ihre Kleidung abnützt oder die Frau könnte arm sein. Was hinter dem besorgten Gesichtsausdruck steckt, kann nicht klar definiert werden. Es wird auch höchstwahrscheinlich am Bild nicht erkennbar sein, da der Blick der Frau am Foto nicht verfolgt wird. Es gibt auch keinerlei Hinweise auf die Zeit oder den Ort, an dem die Aufnahme gemacht wurde. Ob die Frau wusste, dass sie fotografiert wird, bleibt auch noch offen. Die mögliche Lesart, dass sich die Frau auf einer Veranstaltung befindet, wurde durch die abgenutzte Kleidung und das nicht zu Recht gemacht sein der Frau schon wiederlegt.

Segment 2 – rechtes Kind



Abbildung 13: "Migrant Mother" - Segment 2 - rechtes Kind

Aufgrund des kurzen Arms und der kurzen Finger ist klar erkennbar, dass es sich um ein Kind handelt. Das Kind schaut nicht in die Kamera, sondern lehnt sich an irgendetwas an und verdeckt dahinter sein Gesicht. Erkennbar sind nur der Hinterkopf und der seitliche Hals. Wegen der kurzen Haare könnte angenommen werden, dass es sich um einen Jungen handelt, muss aber nicht sein, da es bei Mädchen auch des Öfteren üblich ist, dass sie kurze Haare haben. Um die Annahme, dass es sich um einen Jungen handelt, zu bestätigen, müsste etwas typisch Bubenhaftes noch im Bild sein, wie ein Spielzeugauto. Jedoch wäre so ein Spielzeug auch kein Garant für das Geschlecht.

Es stellt sich die Frage, wieso sich der Junge versteckt und wovor. Die Möglichkeit besteht, dass sich der Junge vor dem Fotografen versteckt, was zum Beispiel dadurch bestätigt werden würde, wenn neben ihm jemand in die Kamera lächelt oder ihn anschaut mit einem fragenden oder lächelnden Gesichtsausdruck, wieso er sich versteckt.

Der Grund des Versteckens könnte aber auch ein anderer sein, nämlich Verstecken spielen. Ein Spiel, welches im Kindesalter sehr beliebt ist, und das Kind könnte an der

Reihe sein, die anderen zu suchen. Diese Sehweise könnte dadurch bestätigt werden, wenn man zum Beispiel einen Baum sähe, an dem sich das Kind anlehnt und im Hintergrund ein Kind, das sich versteckt. Auch die Kleidung deutet auf ein mögliches Spielen im Garten oder Wald. Der Pullover des Kindes verweist am Ärmel über ein paar Löcher, welche vom Verstecken in Büschen sein könnten. Der Arm wirkt auch leicht verschmutzt, was auch auf das Spielen zurückschließen lässt. Die Frisur des Jungen wirkt zerzaust.

Das zerzauste Haar, die schmutzige Haut und die löchrige Kleidung könnten aber auch darauf zurück zu führen sein, weil das Kind in ärmlichen Verhältnissen aufwächst. Um diese Annahme zu bestätigen, müsste vielleicht etwas von den Lebensverhältnissen des Kindes am Bild abgebildet sein oder ein Familienmitglied, das auch über löchrige Kleidung verfügt. Das Kind könnte aber auch mit seiner Großmutter abgebildet sein, weil es bei ihr aufwächst, weil seine Eltern gestorben sind.

Das Foto könnte auch ein Kind in einem Land zu einer Zeit zeigen, wo die Lebensbedingungen noch nicht so gut sind wie zum Beispiel heutzutage den Standards in Europa entsprechend. Allgemein kann die Zeit aufgrund des Bildsegments des Kindes nicht bestimmt werden, da weder Kleidung noch die Haare Aufschluss über Zeit und Ort des Fotos geben. Das Kind nimmt nicht unbedingt eine überausragende Bedeutung im Foto ein, da noch viel Platz für etwaige andere Personen oder einen Schauplatz ist. Wiederum ergibt das Schwarzweißfoto auch keinen zeitlichen Aufschluss.

Zusammenfassend ergeben sich folgende Lesearten: Es könnte sich um ein Kind handeln, welches entweder aus sehr ärmlichen Verhältnissen stammt, eventuell auch die Eltern verloren hat und woanders aufwachsen muss. Die Möglichkeit, unter schlechten Lebensbedingungen in einem nicht so weit entwickelten Land aufzuwachsen, wäre noch eine Option. Oder aber es geht um ein Kind, das durchs Spielen so aussieht und eventuell gerade Verstecken spielt. Das Geschlecht kann nicht bestimmt werden und auch über den Ort und die Zeit sagt das Segment nichts aus. Es bleibt auch noch die Vermutung aufrecht, dass sich das Kind wegen des Fotografen abwendet, also weil ein Foto gemacht wird.

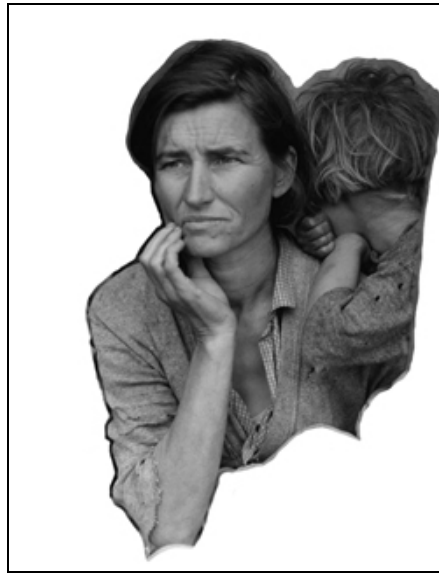


Abbildung 14: "Migrant Mother" - Segment 1-2

Die beiden Segmente der ersten beiden Elemente zusammen verdeutlichen die Hypothese, dass es sich bei der abgebildeten Frau um eine Mutter handelt. Das Kind lehnt sich an die Schulter der Frau an, was darauf schließen lässt, dass ein vertrautes Verhältnis zwischen den Beiden vorhanden sein muss. Die These, dass das Kind Verstecken spielt, kann somit widerlegt werden und auch die Annahme, dass Kind nicht bei seinen Eltern aufwächst. Der abgewendete Gesichtsausdruck des Kindes hat wahrscheinlich eher mit dem besorgten Gesichtsausdruck der Mutter zu tun. Die Hypothese, dass sich das Kind vor der Kamera versteckt, scheint aber auch noch plausibler, es besteht auch noch die Annahme, dass auch die Frau nicht wusste, dass sie fotografiert wird.

Auch die Annahme, dass es sich um eine Frau in ihrer Arbeitsumgebung handelt, wird durch das Kind widerlegt. Der löchrige Pullover des Kindes verdeutlicht die Annahme, dass es sich um eine ärmere Familie handelt. Ob der besorgte Gesichtsausdruck auf die Armut zurückzuführen ist, bleibt jedoch immer noch offen. Wenn vielleicht im Hintergrund die Lebensverhältnisse, sprich das Haus der Familie sichtbar wäre, wurde das vielleicht Aufschluss geben. Die Option, dass Mutter und Kind in einem nicht so weit entwickelten Land leben, bleibt auch noch aufrecht. Jedoch soll darauf verwiesen werden, dass es natürlich auch in hoch entwickelten Ländern Armut gibt. Um diese Annahme zu

bestätigen, müssten vielleicht noch andere Familien im Hintergrund ersichtlich sein, denen es ähnlich ergeht. Direkte Aufschlüsselung über den Ort und die Zeit ergeben auch beide Segmente gemeinsam nicht. Es handelt sich aber immer eindeutiger um ein Portrait einer Mutter.

Segment 3 – linkes Kind

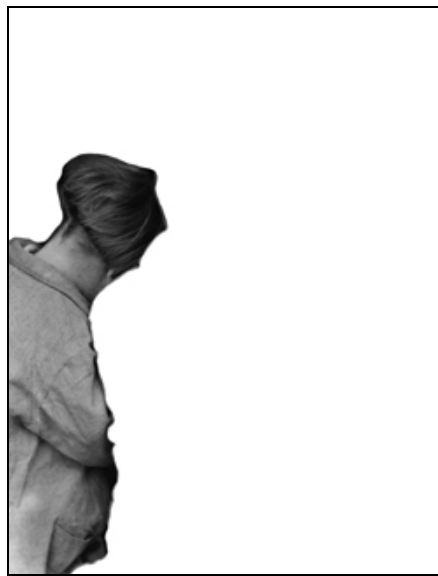


Abbildung 15: "Migrant Mother" - Segment 3 - linkes Kind

Hier ist ein Kind abgebildet. Das Gesicht schaut seitlich nach rechts unten und ist verdeckt. Erkennbar ist nur der Hinterkopf mit kurzen Haaren, der Hals und ein Hemd oder eine Bluse, die das Kind trägt. Ob es sich um einen Jungen oder ein Mädchen handelt, kann nicht deutlich festgestellt werden, da auch Mädchen manchmal einen Kurzhaarschnitt haben. Als Mädchen könnte das Kind eventuell dann identifiziert werden, wenn im restlichen Bild eine typische mädchenhafte Vorliebe gezeigt würde wie etwa Schminken.

Das Kind könnte sich womöglich auch verstecken, weil es etwas angestellt und Angst hat, geschimpft zu werden. Damit diese Annahme bestätigt werden kann, müsste im Bild auch

erkennbar sein, warum sich das Kind versteckt, wie zum Beispiel wegen einer zerbrochenen Vase.

Es könnte sich bei diesem Bild aber auch um ein Familienfoto handeln und das Kind möchte nicht in die Kamera schauen und versteckt sich deswegen hinter einem anderen Familienmitglied. Um diese Hypothese zu bestätigen, müssten noch lächelnde Familienmitglieder auf dem Bild sichtbar sein, die alle in die Kamera schauen.

Der Ort und die Zeit, in der das Foto gemacht wurde, kann allein aufgrund des Kindes nicht erkannt werden. Aufgrund der hellen Flecken auf dem Hemd oder der Bluse kann angenommen werden, dass das Foto im Freien aufgenommen wurde und es sich bei den hellen Stellen um die Lichtreflexion der Sonne handelt. Eventuell kann der fehlende Bildausschnitt mehr Aufschluss geben. Das Kind an sich nimmt nur einen kleinen Platz im ganzen Bild ein. Der größere Teil des Bildes sollte Aufschluss über das Verhalten des Kindes geben. Auch durch das Schwarzweißfoto kann nicht mehr Aufschluss über die Zeit gegeben werden.

Zusammenfassend ergeben sich folgende Sichtweisen: Es handelt sich um ein Kind, dessen Geschlecht nicht identifiziert werden kann. Das Kind versteckt sich eventuell, weil es nicht fotografiert werden will oder weil es etwas angestellt hat. Aufgrund der hellen Flecken im Gewand gibt es die Annahme, dass das Foto draußen aufgenommen wurde. Das Kind selbst nimmt nur einen kleinen Teil auf dem Bild ein, und über Ort und Zeit kann auf dem Segment nichts gesagt werden.

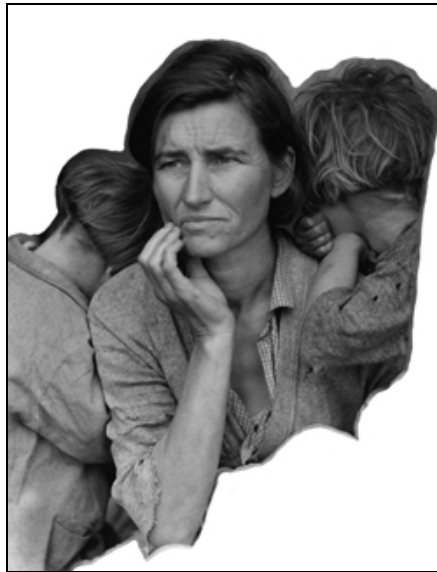


Abbildung 16: "Migrant Mother" - Segment 1-3

Vergleicht man nun die Annahmen der ersten beiden Segmente mit dem dritten Segment, kommt man zu dem Ergebnis, dass sich das Kind hinter einer Frau, welche höchstwahrscheinlich seine Mutter ist, versteckt. Ein weiteres Kind ist abgebildet, das sich auf der anderen Seite mit seinem Gesicht hinter der Frau versteckt. Die Annahme, dass es sich bei dieser Frau um eine Mutter handelt, wird noch mehr betont. Die These, dass das Kind etwas angestellt haben muss, weil es sich versteckt, kann dadurch widerlegt werden. Zusammen nehmen die drei Personen sehr viel Platz auf dem Bild ein, so dass nicht mehr viel Platz für Geschehnisse oder weitere Personen bleibt.

Es handelt sich um ein Portrait einer Frau mit ihren Kindern. Ob die Kinder aufgrund des Fotografen wegschauen oder aber weil sie auch besorgt sind bzw. Angst haben, kann momentan noch nicht beantwortet werden. Dadurch, dass sich beide Kinder wegrehen, scheint die Mutmaßung, dass die Frau nicht gewusst hat, dass sie fotografiert wurde, immer unwahrscheinlicher. Die Annahme, dass es sich um eine ärmliche Familie eventuell auch in einem unterentwickelten Land handelt, kann durch dieses Segment nicht belegt werden, da die Kleidung des zweiten Kindes keine Abnutzungsspuren aufweist, jedoch kann die These auch nicht widerlegt werden. Das Geschlecht der Kinder kann noch immer nicht erkannt werden. Auch durch die drei Segmente vereint, die schon fast das ganze Bild ausfüllen, kann noch nichts über den Ort oder die Zeit der Aufnahme

gesagt werden. Ob es sich um eine Außen- oder Innenaufnahme handelt, kann an nichts eindeutig festgestellt werden.

Segment 4 – Baby

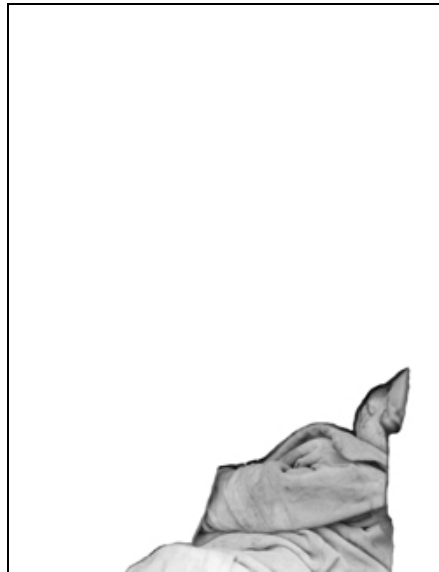


Abbildung 17: "Migrant Mother" - Segment 4 - Baby

Dieses Segment zeigt nach etwas genauerem Hinschauen das Gesicht eines Babys und einen Teil des Körpers, welcher in einem Stück Stoff, einem Kleidungsstück oder einer Decke eingewickelt ist. Das Baby wird höchstwahrscheinlich aufgrund der Position von einer Person gehalten. Es wird angenommen, dass es von der Mutter gehalten wird, welche somit der Bildmittelpunkt wäre.

Genauer das Gesicht betrachtend, können zwei geschlossene Augen und eine kleine Nase und ein geschlossener Mund erkannt werden. Das Gesicht wirkt sehr hell, weist aber ein paar Flecken auf. Diese könnten eventuell von einer Krankheit stammen oder aber auch Schmutzflecken sein. Wenn es sich um eine Krankheit handeln sollte, müsste die Mutter sorgend abgebildet sein, wie sie auf ihr Baby schaut. Wenn das Gesicht schmutzig ist, kann angenommen werden, dass auch die Mutter schmutzig ist und dies auf die Lebensverhältnisse der Familie zurückzuführen ist.

Wenn es sich aber nicht um die Mutter handeln sollte, sondern um eine andere Person, die das Kind hält, könnte es auch sein, dass das Kind ausgesetzt worden ist und gerade von jemandem gefunden wurde. Dann könnte im restlichen Bild zum Beispiel hinter der Person, die das Kind hält, noch eine andere Person abgebildet sein, die zum Beispiel einen Korb oder einen Brief in der Hand hält. Da das Kind nur einen kleinen Platz im Bild einnimmt, bleibt viel Freiraum für weitere bedeutende Elemente.

Da es sich um ein Schwarzweißfoto handelt, gibt es keinen Aufschluss darüber, in welcher Zeit oder in welchem Schauplatz das Bild fotografiert wurde. Auch sonst kann in diesem Segment nicht auf Zeit oder Ort rückgeschlossen werden, es gibt keinerlei Anzeichen.

Zusammenfassend ergeben sich folgende Lesearten: Es handelt sich um ein Baby, welches gehalten wird, höchstwahrscheinlich von der Mutter, die dadurch in den Mittelpunkt des Bildes rückt. Das Gesicht des Kindes lässt vermuten, dass es entweder krank oder schmutzig ist. Es könnte aber auch sein, dass das Kind von jemand anderen gehalten wird. Auch die Annahme, dass es ausgesetzt sein könnte, bleibt aufrecht. Zeit und Ort sind nicht bestimmbar.

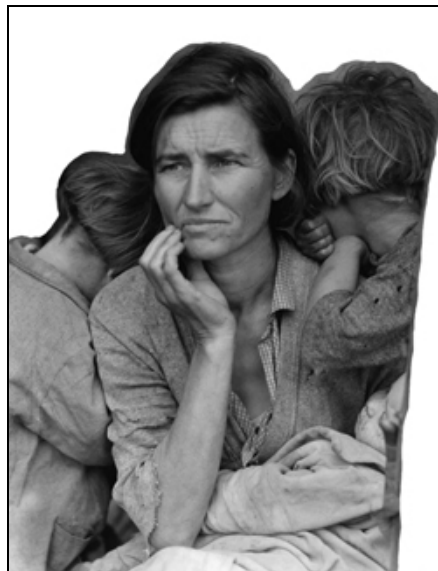


Abbildung 18: "Migrant Mother" - Segment 1-4

Werden die Hypothesen der ersten drei Segmente durch das Segment des Babys ergänzt, kann die schon verstärkte Annahme, dass es sich bei der abgebildeten Frau um eine Mutter handelt, nur nochmals bestärkt werden. Auch die These, dass das Baby von seiner Mutter gehalten wird, entspricht dem Foto. Nun scheint fast eindeutig, dass es sich hier um ein Portrait einer besorgten Mutter mit ihren Kindern handelt. Wieso die Mutter so besorgt ist, zeigt das Bild aber immer noch nicht. Die Möglichkeit, dass das Kind von jemanden anderen als der Mutter gehalten wird, kann somit verworfen werden.

Die Annahme, dass es sich bei den Flecken im Gesicht des Kindes um Schmutz handelt, kann durch die Annahme, dass die Familie vermutlich in ärmlichen Verhältnissen lebt, bestärkt werden, aber auch eine Krankheit wäre möglich. In welchem Land bleibt aber bis auf weiteres offen. Das Geschlecht ist bei keinem Kind erkennbar und auch Ort und Zeit bleiben noch immer offen.

Segment 5 – Element im Vordergrund



Abbildung 19: "Migrant Mother" - Segment 5 - Element im Vordergrund

Bei diesem Segment handelt es sich um ein schwer definierbares Element im rechten Seitenrand. Es könnte sich um irgendeine Art Stock oder Stange handeln, womöglich

auch um einen Baum. In diesem Fall müssten mehrere weitere Baumstämme im Bild sein, die diese Annahme bestätigen. Die Vermutung tritt auf, dass dieses Element nicht maßgeblich für die Bedeutung des Bildes ist. Es wirkt fast störend und könnte etwas Wichtiges verdecken, wie zum Beispiel eine Person. Das Element gibt keine Aufschlüsse über Zeit und Ort des Fotos.

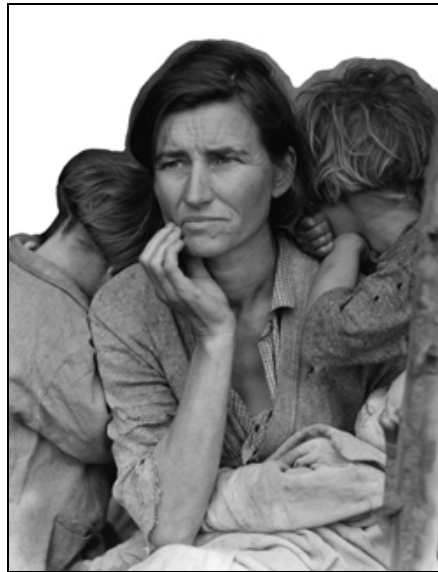


Abbildung 20: "Migrant Mother" - Segment 1-5

Verbindet man die Annahmen dieses Segments mit den Annahmen der Segmente eins bis vier, kann die Vermutung, dass es sich um einen störenden Gegenstand im Bild handelt, bestätigt werden. Das Element verdeckt zum Teil das rechte Kind, aber größtenteils das Gesicht des Babys. Die Annahme, dass es sich um einen Wald handelt, kann verworfen werden und auf die anderen Vermutungen hat es keinen Einfluss. Vielleicht kann durch den Hintergrund geklärt werden, um was es sich bei dieser Art Stock wirklich handelt.

Segment 6 – Hintergrund



Abbildung 21: "Migrant Mother" - Segment 6 - Hintergrund

Das Hintergrundelement ist sehr monoton. Es ist ersichtlich, dass es sich um irgendeine gleiche Fläche handelt. Nur rechts ist eine Art Naht erkennbar, die darauf schließen lässt, dass der Hintergrund Stoff sein könnte. Daraus folgt die nächste Annahme, dass das Foto in einem Raum gemacht worden sein muss. Widerlegt werden kann diese Annahme nur durch Elemente, die für draußen typisch sind und im restlichen Bild zu sehen sein müssten, wie ein Baum. Im linken unteren Eck des Hintergrundes sind schwarze Flecken erkennbar, die aber nicht bestimmt werden können. Der Hintergrund nimmt eindeutig keine dominante Stellung im Bild ein, sondern füllt nur den übrig gebliebenen freien Raum des Bildes. Dadurch kann der Hintergrund auch nichts über die Zeit und den Ort aussagen genauso wenig wie die Tatsache, dass es sich um ein Schwarzweißbild handelt.



Abbildung 22: "Migrant Mother" - Segment 1-6

Werden nun alle Annahmen der Segmente verglichen, bleibt noch immer die Frage offen, ob das Foto in einem Raum oder draußen aufgenommen wurde. Die Lichtverhältnisse und das Element im Vordergrund, das als Stock oder Baum identifiziert werden kann, lassen eher ein Foto im Freien vermuten. Wogegen der Stoff im Hintergrund eher vermuten lässt, dass das Foto in einem Raum aufgenommen wurde, und der Stoff könnte ein Vorhang sein. Hier wird aber nochmals die Vermutung aufgegriffen, dass es sich auch um eine Art Lager handeln könnte und der Stoff Zeltplanen darstellt. Das Bild kann auch noch immer nicht einer Zeit zugeordnet werden, viel zu untypisch ist die Kleidung für eine bestimmte Mode und auch die Frisuren verweisen auf keine bestimmte Zeitepoche.

Es ist nun eindeutig erkennbar, dass es sich um ein Portrait einer Mutter mit ihren Kindern handelt. Der besorgte Gesichtsausdruck kann aber durch kein Element auf dem Bild erklärt werden. Lediglich die scheinbare Armut der Familie, die an der Kleidung erkannt werden kann, lässt sich auf den besorgten Gesichtsausdruck zurückführen und erklärt die verdeckten Gesichter der Kinder. Auch das Land konnte nicht bestimmt werden. Lediglich Asien und Afrika kann aufgrund der Hautfarbe ausgeschlossen werden.

7.1.3 Perspektive – Feldlinien (Schritt 3)

Dazu die Forschungsfrage:

- Was ergibt sich aus der kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes mittels Feldliniensystem?

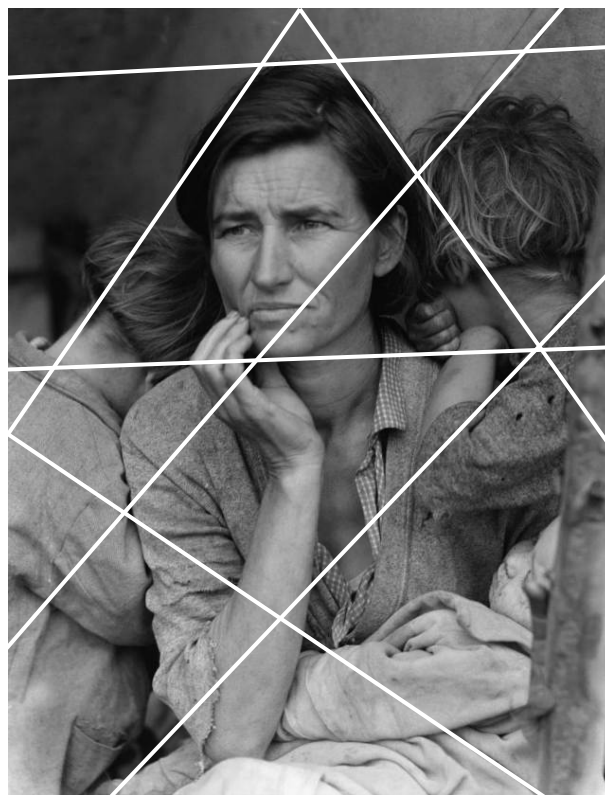


Abbildung 23: "Migrant Mother" - Feldlinien

Die räumliche Perspektive ist trotz eingezeichneter Feldlinien schwer zu bestimmen. Es lässt sich nur eine Linie entlang der Stoffnaht im Hintergrund erkennen. Dadurch kann auch mit Hilfe der Feldlinien keine Auskunft über den Raum gegeben werden. Deutlicher erkennbar wird jedoch die Kameraperspektive, die auf Augenhöhe der Frau ermittelt wurde.

Die Feldlinien ergeben ein Dreieck, welches im Mittelpunkt die Frau beinhaltet. Entlang der aufgestellten Linien des Dreiecks sind die beiden Köpfe der Kinder sichtbar angeordnet. Sie bilden mit der Frau eine Einheit, geraten jedoch durch die Feldlinien mehr in den Hintergrund. Die Betonung durch die Feldlinien liegt bei der Frau. Als Fluchtpunkt wird die Verlängerung ihres Blickes gesehen.

Die horizontalen Linien öffnen sich leicht nach rechts. Wodurch dem rechten Kind mehr Betrachtung geschenkt wird als dem linken. Das Kind wirkt auch größer und nimmt mehr Raum auf dem Foto ein als das linke.

Durch die strukturierten Feldlinien entstand eine andere Sichtweise der Komposition. Das Baby befindet sich auch in einem Dreieck. Dadurch kommt das im Vorfeld eher in den Hintergrund gerückte Baby durch die Linien mehr in den Vordergrund und bekommt mehr Beachtung. Das Baby gehört nun viel mehr zur Gruppe.

Es kann festgehalten werden, dass sobald das Bild in Feldlinien gesehen wird, es eine andere Betrachtung erfährt. An der szenischen Choreographie ändert dies jedoch nichts, die Frau bleibt im Mittelpunkt der Komposition, die Kinder wenden den Blick ab und das kleine Baby ist noch zu jung, um etwas mitzubekommen.

7.1.4 Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge (Schritt 4)

Hier wird folgende Forschungsfrage beantwortet:

- **Welche sozialen und technischen Entstehungs-, und Verwendungszusammenhänge sind ersichtlich?**

Zum Verwendungszusammenhang der Fotoikone ist zu sagen, dass die Fotografie durch ihren Status schon unzählige Male veröffentlicht worden ist. Das Foto der Mutter mit ihren Kindern ist unter dem englischen Titel „Migrant Mother“ bekannt, selbst bei der Veröffentlichung des Fotos auf deutschen Internetseiten oder Fotobüchern findet sich die englische Bezeichnung als Titel oder Bildunterschrift. Seltener findet sich die deutsche Bezeichnung „Heimatlose Mutter“ (beispielhaft in Hans-Michael Koetzles – *50 Photo Icons*). Daher wird diese Fotografie auch in dieser Arbeit mit der englischen Bezeichnung

betitelt. In Verbindung mit der Benennung des Fotos ist auch immer die Fotografin Dorothea Lange genannt, das Entstehungsjahr 1936 und der Entstehungsort Nipomo in Kalifornien. Auch eine schriftliche Beschreibung der Fotografie findet sich bei fast jeder Abbildung, näheres dazu später.

Die Frage, was vor und nach der Aufnahme passiert sein könnte, lässt sich an diesem Einzelbild vorerst nur hypothetisch beantworten. Durch den Titel des Fotos kann angenommen werden, dass die Frau und ihre Kinder heimatlos sind und herumwandern. Da die Fotografin Dorothea Lange für Dokumentarfotografie bekannt ist, kann auf jeden Fall die Annahme aufgestellt werden, dass es sich um kein inszeniertes Foto handelt sondern um eine wahre Begebenheit. Auf den genauen Entstehungskontext wird noch eingegangen. Die Annahme, dass die Dokumentarfotografin das Leid dieser Frau zeigen wollte, kann auf jeden Fall geglaubt werden. Dass es sich bei der abgebildeten Frau um eine Mutter handelt, wurde schon in der Segmentanalyse angenommen, diese Vermutung kann durch den Titel auch bestätigt werden. Somit ist die Beziehung, die die Frau zu den Kindern hat, eindeutig als Mutter-Kind-Beziehung identifizierbar. Anhand des Bildes selbst kann nichts über die Situation nach dem Bild ausgesagt werden.

Somit kann eventuell angenommen werden, dass der Betrachtungskontext auf Lebensverhältnisse vor dem Krieg ausgelegt ist. Als Betrachter, mit Kenntnis des Entstehungsjahres, blickt man durch das Bild auf vergangene Zeiten zurück und ist womöglich durch den besorgten Blick der Frau auch ergriffen. Heutzutage ist das Foto vor allem durch seinen Status als Fotoikone bekannt.

Den teilweise hypothetischen Annahmen zum Entstehungs- und Verwendungskontext der Fotografie „Migrant Mother“ sollen nun, wie von Breckner vorgeschlagen, durch entsprechende Literatur konkret verifiziert werden:

Um den Entstehungs- und Verwendungszusammenhang des Fotos wiedergeben zu können, muss vorerst die Situation in Amerika vor 1936 geklärt werden. Am 29. Oktober 1929 lösten sich an der Börse 16 Milliarden Dollar in Luft auf. Als erster Börsenkrach des Jahrhunderts bekannt, versinkt Amerika in die große Depression. Über 13 Millionen Arbeitslose werden als „Migranten“ bezeichnet. 1932 wird Roosevelt zum Präsidenten gewählt. Er verkündet ein Programm unter dem Titel „New Deal“, wo mit Hilfe von

großen öffentlichen Bauvorhaben, Neustrukturierungen der Banken und Subventionen für die Landwirtschaft die Wirtschaft wieder angekurbelt werden soll.³⁹⁴

Eine Organisation, die Roosevelt gründete, um die Folgen der Krise zu beseitigen, war die FSA (Farm Security Administration). Diese Organisation subventionierte die landwirtschaftlichen Ertragspreise, unterstützte die Umsiedlung von Bauern und half Farmen mit Saatgut, Futter und Geräten aus. Der Vorsitzende R. Tugwell ließ eine Abteilung einrichten, welche die Lebensbedingungen der Landwirtschaft in den USA dokumentieren sollte. Der Chef dieser Abteilung wurde R.E. Stryker, der viele erstklassige Fotografen anstellte, wie Dorothea Lange oder Walker Evans. Das Archiv über die ländlichen Umstände zur Zeit der Depression in Amerika beträgt 75 000 Abzüge, 130 000 - 270 000 Aufnahmen werden geschätzt.³⁹⁵

Dorothea Lange war am 6. März 1936 im Auftrag der FSA schon ein Monat lang an der Westküste unterwegs.³⁹⁶ Sie hatte ihre Arbeit ihren Angaben zufolge gut gemacht und fuhr an ihrem Heimweg bei Nipomo an einem Schild mit der Aufschrift „Erbsenpflückerlager“ zunächst vorbei. Nach ungefähr 20 Meilen kehrte sie an diesem verregneten Märzabend noch um und fuhr zu dem Lager. Sie traf auf ein Zeltlager und ihr Blick blieb an einer erschöpften Mutter mit ihren Kindern unter einem Zelt hängen. Langer verbrachte ca. 10 Minuten bei dieser Frau, in dieser Zeit machte sie sechs Fotos. Sie erfuhr, dass die Ernte größtenteils erfroren war und dass sich die Frau und ihre Kinder von dem erfrorenen Gemüse und den Vögeln, die die Kinder fingen, ernährten. Wegziehen konnten sie nicht, weil die Mutter die Reifen ihres Autos für Lebensmittel verkaufen musste.³⁹⁷

³⁹⁴ Vgl. Robin, Marie-Monique (1999): Die Fotos des Jahrhunderts. Das Buch zu arte-Serie. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH. S.19

³⁹⁵ Vgl. Baatz (2004) S.126

³⁹⁶ Vgl. Robin (1999) S.19

³⁹⁷ Vgl. Franz, Angelika (1998): Dorothea Lange – Ein Leben für die Fotografie. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH. S.20



Abbildung 24: "Migrant Mother" - Zelt

Lange erfährt auch, dass die Frau Florence Thompson heißt und eine 32 jährige Witwe mit sieben Kindern ist. Die letzte Fotografie, die Lange macht, wird die bekannte Nahaufnahme der Migrant Mother, Robin geht in ihren Annahme sogar so weit, dass sie in dem Foto den Inbegriff von denjenigen sieht, die vom amerikanischen Traum ausgeschlossen sind.³⁹⁸

Die erste Veröffentlichung der Fotos der „Migrant Mother“ war in der *San Francisco News*. Danach hat die Regierung sofort 9 000 Tonnen Lebensmittel für die betroffene Region bereitgestellt.³⁹⁹ Das eigentliche Schlüsselmotiv wurde im September 1936 das

³⁹⁸ Robin (1999) S.20

³⁹⁹ Vgl. Baatz, Willfried (2003): 50 Klassiker Photographen - Von Louis Daguerre bis Nobuyoshi Araki. Hildesheim : Gerstenberg Visuell. S.203f

erste Mal veröffentlicht und zwar im *Survey Magazine* und im selben Jahr Teil einer Ausstellung der Zeitschrift *U.S.Camera* mit herausragenden Bildleistungen.⁴⁰⁰

Es existiert die Vermutung, dass Lange trotz ihrem Vorsatz, Hände weg von dem, was sie fotografiert, agiert haben soll.⁴⁰¹ Der Meinung ist zum Beispiel Ian Jeffrey:

*„Lange muss ein wenig nachgeholfen haben: Sie brachte die Kinder dazu, den Kopf wegzudrehen, und die Frau, das Kinn auf die Hand zu stützen und etwas nach vorne zu strecken.“*⁴⁰²

Im Gegensatz zu Ian Jeffrey hielt R. Stryker das Bild für das Nonplusultra und betonte vehement, dass es nicht gestellt sei. Er setzte es 1973 aufs Cover von *In this Proud Land*. Dieses Werk war eine Veröffentlichung einer Auswahl von FSA-Bildern. Der Stolz von Strykers Behörde war die Authentizität der Aufnahmen, inszenierte Aufnahmen wären Propaganda gewesen und somit nicht vertrauenswürdig.⁴⁰³

Hans-Michael Koetzle gibt bei der Beschreibung des Fotos auch an, dass eine der Töchter später versuchte, mit einem Gerichtbescheid die Publikation zu verhindern. Auch, dass es 1983 zu Spendenaufrufen für die krebserkrankte Florence Thompson kam, ist überliefert. Koetzle betont auch, dass Lange bei diesem Foto ihre Prämissen außer Acht gelassen hat. Zu diesen zählte unter anderem auch, dass Ort und Zeit auf ihren Fotos erkennbar sein sollten. Sie wählte den Bildausschnitt hier aber so eng, dass das Zelt nicht erkannt werden kann, und auch zeitlich bleibt das Foto unbestimmt. Die Kinder blicken bei allen anderen Fotos in die Kamera, nur beim letzten nicht. Des Weiteren betont er ein Detail, das oft übersehen wird. Der rechts unten im Bild abgebildete Daumen, der selbst noch in der retuschierten Version zu erkennen ist, wurde zwei Jahre nach der Entstehung des Fotos von Lange wegretuschiert. Darüber, wem der Daumen gehören kann, gibt es nur Vermutungen. Der Daumen hätte für Lange die Komposition gestört und musste deswegen verschwinden.⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ Vgl. Koetzle, Hans-Michael (2011): 50 Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern. Köln: Taschen Verlag. S.148

⁴⁰¹ Vgl. Baatz (2004) S.127

⁴⁰² Jeffrey, Ian (2009): Photographie. Sehen betrachten, deuten. Bildgeschichte der Photographie von ihrer Erfindung bis heute. München: Schirmer / Moser. S.208

⁴⁰³ Vgl. Jeffrey (2009) S.209

⁴⁰⁴ Vgl. Koetzle (2011) S.144f



Abbildung 25: "Migrant Mother" - Daumen vor der Retusche

7.1.5 Zusammenfassende Interpretation (Schritt 5)

Diese bezieht sich auf folgende Forschungsfrage:

- **Welche zusammenfassende Interpretation ergibt sich durch die Gesamtgestaltung des Bildes?**

Zusammenfassend lässt sich bei der Interpretation der berühmten Fotoikone „Migrant Mother“ von Dorothea Lange (1936) feststellen, dass es sich beim manifesten Bildsinn um ein Portrait einer Mutter und ihren Kindern handelt. Der besorgte Gesichtsausdruck, ist schon wie bei der Segmentanalyse angenommen, auf die Armut der Mutter und ihrer Kinder zurückzuführen, was durch den Entstehungszusammenhang noch bestärkt wurde und den latenten Bildsinn ausmacht. Dorothea Lange war im Auftrag der FSA 1936 unterwegs gewesen, das Leiden der Menschen nach dem Börsenkrach 1929 in Amerika fotografisch festzuhalten. Das Foto steht also nicht nur für das Leid einer einzigen Frau, sondern für eine ganze Generation. Wie es Robin formuliert hat, das Foto steht für diejenigen, die vom amerikanischen Traum ausgeschlossen sind.

Ohne die Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge wäre das Foto, dadurch dass es sich um einen sehr nahen Ausschnitt handelt, zeitlich oder örtlich nicht datierbar. Durch die Bildunterschriften sind das Jahr 1936 und der Ort Nipomo in Kalifornien bekannt. Durch die Einbindung der anderen Fotos über die „Migrant Mother“ (wie Abbildung 24) kann auch erst mit Sicherheit gesagt werden, dass das Foto im Freien aufgenommen wurde und es sich durch eine Naht als einen Stoff identifizierten Hintergrund um ein Zelt handelt. Auch die Tatsache, dass es sich bei dem störenden Element im Vordergrund um eine Zeltstange handelt, konnte durch das Einzelfoto nicht erkannt werden.

Die Annahmen, dass es sich um eine Mutter mit ihren Kindern handelt und dass sie vermutlich arm sind und dies auch den besorgten Gesichtsausdruck der Mutter erklären soll, konnte auch ohne Entstehungsgeschichte vermutet werden, nämlich anhand der löchrigen Kleidung. Auch die Vermutung, dass die Mutter einer körperlichen Tätigkeit nachgeht, wurde bestätigt. Das Alter wurde auf älter geschätzt, nämlich auf um die 45, die Frau war damals aber erst 32. Dies könnte womöglich an den Sorgenfalten gelegen haben.

Die Begründungen, dass Lange bei der Entstehung des Fotos mitgeholfen hat, sind begründet, jedoch noch nicht bestätigt. Die Indizien, wie die abgewendeten Gesichter der Kinder nur auf diesem Foto und der wegretuschierte Daumen sprechen dafür. Allgemein ist es keine Seltenheit, dass bei Fotoikonen nachgeholfen wurde, wie beim Bild „Iwo Jima“ von Joe Rosenthal (1945) oder Robert Capas „Death of a Loyalist Militiaman“ (1936). Bei beiden Fotografien wurde nachgewiesen, dass sie gestellt sind.

Weitere Interpretationen zu dem Bild ergeben noch andere Sichtweise. Bei Analysen wird die Mutter-Kind-Darstellung oft mit der seit der Renaissance geläufigen Darstellung der Muttergottes mit ihrem Kind verglichen. Denise Bethel oder Robert Sobieszek sehen den Erfolg des Bildes in seiner ausgewogenen Komposition.⁴⁰⁵ Es scheint, dass Lange anscheinend alles getan hat, um den Ausdruck der Mutter noch zu verstärken.

⁴⁰⁵ Vgl. Koetzle (2011) S.144

7.2 „NAPALM GIRL“



Abbildung 26: "Napalm Girl" - Analyse

7.2.1 Wahrnehmungsprozess – Bildbeschreibung – Segmentbildung (Schritt 1)

Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses:

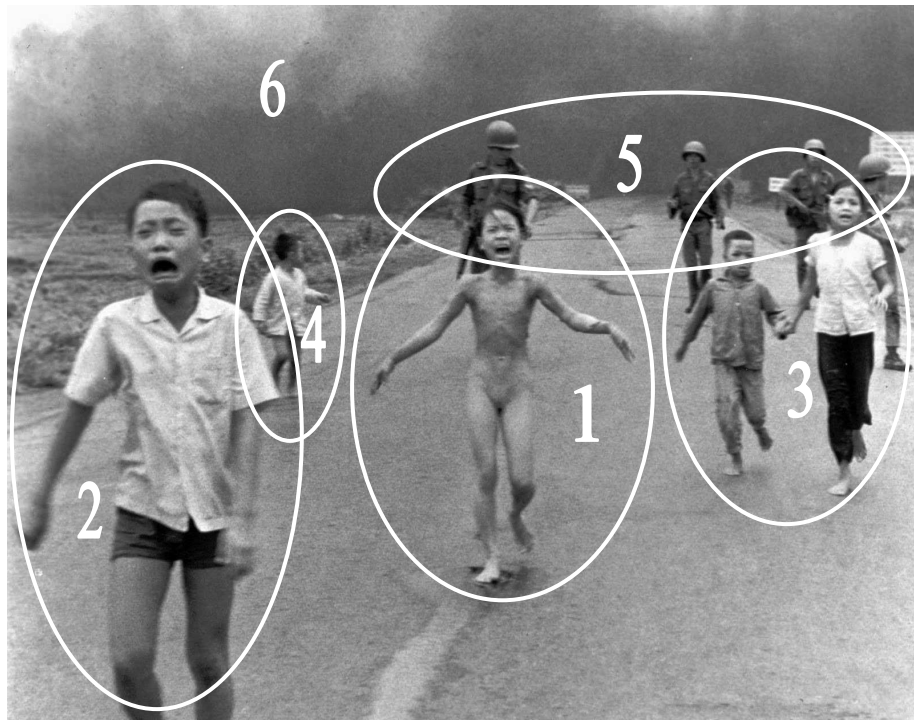


Abbildung 27: "Napalm Girl" - Wahrnehmungsprozess

Mein Blick fällt sofort auf das nackte Mädchen in der Bildmitte, fast zeitgleich auch auf den Jungen im linken Bildrand. Beim nackten Mädchen fallen sofort der ängstlich schreiende Gesichtsausdruck und die Körperhaltung, die bewegt scheint, auf. Es stellt sich sofort die Frage, wovor das Mädchen nackt wegrennt. Danach wandert mein Blick wieder zu dem Jungen, welcher ebenfalls ängstlich wirkt und schreiend vor etwas zu flüchten scheint. Er ist weiter vorne im Bild und wirkt größer, trägt aber im Gegensatz zum Mädchen Kleidung. Danach geht der Blick nach rechts zu den beiden Kindern, die zwar bekleidet aber Hand in Hand vor etwas davon zu rennen scheinen. Das Mädchen ist größer und scheint den kleineren Jungen an der Hand zu ziehen. Kurz darauf nehme ich

auch den kleinen Jungen im linken Bildteil wahr, welcher zurückschaut, aber nur ein Hemd trägt. Nach den fünf Kindern im Bildvordergrund fallen erst die Soldaten in Uniform hinter den Kindern auf. Sie vermitteln teilweise den Eindruck, als würden sie stehen und nicht laufen. Zum Schluss der Betrachtung wird noch die Umgebung wahrgenommen. Eine Straße wird erkannt und der Himmel, der den Hintergrund darstellt, wirkt sehr bewölkt. Es sei darauf hingewiesen, dass es sich um ein Schwarzweißbild handelt. Im rechten oberen Bildrand ist noch ein Hauseck erkennbar.

Formale Bildbeschreibung:

Dazu gibt es eine Forschungsfrage:

- **Welche formalen Bezüge weist das Foto im Wahrnehmungsprozess auf?**

In der Mitte des Bildes ist ein nacktes Mädchen abgebildet, welches vor etwas davon läuft. Das wird an der Körperhaltung erkannt. Sie bildet eindeutig das Zentrum des Bildes. Der rechte Fuß auf dem Bild befindet sich etwas oberhalb des Bodens und beide Hände sind seitlich ausgestreckt. Die linke Hand auf dem Bild verläuft in einer Geraden, die rechte Hand ist beim Handgelenk abgewinkelt. Das Gesicht des Mädchens ist nicht sehr deutlich zu erkennen, dennoch können zwei Augen, die zugekniffen wirken, eine Nase und ein geöffneter Mund erkannt werden. Der Mund deutet darauf hin, dass das Mädchen höchstwahrscheinlich schreit oder weint. Der gesamte Gesichtsausdruck wirkt sehr ängstlich. Die dunklen Haare des Mädchens wirken recht kurz, können aber nicht genau erkannt werden, da die Uniform des Soldaten im Hintergrund nahezu die gleiche Farbe hat. Das linke Ohr ist deutlich, das rechte nur sehr schwer erkennbar. Das Alter des Mädchens beträgt etwa 10 Jahre. Die asiatische Abstammung ist bei diesem Mädchen ersichtlich.

Folgt man nun dem Blick weiter zu dem asiatischen Jungen der sich im linken Bildrand befindet und größer abgebildet ist, erkennt man auch hier trotz der abgeschnittenen Beine unter dem Knie, dass dieser davon läuft. Dies ist an dem linken auf dem Bild erkennbaren abgewinkelten Bein und der durch die Bewegung unscharfen Hände zu erkennen. Allgemein soll hier kurz erwähnt werden, dass das Foto im Ganzen unscharf wirkt, was durch einen spontanen Schnappschuss oder die Bewegung der Kinder verursacht sein

könnte. Zurück zur Beschreibung des Jungen: Der linke Arm auf dem Bild ist seitlich ausgestreckt und der rechte hängt gerade nach unten. Der Junge trägt ein weißes Kurzarmhemd und eine dunkle Short. Es handelt sich um ein Schwarzweißbild und deswegen sind keine Farben zu erkennen. Das Gesicht des Jungen ist ähnlich dem des Mädchens, zusammengekniffene Augen und ein aufgerissener Mund sind erkennbar. Durch die leicht seitliche Ansicht des Jungen ist im Bild nur das rechte Ohr sichtbar, und die kurzen dunklen Haare wirken leicht nach rechts frisiert. Hierbei handelt es sich eindeutig um einen asiatischen Jungen, etwa im Alter von zwölf Jahren.

Folgt man dem Wahrnehmungsverlauf weiter, sind rechts hinten im Bild zwei Kinder Hand in Hand abgebildet. Bei diesen erkennt man fast am besten, dass sie laufen. Es handelt sich einerseits um ein Mädchen, das läuft, was eindeutig durch die leicht abgewinkelten Arme und das verkürzte rechte Bein erkennbar ist. Sie trägt eine weiße Kurzarmbluse und eine lange schwarze Hose. Das Gesicht ist sehr klein auf dem Bild, aber auch hier ist die asiatische Abstammung ersichtlich. Die Haare sind sehr schwer zu erkennen, sie sind auf jeden Fall dunkel. An der Hand hat das Mädchen einen kleineren Buben. Das Mädchen ist ca. sieben und der Junge fünf Jahre alt. Der Junge wirkt von der Hautfarbe etwas dunkler, hier kann keine asiatische Abstammung erkannt werden, eine afroamerikanische wäre bei ihm auch möglich. Der Bub trägt ein langärmeliges Hemd und eine lange Hose in der gleichen Farbe. Auch er hat dunkles Haar und eine Kurzhaarfrisur. Sein rechtes Bein auf dem Bild wirkt etwas kürzer und der linke Arm ist seitlich ausgestreckt. Mit der rechten Hand hält er sich an der Hand des Mädchens fest. Es wirkt, als ob der Junge versucht, mit dem Mädchen Schritt zu halten.

Das letzte Kind, das ersichtlich ist, befindet sich auch auf der linken Seite des Bildes hinter dem etwa zwölf jährigen Jungen. Es handelt sich um ein Kleinkind, etwa drei Jahre alt. Es wird angenommen, dass es sich aufgrund der kurzen Haare um einen Jungen handelt. Das Kleinkind ist zwar fast von vorne abgebildet, aber es schaut gerade zurück, daher ist nur der Kopf seitlich im Profil erkennbar. Es kann die Vermutung aufgestellt werden, dass der Junge auf das zurück schaut, was die anderen Kinder und ihn ängstlich davon rennen lässt. Der Junge trägt nur ein weißes Hemd, das ein Stück unter die Hüfte reicht. Er scheint im Weglaufen kurz anzuhalten und seinen Blick rasch nach rückwärts zu richten.

Erst nach den fünf Kindern fallen die vier Soldaten auf, die hinter den Kindern abgebildet sind. Die Annahme, dass es sich um Soldaten handelt wird aufgrund der Uniformen und den Helmen, die sie tragen, offensichtlich. Beim ersten Soldaten von links kann eine Waffe im Arm erkannt, beim zweiten von rechts vermutet werden. Da sich die Soldaten relativ weit hinten im Bild befinden, kann über die Uniformen keine genauere Angabe getroffen werden. Auch die Hautfarbe ist nicht ersichtlich. Lediglich beim zweiten Soldaten von links kann eventuell eine asiatische Abstammung vermutet werden. Die Soldaten wirken nicht in Eile wie die Kinder. Der erste Soldat von rechts scheint stehen geblieben zu sein. Die anderen drei wirken, als bewegten sie sich langsam vorwärts.

Die dominierende Umgebung ist eine Straße, deren Belag nicht identifiziert werden kann und auf der einige Wasserlacken ersichtlich sind. Im linken Bildrand erkennt man noch eine Art Wiese oder Feld und im rechten Bildrand befindet sich ein Haus. Dahinter lassen sich ein paar weitere vermuten, diese sind jedoch fast nicht zu erkennen. Eine weitere Person lässt sich neben den Häusern ganz weit hinten im Bild auch noch erkennen. Die Horizontlinie befindet sich ziemlich waagrecht ca. im oberen Drittel des Bildes und zeigt einen bewölkten Himmel. An der Horizontlinie befinden sich rechts die Häuser und links und in der Mitte hinter einem Soldaten lassen sich noch ein paar Büsche erahnen.

Bildebenen können in dem Bild sechs bestimmt werden. Die erste wäre der vorderste Junge im linken Bildrand, die zweite das nackte Mädchen dahinter, darauf folgt die dritte Ebene mit den beiden Kindern Hand in Hand und dann befindet sich der kleine Junge in einer nächsten. Die vorletzte Ebene bilden die Soldaten und die letzte ist der Himmel.

Zwei Bildachsen lassen sich entlang des Straßenrandes erkennen. Des Weiteren könnte von der Position einer jeden Person eine Bildachse entlang der Straße gezogen werden. Der Kamerastandort kann ein paar Meter vor dem nackten Mädchen leicht seitlich erkannt und auch als Bildachse gesehen werden.

Die Größenverhältnisse lassen sich in etwa durch das Alter der Kinder unterscheiden, jedoch spielt hier natürlich auch die Lage auf dem Bild eine entscheidende Rolle. Obwohl die Soldaten erwachsene Männer sind, sind sie kleiner auf dem Bild, da sie weiter hinten stehen. Wenn man das Bild als Fläche betrachtet, besteht es aus einem Drittel Himmel, nicht einmal ganz einem Drittel aus Personen und den größten Teil, also mehr als ein Drittel, nimmt die Straße mit ihrer seitlichen Umgebung ein.

Dadurch, dass eindeutig erkennbar ist, dass es sich um ein Bild auf einer Straße handelt und dieses somit im Freien aufgenommen wurde, ist das verwendete Licht Tageslicht, welches von oben zu kommen scheint. Dies ist an den Schatten der Kinder auf ihren Hälsen zu erkennen. Wie die Wolken am Himmel zeigen, dürfte es sich um einen bewölkten Tag gehandelt haben. Das Bild enthält wenig Kontraste, lediglich die drei weißen Hemden/Blusen stechen heraus und die dunklen Hosen. Durch die Unschärfe des Bildes verschwimmen die übrigen Grautöne zusätzlich ineinander.

Segmentbildung:

Durch den Wahrnehmungsverlauf und die formale Bildbeschreibung der einzelnen Bildelemente ergeben sich sieben Segmente:

- Mädchen
- Junge
- Mädchen und Junge
- kleiner Junge
- Soldaten
- Straße
- Hintergrund

7.2.2 Segmentanalyse (Schritt 2)

Hier geht es um folgende Forschungsfrage:

- **Wie können die Bildsegmente einzeln und im Zusammenhang interpretiert werden?**

Segment 1 – Mädchen

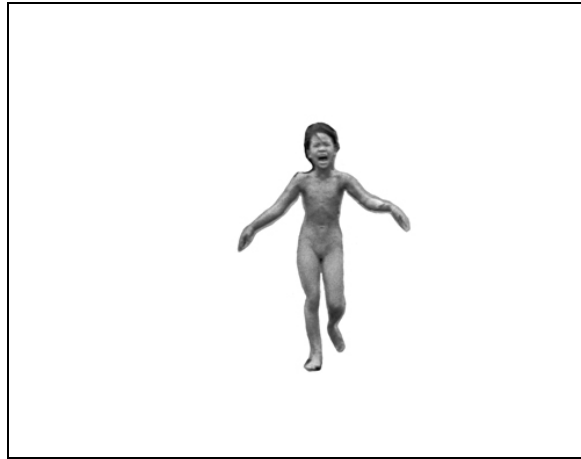


Abbildung 28: "Napalm Girl" - Segment 1 - Mädchen

Dieses Segment zeigt ein nacktes Mädchen, das schreiend vor etwas davon rennt. Man fragt sich sofort, was da passiert sein muss. Es ist deutlich erkennbar, dass das Mädchen vor etwas davon läuft. Das Ereignis, welches sie schreiend davon rennen lässt, könnte im Hintergrund erkennbar sein. Das Mädchen könnte vor einem Feuer, Erdbeben oder einer ähnlichen Katastrophe flüchten und ihre Nacktheit würde sich dadurch erklären, dass sie sich, als das Feuer ausgebrochen ist, gerade im Bad befand oder sich umzog und ihr keine Zeit mehr blieb, sich wieder anzuziehen. Um diese Leseart zu verifizieren, müsste die Katastrophe im Hintergrund ersichtlich sein, wie z.B. ein brennendes Haus.

Eventuell könnten auch noch andere Personen abgebildet sein, die z.B. vor den Flammen flüchten, vielleicht auch teilweise bekleidet und teilweise nicht. Auf ihrem linken Arm sind Flecken erkennbar, die zum Beispiel von einem Feuer stammen könnten. Am Körper des Mädchens sind ansonsten keine Anzeichen für Verletzungen oder dergleichen erkennbar. Da das Mädchen aber ihre Augen zusammenkneift, könnte es sich bei der vermeidlichen Katastrophe auch um einen Gasausbruch oder um einen anderen Geruch handeln, der sie die Augen zukneifen lässt. Nichtdramatische Ereignisse werden durch den ängstlichen Gesichtsausdruck des Mädchens sofort ausgeschlossen.

Zeit oder Ort können an dem Mädchen nicht erkannt werden. Dennoch kann die Vermutung aufgestellt werden, dass das Foto in einem asiatischen Land aufgenommen wurde, da das Mädchen asiatische Gesichtszüge aufweist. Um diese Vermutung zu bestätigen, müssten eventuell noch weitere Asiaten auf dem Bild abgebildet sein oder der Hintergrund über Hinweise auf Asien verfügen. Die Hautfarbe wird als hell erkannt, jedoch kann aufgrund des Schwarzweißfotos keine genauere Vermutung aufgestellt werden. Ein Schwarzweißfoto gibt heutzutage auch keinen Aufschluss mehr über die Entstehungszeit, da mittels Bildbearbeitungsprogrammen jedes Bild zu einem Schwarzweißbild umgewandelt werden kann.

Durch die Nacktheit des Mädchens spricht man ihr möglicherweise eine wichtige Bedeutung im Bild zu, auch wenn die Größe, die das Mädchen im Bild einnimmt, eher gering ist. Natürlich könnte im restlichen Bild noch etwas stattfinden, was das Mädchen in den Hintergrund rücken lässt. Eventuell könnte sich im Fall einer Katastrophe, welche im Bild ersichtlich ist, die Wichtigkeit des nackten Mädchens im Foto ändern, wenn auch noch andere Opfer ersichtlich wären.

Zusammenfassend ergeben sich folgende Lesearten: Die Wichtigkeit des ängstlichen, schreienden, nackten Mädchens ist abhängig von den Ereignissen auf dem restlichen Bild. Ein Feuer, ein Erdbeben oder eine ähnliche Katastrophe könnte das Mädchen auch schreiend weglaufen lassen und der Grund für ihre vermutliche Verletzung sein. Ein Gasausbruch oder dergleichen wäre aufgrund ihrer zugekniffenen Augen auch ein Fluchtgrund. Nichtdramatische Ereignisse werden ausgeschlossen. Es könnte sich um eine Asiatin handeln und daher die Annahme, dass das Foto auch in Asien gemacht wurde. Genaue Angaben über Ort und Zeit können nicht getroffen werden.

Segment 2 – Junge



Abbildung 29: "Napalm Girl" - Segment 2 - Junge

Ein ängstlicher, vor Verzweiflung schreiender Junge ist abgebildet, der vermutlich vor etwas davon läuft, was noch auf dem Bild erkennbar ist. Das Gesicht des Jungen ist durch den weit offenen schreienden Mund dominiert. Die Augen sind zu und der Körper scheint in Bewegung. Die beiden Hände sind durch die Bewegung schwer erkennbar, die Beine sind unter dem Knie abgeschnitten. Dadurch kann angenommen werden, dass es sich eventuell nur um einen Bildausschnitt handeln könnte. Um diese Hypothese zu bestätigen, müssten sich noch andere Personen auf dem Bild befinden, die nur teilweise erkennbar sind. Es handelt sich eindeutig um einen asiatischen Jungen. Der Junge trägt ein weißes Hemd und eine schwarze kurze Hose.

Im Zusammenhang mit dem schreienden, ängstlich wirkenden Gesichtsausdruck des Jungen können vorerst nur Vermutungen aufgestellt werden. Es kann die Vermutung aufgestellt werden, dass der Junge möglicherweise etwas gesehen hat, was ihn vor Entsetzen davonlaufen und schreien ließ wie zum Beispiel ein gewalttätige Handlung oder ein anderes erschreckendes Ereignis. Um dies zu bestätigen müsste diese Handlung auf dem Foto zu sehen sein.

Eine andere Sehweise ergibt sich noch dadurch, dass der Junge die Augen geschlossen hat. Dabei könnte es sich um Rauch oder Gase handeln, die ihm in den Augen zu brennen beginnen und er quasi gezwungen wird, diese zu schließen. Auslöser für die Gerüche könnte zum Beispiel ein Feuer oder eine ähnliche Katastrophe sein, die sich auch auf den Bild wiederfindet.

Anhand der asiatischen Abstammung des Jungen kann angenommen werden, dass das Foto in Asien aufgenommen wurde. Ob im Freien oder Drinnen ist nicht erkennbar. Über eine Epoche gibt die Kleidung keine Auskunft, sie wirkt zeitlos. Die Position des Jungen am Rand lässt noch viel Platz auf dem Bild für weitere Personen und Ereignisse. Wie dominant der Junge für die Bedeutung des Bildes sein wird, kann hier noch nicht festgestellt werden.

Zusammenfassend ergeben sich folgende Sichtweisen: Aufgrund der abgeschnittenen Beine könnte es sich um einen Bildausschnitt handeln. Der Junge wurde als Asiate bezeichnet und es kann angenommen werden, dass das Foto in Asien gemacht wurde. Ob draußen oder drinnen bleibt vorerst offen. Über das Jahr sagt dieser Bildausschnitt auch nichts aus. Die Angst könnte von einer Gewalthandlung, die er erlebt oder gesehen hat, stammen, womöglich aber auch von einer Katastrophe, die knapp vor der Aufnahme stattgefunden hat.



Abbildung 30: "Napalm Girl" - Segment 1-2

Zusammenfassend ergibt sich nach den beiden ersten Segmenten, dass es sich um zwei asiatische Kinder handelt, die beide schreiend vor etwas davon rennen. Dies könnte wie vermutet eine Katastrophe oder eine Gewalthandlung sein. Da beide ihre Augen geschlossen halten, wird ein Ereignis, bei dem es zu gefährlichen Gerüchen gekommen ist, immer glaubwürdiger. Auch die Vermutung, dass das Foto in Asien gemacht wurde, bleibt aufrecht. Zu Ort und Zeit kann immer noch nicht wirklich etwas festgestellt werden. Dass es sich bei dem Foto um einen Bildausschnitt handelt, wird vorerst widerlegt, da das Mädchen ganz abgebildet ist. Dass vermutlich Kinder eine große Rolle in dem Bild spielen, scheint sehr wahrscheinlich.

Segment 3 – Mädchen und Junge



Abbildung 31: "Napalm Girl" - Segment 3 - Mädchen und Junge

Hier sind zwei Kinder abgebildet. Sie wirken, als seien sie in Bewegung. Es handelt sich um ein Mädchen, das einen kleinen Jungen an der Hand hält und mitzieht. Das Mädchen wirkt etwas besorgt und in Eile. Ihr Mund ist leicht geöffnet. Ob die Augen offen oder geschlossen sind, kann nicht eindeutig festgestellt werden. Auch bei dem Jungen kann dies nicht eindeutig bestimmt werden. Die Kinder unterscheiden sich auf jeden Fall eindeutig in ihrer Herkunft. Das Mädchen scheint eher asiatischer und der Junge afroamerikanischer Abstammung. Das Mädchen trägt eine weiße Kurzarmbluse und eine

schwarze lange Hose, der Junge ein langärmliges Hemd in der gleichen Farbe wie seine lange Hose. Die Farbe kann, da es sich um ein Schwarzweißbild handelt, nicht definiert werden. Beide tragen keine Schuhe.

Es kann die These aufgestellt werden, dass das Mädchen, da es älter ist, auf den Jungen aufpasst. Sie waren draußen spielen und dem Mädchen ist aufgefallen, wie spät es geworden ist und sie den Jungen eigentlich schon heim gebracht haben hätte sollen. Daher nimmt sie ihn an der Hand, um ihm das Laufen zu erleichtern. Die schmutzige Hose des Mädchens bestätigt die Annahme, dass sie spielten. Um diese Vermutung zu bestätigen, müssten eventuell auch noch andere Kinder am Foto ersichtlich sein. Es ist auf jeden Fall irgendetwas passiert, das das Mädchen den Jungen an der Hand nehmen und mitziehen lässt. Der Junge wirkt so, als verstünde er nicht, worum es geht.

Dadurch, dass die Kinder keine Schuhe tragen, wird angenommen, dass das Foto zu einer warmen Jahreszeit gemacht wurde oder drinnen. Über das Jahr oder den Ort kann nichts gesagt werden. Lediglich aufgrund der Hautfarben der beiden kann die Vermutung aufgestellt werden, dass das Foto in Asien, Afrika oder Südamerika gemacht wurde. An der Kleidung der Kinder kann keine Modeepoche festgestellt werden. Die Beziehung, die die beiden haben, kann auch nicht wirklich erkannt werden. Sie scheinen nicht sehr vertraut.

Die Wichtigkeit der beiden Kinder für die Bedeutung des Fotos bleibt vorerst offen. Dass sie die bedeutenden Personen auf dem Bild sind, wird dadurch, dass sie nicht mittig platziert sind, eher nicht angenommen. Sie könnte eventuell eine Haupthandlung oder einen Akteur auf dem Bild unterstützen. In diesem Fall müssten noch andere Personen auf dem Bild abgebildet sein, die beispielhaft aufgrund eines Ereignisses davon laufen. Über dieses vermeintliche Ereignis kann nur wegen der beiden Kinder nichts gesagt werden.

Zusammenfassend ergeben sich folgende Lesearten: Es ist ein Mädchen mit einem Jungen abgebildet, die laufen. Sie wirkt in Eile und nimmt den Jungen an der Hand. Von der Herkunft her unterscheiden sie sich. Dadurch kann auch kein eindeutiger Ort bestimmt werden. Über die Zeit gibt dieses Segment auch keine Auskunft. Es könnte sein, dass das Mädchen auf den Jungen aufpasst. Der Junge wirkt leicht überfordert, was mit einem Ereignis zusammenhängen könnte, welches auch auf dem Bild ersichtlich ist. Sie wirken eher handlungsunterstützend und nicht bilddominierend.

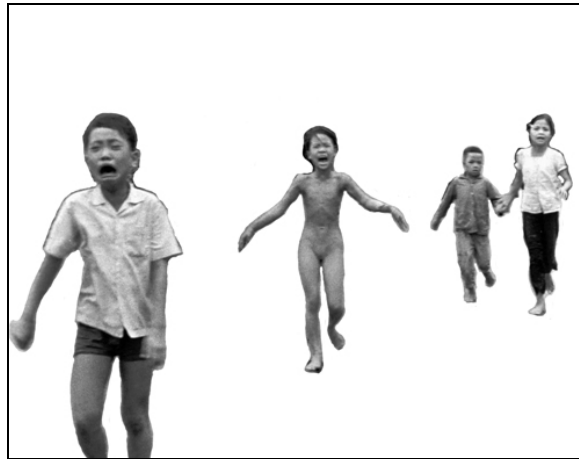


Abbildung 32: "Napalm Girl" - Segment 1-3

Insgesamt sind jetzt schon drei asiatische Kinder auf dem Bild ersichtlich. Die Annahme, dass das Foto in Asien aufgenommen wurde, wird daher noch mehr bestätigt. Genaue Angaben zu Ort und Zeit können noch nicht gegeben werden. Was der afroamerikanische Junge mit den Asiaten zu tun hat, bleibt noch offen. Die Vermutung, dass alle Kinder vor etwas davon rennen, wird bestärkt. Ob es sich wirklich um eine Katastrophe, Gewalthandlung oder gefährliche Gase handelt, bleibt vorerst noch offen. Dass es sich nur um einen Bildausschnitt handelt, wird durch das neu dazu gekommene Segment erneut widerlegt. Die wichtige Bedeutung der Kinder für die Aussage des Bildes wird verifiziert.

Segment 4 – kleiner Junge

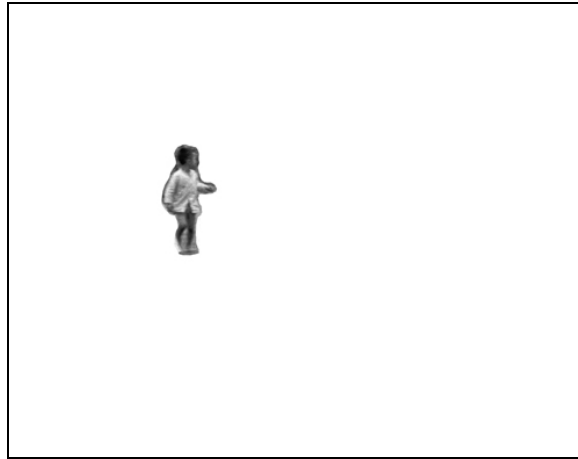


Abbildung 33: "Napalm Girl" - Segment 4 - kleiner Junge

In diesem Segment ist ein kleiner Junge ersichtlich, der sich umdreht. Er trägt nur ein langärmeliges weißes Hemd, mehr ist nicht erkennbar. Der Junge an sich nimmt nicht viel Platz auf dem Bild ein, folglich wird ihm auch nicht sehr viel Bedeutung für das Foto zugesprochen. Es kann vermutet werden, dass der kleine Junge mit seinen Eltern auf dem Bild abgebildet ist, um dies zu verifizieren, müssten seine Eltern auch auf dem Bild sein. Die Eltern könnten mit ihm auf einer Straße gehen und wie es oft passiert, rennen kleine Kinder voraus und drehen sich dann nach ein paar Metern um, um nach den Eltern zusehen. Er trägt eventuell keine Hose, weil er die beim Spielen schmutzig oder nass gemacht hat. Seine Eltern könnten die Hose in der Hand halten. Es hat auf jeden Fall einen Grund, wieso sich der kleine Junge umdreht, irgendetwas muss passiert sein.

Die Hautfarbe des Jungen wird als hell erkannt, jedoch kann keine genauere Angabe gemacht werden, da das Gesicht nicht im Bild erkennbar ist. Somit kann auch keine Vermutung über den Ort der Aufnahme genauso wenig wie über die Zeit getroffen werden. Lediglich kann vermutet werden, dass das Foto zu einer wärmeren Jahreszeit aufgenommen wurde, da der Junge ohne Hose und barfuß abgebildet ist. Es könnte aber auch ein Indiz dafür sein, dass das Foto drinnen aufgenommen wurde. Für weitere

Vermutungen ist das Segment zu klein, unscharf und aussagelos. Die Handlung des Bildes spielt sich höchstwahrscheinlich im restlichen Bild ab.

Zusammenfassend ergeben sich folgende Lesearten: Dem kleinen Jungen wird für die Handlung des Fotos nicht viel Bedeutung zugesprochen. Er könnte zum Beispiel mit seinen Eltern abgebildet sein und trägt keine Hose, weil er die beim Spielen schmutzig oder nass gemacht hat. Das Segment wirkt sehr klein, unscharf und aussagelos. Lediglich die Hautfarbe kann als hell erkannt werden. Über den Ort und die Zeit lassen sich nur vage Vermutungen aufstellen, wie dass das Foto entweder zu einer warmen Jahreszeit oder drinnen aufgenommen worden sein muss.



Abbildung 34: "Napalm Girl" - Segment 1-4

Vergleicht man nun die Lesearten der ersten drei Segmente mit der des kleinen Jungen, ergibt sich nicht wirklich eine neue Sichtweise. Lediglich über den kleinen Jungen kann mehr gesagt werden. Dadurch, dass drei asiatische Kinder auf dem Bild ersichtlich sind, kann auch bei dem kleinen Jungen angenommen werden, dass es sich um einen Asiaten handelt. Lediglich bei dem kleineren afroamerikanischen Jungen fragt man sich noch immer, was dieser mit den asiatischen Kindern zu tun hat.

Genaue Angaben zu Ort und Zeit können noch immer nicht aufgestellt werden. Lediglich die beiden Vermutungen, dass es sich entweder über eine warme Jahreszeit handelt oder das Foto drinnen aufgenommen wurde, bleiben vorerst möglich.

Der kleine Junge kann die Vermutung, dass die Kinder vor etwas wegrennen (Katastrophe, Gewalt, etc.) nicht widerlegen, bestärkt sie aber, da er ja zurückschaut, womöglich auf das Ereignis. Somit kann aber die Vermutung, dass der kleine Junge auf seine Eltern zurück blickt, falsifiziert werden. Die Wichtigkeit der anderen Kinder für die Bedeutung des Bildes wird durch den kleinen Jungen wiederum bestärkt. Wieso der kleine Junge keine Hose trägt, könnte denselben Grund haben, warum das Mädchen keine Kleidung trägt. Aufschluss darüber wird aus dem Hintergrund erhofft. Dass die Aussagekraft des Bildes nicht bei dem kleinen Jungen liegt, wird durch die anderen Kinder bestätigt.

Segment 5 – Soldaten

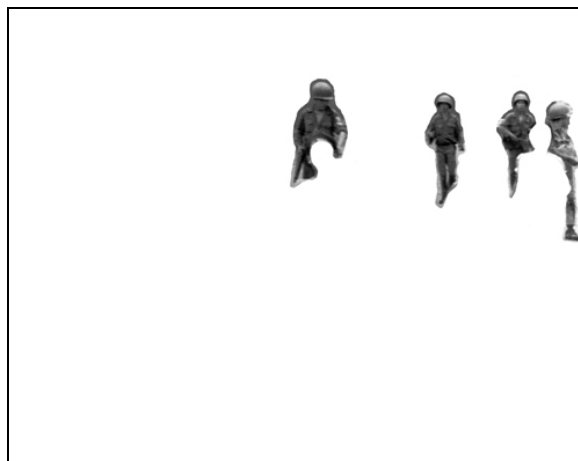


Abbildung 35: "Napalm Girl" - Segment 5 - Soldaten

In diesem Segment sind vier Soldaten im rechten oberen Bildteil abgebildet. Durch ihre Größe ist auch erkennbar, dass sie sich eher weiter hinten im Bild befinden. Sie sind nicht besonders groß und gut erkennbar. Alle vier Soldaten werden durch irgendetwas verdeckt. Beim linken und bei den beiden rechten Soldaten lässt sich aufgrund der Form erkennen, dass es sich womöglich um weitere Personen handeln könnte. Somit kann angenommen werden, dass die Soldaten mit anderen Personen auf dem Bild abgebildet sind.

Die Herkunft der Soldaten kann nicht eindeutig erkannt werden. Lediglich beim zweiten Soldaten von rechts kann angenommen werden, dass es sich möglicherweise um einen Asiaten handelt. Um dieses Sehweise zu bestätigen, müsste zum Beispiel erkennbar sein, dass das Bild in Asien gemacht wurde, wie z.B. wenn noch andere Asiaten abgebildet sind. Oder aber es könnte sich auch um einen Auslandseinsatz einer asiatischen Armee handeln. In diesem Fall könnten auch Personen einer anderen Nationalität ersichtlich sein und die asiatische Armeezugehörigkeit an einer gehissten Flagge erkannt werden.

Bei Soldaten denkt man auch zwangsläufig an Krieg oder eine andere Katastrophe, wo diese eingesetzt werden. Wenn es sich um eine Kriegsszene handeln sollte, müssten zum Beispiel Verletzte oder andere Soldaten, Waffen etc. auf dem Bild erkennbar sein. Es könnte sich aber um eine Katastrophe handeln, wo die Soldaten helfen sollen, wie eine Naturkatastrophe (z.B. ein Erdbeben). Die eher teilnahmslose Haltung der Soldaten steht ein wenig im Widerspruch dazu, dass sie eine Waffe tragen. Aber Helm und Waffe gehören zur Grundausrüstung eines Soldaten. Dennoch könnte es auch ein Zusammenhang für ein kriegerisches Umfeld sein. Als letzte Vermutung stelle ich auf, dass die Soldaten sich auf einer Veranstaltung befinden und nur zur Sicherheit da sind. Bei dieser Hypothese müsste die Veranstaltung im restlichen Bild erkennbar sein, z.B. eine Absperrung. Festgehalten werden kann hier vorerst auf jeden Fall, dass das Verhalten zum Auftreten mit Helm und Waffe sehr widersprüchlich wirkt.

Dadurch, dass die Soldaten Helme tragen, wird angenommen, dass das Foto im Freien gemacht wurde. Über einen bestimmten Ort oder Zeit sagt dieses Segment nichts aus. Durch die Größe der Soldaten wird angenommen, dass sie in der Bedeutung für das Foto eher zweitrangig sind. Womöglich sind die Personen, die sie teilweise verdecken, viel wichtiger, was auch erklären würde, wieso sich die anderen Personen im Vordergrund und die Soldaten im Hintergrund befinden. Sie haben eine Bedeutung für das Bildverständnis, allein schon deswegen, da vier Soldaten abgebildet sind, jedoch sind diese für die Hauptaussage des Bildes nicht zentral.

Zusammenfassend ergeben sich folgende Sehweisen: Die Soldaten sind höchstwahrscheinlich hinter Personen abgebildet. Die Herkunft wird aufgrund eines Soldaten, der etwas besser erkennbar ist, auf Asien bezogen. Folglich könnte das Foto in Asien gemacht worden sein. Es könnte sich einerseits um eine Kriegssituation oder einen

Hilfseinsatz nach einer Naturkatastrophe handeln. Dass die Soldaten nur schützend bei einer Veranstaltung agieren, wäre auch noch eine Option. Die widersprüchliche Haltung, die sich aus der eher teilnahmslosen Haltung der Soldaten und der Tatsache, dass sie Waffen tragen, ergibt, bleibt noch aufrecht. Für die Bedeutung des Fotos werden sie eher als zweitrangig angesehen.



Abbildung 36: "Napalm Girl" - Segment 1-5

Verbindet man die fünf gezeigten Segmente, werden die schon aufgestellten Hypothesen durch die Soldaten noch bestärkt. Auch die Sehweise, dass vor den Soldaten noch andere Personen abgebildet sind, wird durch die Kinder bestätigt. Die Annahme, dass es sich bei den gezeigten Soldaten um Asiaten handelt kann dadurch bestätigt werden, dass der Großteil der Kinder auch asiatischer Abstammung ist. Somit scheint es plausibel, dass das Foto in Asien aufgenommen wurde. Die Zugehörigkeit des afroamerikanischen Jungen bleibt immer noch unbeantwortet. Auch die Angabe von Zeit und Ort kann mit Einbeziehung der Soldaten nicht geklärt werden. Jedoch scheint, die Annahme, dass das Foto drinnen gemacht wurde, viel unwahrscheinlicher. Bestärkt wird die Vermutung, dass das Foto im Freien entstanden ist.

Die Annahme, dass die Kinder vor etwas flüchten, scheint durch die Soldaten noch plausibler. Ob es sich um eine Katastrophe oder eine Gewalthandlung handelt, bleibt noch unbeantwortet. Eine direkte Kriegssituation wird durch die Kinder eher ausgeschlossen,

eine Katastrophe, die in einem Kriegszusammenhang steht, wäre mehr einleuchtend. Es scheinen nämlich nicht die Soldaten zu sein, vor denen sie Angst haben. Die große Angst, die an den Kindern erkannt wird, steht im Widerspruch zum relativ teilnahmslosen Verhalten der Soldaten. Der Widerspruch an den Soldaten selbst zwischen ihrem Verhalten und ihrer Ausrüstung (Helm und Waffe) bleibt noch aufrecht.

Es ist deutlich ersichtlich, dass die Kinder mehr Bedeutung auf dem Bild haben als die Soldaten. Somit wird die Sichtweise, dass die Soldaten für die Bedeutung eher zweitrangig sind, verifiziert. Wieso manche Kinder teilweise oder gar keine Kleidung tragen, bleibt immer noch offen. Die Klärung dieser Frage wird durch den Hintergrund vorgenommen.

Segment 6 – Straße

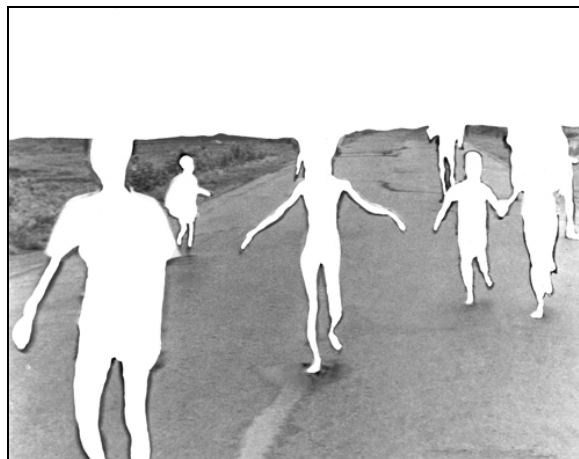


Abbildung 37: "Napalm Girl" - Segment 6 - Straße

Dieses Segment ist als Straße zu identifizieren, auf der sich Personen scheinbar in Bewegung befinden. Teilweise handelt es sich womöglich auch um Kinder, wie an den Ausschnitten erkannt werden kann. Was die Personen auf die Straße führt, ist nicht ersichtlich. Es könnte sich um einen Lauf handeln, in diesem Fall müsste im Hintergrund der Start erkennbar sein. Ersichtlich ist jedoch, dass es kurz zuvor geregnet haben muss, da die Straße noch stellenweise nass scheint. An beiden Straßenrändern wird eine Art

Wiese oder Feld erkannt. Es steht fest, dass das Foto auf jeden Fall draußen aufgenommen wurde. Über die Zeit gibt das Segment jedoch keine Auskunft und auch ein genauer Ort kann nicht bestimmt werden. Durch den vielen Platz, den die Straße auf dem Bild einnimmt, kann angenommen werden, dass sie für das Foto ein wichtiges Kriterium ist.



Abbildung 38: "Napalm Girl" - Segment 1-6

Durch die Miteinbeziehung der Straße zu den Annahmen bis jetzt, kann festgehalten werden, dass das Foto im Freien aufgenommen wurde. Genaue Orts- und Zeitangaben sind aber immer noch nicht möglich. Die gerade aufgestellte Annahme, dass es sich um einen Lauf handeln könnte, wird sofort widerlegt. Die andere Sehweise, dass sich Personen scheinbar in Bewegung auf der Straße befinden, wird verifiziert. Auch die andere Sehweise, dass es sich bei der Straße um ein scheinbar wichtiges Kriterium für die Aussage des Bildes handelt, kann bestätigt werden.

Über die Leseart der Herkunft der Kinder und Soldaten aus Asien kann das erweiterte Segment nichts sagen, daher wird es weiter angenommen. Auch die Annahme, dass das Foto in Asien gemacht wurde, kann weder bestätigt noch widerlegt werden. Eine offene Frage bleibt immer noch die Bedeutung des afroamerikanischen Jungen.

Wovor die Kinder flüchten, bleibt auch immer noch unbeantwortet, die Antwort muss sich im Hintergrund befinden. Der Widerspruch zwischen der Haltung der Soldaten und

den Waffen und auch der zwischen den uninteressiert wirkenden Soldaten und den sehr ängstlichen Kindern bleibt aufrecht und die Frage der fehlenden Kleidung. Die Wichtigkeit der Kinder bleibt unumstritten. Die Soldaten wirken beinahe etwas fremd auf dem Bild.

Segment 7 – Hintergrund



Abbildung 39: "Napalm Girl" - Segment 7 - Hintergrund

Bei diesem Segment handelt es sich um eine monotone Fläche. Aufgrund der Platzierung dieser Fläche im Bild kann angenommen werden, dass es sich möglicherweise um den Himmel handelt. Um die Sehweise zu bestätigen, müssten in den unteren zwei Dritteln zum Beispiel ein Baum, eine Wiese oder Häuser zu sehen sein. Auf jeden Fall irgendwelche Gegenstände, die verdeutlichen, dass das Foto im Freien gemacht wurde. Die weißen Flecken im linken Bildteil könnten folglich Wolken sein. Dadurch, dass der Hintergrund nur ca. zwei Drittel der Fläche einnimmt, kann in den unteren zwei Dritteln ziemlich alles abgebildet sein. Die drei Formen auf der rechten Seite lassen vermuten, dass hier drei Personen abgebildet sind. Um diese Annahme zu bestätigen, müssten im Bild an diesen Stellen drei Personen abgebildet sein. Natürlich könnte es sich bei dieser Fläche auch um eine Wand in einem Raum handeln, folglich müssten typische

Gegenstände für drinnen auf dem Bild erkennbar sein, wie eine Couch, ein Fernseher etc. Über einen möglichen Ort oder Zeit sagt diese fast monotone Fläche nichts aus.



Abbildung 40: "Napalm Girl" - Segment 1-7

Durch Einbeziehung des Hintergrundsegments in die bisherige Analyse kann die Annahme, dass das Foto im Freien gemacht wurde, endgültig bestätigt werden. Der monotone Hintergrund wird als Himmel erkannt und somit kann die Annahme, dass es sich um eine Wand handelt, ausgeschlossen werden. Die weißen Flecken werden als Wolken erkannt. Auch die Annahme, dass sich drei Personen vor dem Himmel befinden, stimmt, es handelt sich um drei der vier Soldaten.

Allgemein kann aber noch immer keine zeitliche Angabe getroffen werden. Die Vermutung, dass das Foto in Asien gemacht wurde, bleibt aufrecht. Dass alle Kinder in Bewegung sind, wurde ja schon bestätigt und auch die Ambivalenz zwischen den ängstlichen Kindern und uninteressiert wirkenden Soldaten ist spürbar. Auch die Frage, wieso zwischen den ganzen Asiaten ein afroamerikanischer Junge zu sehen ist, bleibt weiter aufrecht.

Die Vermutung, dass das, wovor die Kinder flüchten, im Hintergrund ersichtlich sein muss, wird falsifiziert, da der Hintergrund in diesem Zusammenhang auch keinen Aufschluss gibt. Daher bleiben die Sehweisen einer Natur- oder Kriegskatastrophe, eines

Gewaltverbrechen oder dergleichen noch immer aufrecht. Auch die Frage nach den fehlenden Kleidungsstücken bleibt noch offen.

Es kann festgehalten werden, dass noch viel zu viele Fragen bezüglich des Bildes offen sind, obwohl schon das ganze Bild ersichtlich ist. Die wichtige Funktion, die die Kinder auf dem Foto einnehmen, bleibt dabei aber außer Frage. Die Soldaten wirken eher im Hintergrund und spielen vermutlich eine untergeordnete Rolle.

7.2.3 Perspektive – Feldlinien (Schritt 3)

Dazu die Forschungsfrage:

- Was ergibt sich aus der kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes mittels Feldliniensystem?



Abbildung 41: "Napalm Girl" - Feldlinien

Die räumliche Perspektive ergibt der Bildausschnitt, da das Bild unter freiem Himmel aufgenommen wurde. Die Position der Kamera befindet sich etwas seitlich. Vom Betrachter aus gesehen ist die Kameraperspektive leicht rechts vom nackten Mädchen. Bestätigt wird diese Analyse durch den linken langen Straßenrand und den rechten kürzeren Straßenrand.

Die Feldlinien ergeben entlang der Straßenränder gezogen ein Dreieck. Der Bildmittelpunkt, nämlich das Mädchen, befindet sich in einem am Kopf stehenden Dreieck. Der nackte Körper des Mädchens bekommt dadurch noch mehr Bedeutung. Der offene Mund hat durch die Feldlinien des Straßenrandes eine besondere Dramatik. Die obere Kopfhälfte befindet sich in dem sich ergebenden oberen Dreieck. Dieses Dreieck verstärkt, dass der Soldat, der hinter dem Mädchen abgebildet ist, noch mehr in den Hintergrund rückt. Das Profil des sich um Hilfe umschauenden Jungen befindet sich auch noch in diesem Dreieck. Der in der Drehung sichtbare Körper ist teilweise im Nachbardreieck. In diesem befindet sich auch das stark verzweifelte Gesicht des Jungen im Vordergrund, welches durch die Linien auch mehr ins Sichtfeld rückt. Die beiden Kinder, die ansonsten eine Einheit bilden und Hand in Hand laufen, wirken durch die Feldlinien getrennt.

Das schwerwiegende Geschehen befindet sich innerhalb der horizontalen Linien, die sich leicht nach links öffnen, welche auch den nach links führenden Fluchtpunkt zeigen.

Allgemein kann festgehalten werden, dass die Soldaten durch die Feldlinien mehr in den Hintergrund treten. Die Funktion der Soldaten wird durch die Feldlinien hinterfragt, ob sie schützend oder treibend agieren. Dadurch ergeben die strukturierten Feldlinien eine neue Sichtweise.

Die szenische Choreographie umfasst die ängstlichen Kinder, die weglaufen. Vor welchem Ereignis ist hier nicht ersichtlich. Das Bild bekommt durch die Linien mehr Dramatik bei der Betrachtung.

7.2.4 Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge (Schritt 4)

Hier wird folgende Forschungsfrage beantwortet:

- **Welche sozialen und technischen Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge sind ersichtlich?**

Zum Verwendungszusammenhang der Fotoikone kann gesagt werden, dass das bekannte Foto schon unzählige Male veröffentlicht worden ist. Das Foto des nackten Mädchens ist unter keinem eindeutigen Titel bekannt, es fanden sich Bildunterschriften wie „Napalm“, „A Napalm Attack in South Vietnam“, „The Terror of War“ oder „Napalm Girl“. Für diese Arbeit wurde „Napalm Girl“ für die Bezeichnung des Bildes ausgewählt. Bei den Publikationen ist auch immer der Fotograf Nick Út (bürgerlicher Name: Huynh Cong Út) genannt, das Entstehungsjahr 1972 und der Entstehungsort Vietnam. Bei fast jeder Veröffentlichung findet sich auch eine Bildbeschreibung, näheres dazu später.

Eine Antwort auf die Frage, was vor und nach der Aufnahme passiert sein könnte, lässt sich an dem Einzelbild vorerst nur hypothetisch beantworten. Durch die diversen Bildunterschriften wird verständlich, dass es sich um eine Aufnahme einer Kriegssituation während des Vietnamkriegs handelt, wo Napalm (eine chemische Brandwaffe) eingesetzt wurde. Es kann eindeutig festgestellt werden, dass der Fotograf Nick Út die Ausmaße des furchtbaren Krieges zeigen wollte. Es handelt sich somit um eine Kriegsphotografie. Dass die Kinder aufgrund eines traumatischen Ereignisses wie einer Katastrophe ängstlich wegrennen, wurde schon in der Segmentanalyse angenommen. Alleine die Segmente der Kinder ließen aber nicht darauf schließen, dass es sich um eine Kriegssituation handelt. Lediglich bei dem Segment der Soldaten wurde kurz angenommen, dass es sich womöglich um solch eine Situation handeln könnte. Diese Annahme wurde durch das Verhalten der Soldaten und das Dazukommen der Segmente mit den Kindern jedoch fälschlicherweise wieder verworfen. Auch die Betrachtung mittels Feldlinien ließ die Soldaten eher in den Hintergrund geraten. Das Bild an sich gibt nur aufgrund der Bildunterschrift Auskunft darüber, dass es aus dem

Vietnamkrieg stammt. Über das Ereignis vor und nach der Aufnahme gibt das Foto keine Auskunft.

Allein durch das Wissen, dass es sich um eine Kriegssituation handelt, ist man als Betrachter von den Gesichtern der Kinder ergriffen. Das Bild belegt quasi Geschichte und man blickt auf vergangene Zeiten zurück. Heutzutage steht die Fotoikone für die Schrecken des Vietnamkriegs.

Um mehr über die Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge von „Napalm Girl“ sagen zu können, soll nun nach Breckner auch andere, weiterführende Literatur herangezogen werden:

Zum besseren Verständnis der Entstehungszusammenhänge des Fotos soll vorerst die Situation des Vietnamkrieges kurz beschrieben werden. Chemische Waffen wie Entlaubungsmittel, Phosphor und Napalm wurden im Vietnamkrieg von den amerikanischen Armeen und ihren südvietnamesischen Verbündeten eingesetzt. Das Land gleicht bei Kriegsende am 30. April 1975 einem einzigen Schlachtfeld. 1,7 Millionen Menschen wurden in den 16 Jahren getötet und 5 Millionen zu Krüppeln. Kinder mit genetischen Missbildungen werden noch unzählige Jahre später geboren.⁴⁰⁶

Der Name des nackten Mädchens auf dem Foto ist Kim Phuc. Sie lebte mit ihrer Familie in dem Dorf Trang Bang, 65km von Saigon. Dieses Dorf liegt ganz in der Nähe der Route, die Phnom Penh mit der südvietnamesischen Hauptstadt verbindet, Nr.1 genannt. Diese Route war meist bombardiert. Der Vietkong hat jedoch ein unterirdisches Tunnelgeflecht mit einem Spital und Unterkünften errichtet, fast 200km lang. Eines Abends klopft es an der Tür der Familie und ein Kommunist teilt ihnen mit, dass die Gegend besetzt wird. Die Familie von Kim Phuc flüchtet mit südvietnamesischen Soldaten und fünf anderen Familien in die Pagode des Dorfes. Nach ein paar Tagen donnern zwei amerikanische Flugzeuge über das Dorf. Die Familie wird alarmiert, dass der Tempel beschossen werden soll. Die sechs Kinder rennen auf Befehl ihrer Mutter auf die Straße. Der Himmel scheint in diesem Moment zu explodieren, die Flieger werfen vier Napalmbomben ab. Die Kleider von Kim Phuc werden von den Flammen zerstört, auch Hautstreifen lösen sich von ihrem Körper. Der Fotograf Nick Út erinnerte sich, wie

⁴⁰⁶ Vgl. Robin (1999) S.59

das Mädchen auf ihn zulief, er drückte noch auf den Auslöser, bevor das Mädchen in seinen Armen ohnmächtig wurde.⁴⁰⁷

Kim Phuc betont noch heute, dass ihr Nick Út das Leben gerettet hat. Der Fotograf brachte sie ins Krankenhaus in Saigon, wo sie in den kommenden Monaten mehrere Male operiert werden musste.⁴⁰⁸ Was in dem Foto nämlich nicht gesehen wird, der gesamte Rücken des damals neun jährigen Mädchens ist verbrannt. Napalm spritzt aus Bomben abgeworfen auseinander. Wenn es auf die Haut trifft, bleibt es kleben, es erreicht bis zu 1200 Grad Celsius und frisst sich somit in den Körper. Robin betont, ein Drittel der Opfer sei nach einer halben Stunde tot. Kim Phuc hatte Glück, dass das Napalm ihren Rücken und nicht ihr Gesicht getroffen hatte. Durch die Fotografie des nackten Mädchens bekam der Vietnamkrieg ein Gesicht. Das Foto erschien erstmalig kurz nach der Aufnahme auf dem Cover des *Time Magazine*.⁴⁰⁹ Nick Út war als Reporter im Auftrag der Agentur *Associated Press* tätig; freigegeben wurde das Bild damals von Horst Faas, dem damaligen Büroleiter der *AP* in Saigon. Diese Fotografie wurde Pressefoto des Jahres 1972 und im Jahr darauf bekam Nick Út den Pulitzer-Preis verliehen.⁴¹⁰

„Die Aufnahme wurde zum Symbol des unpopulärsten Krieges des Jahrhunderts und ist unzählige Male veröffentlicht worden.“⁴¹¹

Zu Kim Phucs Geschichte nach dem Foto: Sie begann 1982 mit einem Medizinstudium, welches sie jedoch abbrechen musste. Die Regierung bat sie damals, sich um die ausländische Presse zu kümmern. 1986 landete sie auf Kuba, um Pharmazie und Spanisch zu studieren. Kim Phuc heiratete 1992 den Vietnamesen Buy Huy Toan. Beide beantragten politisches Asyl in Kanada und leben seitdem dort. Sie haben zwei Söhne, und Kim Phuc wurde 1997 zur Sonderbotschafterin der Unesco ernannt, da sie zu einer Verkünderin des Friedens geworden ist.⁴¹²

Es wird behauptet, dass sich die Reporter erstmals im Vietnamkrieg völlig frei bewegen durften. Das stimmt aber nicht ganz, weil die Berichterstattung durch Akkreditierung und Zensur eingeschränkt war. Neu waren jedoch die Nähe zum Geschehen und die bewusste

⁴⁰⁷ Vgl. Robin (1999) S.60

⁴⁰⁸ Vgl. Robin (1999) S.59

⁴⁰⁹ Vgl. Koetzle (2011) S.234

⁴¹⁰ Vgl. Koetzle (2011) S.234

⁴¹¹ Robin (1999) S.60

⁴¹² Vgl. Robin (1999) S.59

Emotionalisierung. Auch der positive Mythos Amerikas bekam in diesem Krieg dauerhaften Schaden. Vietnam ist seit damals zu einem negativen Mythos geworden, obwohl wenig Fakten oder historische Ereignisse transportiert wurden, da die Begebenheiten mit zahlreichen Bildern ins globale Bewusstsein eingedrungen sind. Neben der Fotografie „Napalm Girl“ gehört auch die Fotografie von Eddie Adams, auf der ein südvietnamesischer Polizeichef einen mutmaßlichen Kollaborateur der Vietcong erschießt, dazu (siehe Abbildung 6).⁴¹³

Schragl verweist darauf, dass das Foto nur in beschnittener Form publiziert wurde. In dieser Form wirkt das Bild symmetrisch und klar. Ist das Foto unbeschnitten, wirkt die Komposition nicht symmetrisch, sondern lastet nach links. Durch die beschnittene Form rückt Kim Phuc in die Bildmitte.⁴¹⁴



Abbildung 42: "Napalm Girl" - unbeschnitten

⁴¹³ Vgl. Koetzle (2011) S.234ff

⁴¹⁴ Vgl. Schragl (1996) S.79

7.2.5 Zusammenfassende Interpretation (Schritt 5)

Diese bezieht sich auf folgende Forschungsfrage:

- **Welche zusammenfassende Interpretation ergibt sich durch die Gesamtgestaltung des Bildes?**

Zusammenfassend lässt sich bei der Fotoikone „Napalm Girl“ von Nick Út (1972) festhalten, dass es sich beim manifesten Bildsinn um Kinder diversen Alters handelt, die schreiend vor „etwas“ davon rennen. Bezieht man die Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge mit ein, kann ergänzt werden, dass es sich bei diesem „etwas“ um eine Napalmbombardierung der Amerikaner auf ein südvietnamesisches Dorf während des Vietnamkriegs handelt. Nur anhand des Bildes kann diese Aussage nicht getroffen werden. Nach der Segmentanalyse der Fotoikone an sich bleiben nach der Analyse noch viele Fragen offen. Zum Beispiel, welches Ereignis die Kinder schreiend davon rennen lässt oder weshalb das Mädchen nackt ist. Die Annahme, dass es sich um ein Gewaltverbrechen handeln könnte, war falsch, jedoch trifft es die Vermutung, dass es sich um eine Katastrophe gehandelt haben muss. Erst durch das Hintergrundwissen des Fotos ergibt sich der latente Bildsinn, nämlich das Leid der Zivilbevölkerung, besonders das der Kinder während des Vietnamkriegs.

Die Widersprüchlichkeit zwischen den schreienden Kindern und den eher gelassenen Soldaten war schon in der Segmentanalyse ersichtlich. In der Segmentanalyse wurde auch festgehalten, dass es sich um eine Kriegssituation handeln könnte, welche anhand der bewaffneten Soldaten erkannt, aber durch den Widerspruch mit den abgebildeten Kindern wieder verworfen wurde. So kann allgemein festgehalten werden, dass die Elemente im Bild Widersprüche aufweisen. Was der afroamerikanische Junge zwischen den asiatischen Kindern macht, ist auch noch immer offen.

Fest steht jedoch, dass der Vietnamkrieg durch dieses Foto ein Gesicht bekam und die damals schwer verletzte Kim Phuc wurde zu einer Verkünderin des Friedens, wie Robin betonte. In einem gesammelten Werk der Reportagefotografie der *Associates Press* steht:

„Kim Phuc wird zum Symbol des Leidens der Zivilbevölkerung im Vietnamkrieg.“⁴¹⁵

Denise Chong recherchierte für das Buch *Das Mädchen hinter dem Foto – Die Geschichte der Kim Phuc*. In einem Interview erzählte der letzte Büroleiter der Associated Press in Saigon George Esper über das Foto:

„Es hält nicht nur ein Übel dieses einen Krieges fest, sondern ein Übel, das es in jedem Krieg gibt. [...] Es hat viele Fotos von Kriegsopfern gegeben, aber dieses eine verfolgt einen [...] In ihrem Gesicht stand Angst und Entsetzen, das, was, die Menschen bei diesem Krieg empfanden. Dieses Foto zeigt die Auswirkungen des Krieges, wie falsch und wie destruktiv er war. Die Leute schauten das Foto an und sagten: Dieser Krieg muss ein Ende haben.“⁴¹⁶

Auch Susan Sontag betonte in ihrem Werk *Über Fotografie* die Wichtigkeit dieses Fotos:

„Fotografien wie jene, die im Jahr 1972 fast überall in der Welt auf den Titelseiten der Zeitungen erschienen – ein nacktes südvietnamesisches Kind, das, soeben mit amerikanischem Napalm besprüht, eine Straße entlangläuft, direkt auf die Kamera zu, mit ausgestreckten Armen, vor Schmerzen schreiend – haben vermutlich mehr dazu beigetragen, daß sich die Öffentlichkeit immer heftiger gegen diesen Krieg wandte, als hundert Stunden im Fernsehen ausgestrahlter Barbarei.“⁴¹⁷

Und Bernhard Schragl hat sich in seiner kunstgeschichtlichen Diplomarbeit *Ikonen der Pressefotografie* unter anderem mit der Analyse dieser Fotoikone beschäftigt und kommt zum selben Ergebnis:

„Diese Pressefotografie weist ohne Zweifel über sich hinaus. Zeigt die Fotografie der Exekution von 1968 noch das Grauen des Krieges, was die Personen betrifft, die am Krieg sei es als Soldaten, sei es als Spion beteiligt waren. So sind die Opfer, die dieses Bild zeigt, Zivilisten und noch dazu Kinder. Das Bild

⁴¹⁵ Grewenig, Meinrad Maria (1999): Augenblicke des Jahrhunderts. Meisterwerke der Reportagefotografie von Associated Press. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. S.122

⁴¹⁶ Chong, Denise (2001): *Das Mädchen hinter dem Foto. Die Geschichte der Kim Phuc*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag. S.10

⁴¹⁷ Sontag (2002) S.23

dokumentiert somit die Greuel [!], die der Zivilbevölkerung zugefügt werden. Es steht nicht für jene Personen, die auf dieser Fotografie zu sehen sind, sondern für den Umstand, daß in jedem Krieg auch Zivilisten und Kinder betroffen sind.“⁴¹⁸

Somit kann eindeutig festgehalten werden, dass die Fotografie von Nick Út weitläufig immer wieder gleich interpretiert wird. Robin betont auch, dass zu Út immer wieder gesagt wurde, das Bild hätte das Kriegsende beschleunigt.⁴¹⁹ Über die anderen Kinder auf dem Foto findet sich in der weiterführenden Literatur nichts. Es scheint, die ganze Aufmerksamkeit hätte sich seit damals auf das nackte Mädchen auf dem Foto gerichtet.

Bestärkt wurde dies wahrscheinlich noch durch den Ausschnitt des Bildes, welcher publiziert wurde und wodurch das nackte Mädchen in die Bildmitte rückt. Die Feststellung, stimmt zwar, dennoch ist schon von der Analyse von der Fotoikone „Migrant Mother“ bekannt, dass anscheinend nichts wirklich so abgebildet wird, wie es war. Dennoch ist die Berühmtheit und dadurch auch der Hintergrund beider Fotoikonen aus dem kollektiven Gedächtnis der Bevölkerung nicht mehr wegzudenken.

⁴¹⁸ Schragl (1996) S.80

⁴¹⁹ Vgl. Robin (1999) S.60

7.3 „V-J DAY IN TIMES SQUARE“



Abbildung 43: "V-J Day in Times Square" - Analyse

7.3.1 Wahrnehmungsprozess – Bildbeschreibung – Segmentbildung (Schritt 1)

Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses:



Abbildung 44: "V-J Day in Times Square" - Wahrnehmungsprozess

Mein Blick fällt sofort auf einen Mann und eine Frau, die sich im Bildmittelpunkt küssen. Hier wird zunächst auf die Körperhaltung geachtet und dann genauer auf die beiden Gesichter fokussiert. Der erste Eindruck ist, dass es so wirkt, als ob der Mann die Frau mit dem Kuss etwas überrumpelt hätte. Zeitgleich fällt auch auf, dass es sich bei dem Mann anscheinend um einen Matrosen in seiner Uniform handelt. Danach geht der Blick nach links, wo zwei lachende Männer abgebildet sind. Sie wirken leicht in Bewegung.

Folglich geht mein Blick weiter über das Bild und bleibt am rechten Bildrand hängen, wo ein angeschnittener Mann ersichtlich ist. Es handelt sich nur um seine rechte Körperhälfte und um einen sehr schmalen Teil des Gesichtes. Am Ende meiner Betrachtung nehme ich noch die Umgebung wahr. Diese besteht aus einer Straße mit Hochhäusern am Straßenrand und vielen Menschen auf dieser Straße, teilweise in Matrosenuniform. Erst hier nehme ich noch eine ältere Frau wahr, die etwas rechts hinter dem Pärchen abgebildet ist und ihrem Blick zufolge den Küssenden zuschaut. Die anderen Personen können nicht erkannt werden und geraten somit eher in den Hintergrund.

Formale Bildbeschreibung:

Dazu gibt es eine Forschungsfrage:

- **Welche formalen Bezüge weist das Foto im Wahrnehmungsprozess auf?**

In der Mitte des Bildes küssen sich ein Mann und eine Frau, es könnte sich um ein Pärchen handeln. Sie stehen beide, jedoch ist die Pose nach rechts geneigt. Der Mann hat seinen rechten Arm um ihre Taille gelegt und mit dem linken umschlingt er ihren Rücken und Kopf und stützt sie gleichzeitig. Er trägt eine schwarze Matrosenuniform, einen weißen Matrosenhut und schwarze Schuhe. Auf dem schwarzen Kragen befinden sich weiße Streifen. Von seinem Gesicht sind nur das hinunter gebeugte Profil und seine dunklen kurzen Haare unter der Mütze erkenntlich. Die Frau steht mit ihrem weißen Kleid in einem starken Kontrast zu dem Mann in schwarzer Uniform. Das weiße Kleid ist langärmelig und reicht bis zu den Knien. Sie trägt auch eine weiße Strumpfhose und Schuhe. Ihr rechter Arm befindet sich abgewinkelt zwischen ihr und dem Mann. In dieser Hand hat sie ein Tuch oder ein Stück Papier. Ihr linker Arm hängt leicht abgewinkelt hinunter, die Finger sind eingezogen. Von ihrem Gesicht ist nur ihr seitliches Profil ersichtlich, dieses auch nur eingeschränkt, weil der Arm des Mannes einen wesentlichen Teil davon verdeckt. Sie hat nicht ganz so dunkle Haare wie der Mann und trägt eine Hochsteckfrisur. Hier sei kurz angemerkt, dass es sich um ein Schwarzweißbild handelt und somit Schwarz und Weiß teilweise recht gut erkannt, die anderen Farben jedoch nicht benannt werden können.

Die beiden Matrosen im linken Bildteil zeigen zueinander einen starken Kontrast. Der eine trägt eine weiße, der andere eine schwarze Uniform. Die Mützen der beiden sind weiß und beide haben kurze dunkle Haare. Sie wirken beide in Bewegung, der schwarz Gekleidete hat seine Beine leicht überkreuzt und ist am Bildrand abgeschnitten, sein rechter Arm ist nicht mehr abgebildet. Beide Matrosen lachen. Der weiße Matrose befindet sich etwas weiter hinten im Bild und ist ganz abgebildet. Er hat eine schwarze offene Schleife um den Hals. Der Kragen des schwarz tragenden Matrosen hat einen weißen Streifen. Alle drei abgebildeten Matrosen tragen anscheinend eine andere Uniform.

Der angeschnittene Mann im Anzug ist nur zur Hälfte abgebildet. Er trägt unter dem Anzug ein weißes Hemd und hat sein Sakko offen. Sein Arm ist abgebogen und er scheint etwas in seiner Hand zu halten, das aber nicht erkannt werden kann. Vom Gesicht selbst sieht man nur einen sehr schmalen Teil, erkennt aber, dass er kurze Haare hat. Zwischen dem Mann im Anzug und den Küssenden befindet sich weiter hinten eine ältere Frau. Sie trägt ein helles langes Kleid mit kurzen Ärmeln und schwarze Schuhe. Ihre hellen Haare sind zu einer Frisur hochgesteckt, genau kann dies nicht erkannt werden. Ihr linker Arm ist hinter den Küssenden versteckt, der rechte ist sichtbar und vor dem Körper angezogen.

Während die Küssenden das Zentrum in Anspruch nehmen, dominieren die beiden Matrosen den linken Teil des Bildes. Der rechte Teil wird einerseits von einem angeschnittenen Mann im Anzug und einer älteren Dame bestimmt. Der Schärfepeak des Bildes liegt bei den Küssenden, die anderen Personen sind alle leicht unscharf. Bei allen abgebildeten Personen dürfte es sich, der Hautfarben nach zu urteilen, um Europäer oder Angloamerikaner handeln.

Den Rest des Bildes dominiert die Umgebung. Hier ist eine asphaltierte Straße, die im linken Bildrand Schienen beinhaltet. Links und rechts entlang der Straßen stehen Hochhäuser, welche in der unteren Etage Geschäfte zeigen. Diese sind durch Schilder erkennbar. Hinter den Küssenden, mittig in der Straße, steht auch ein Haus mit einer großen Reklametafel. Dieses teilt die Straße. Etwas Himmel lässt sich auch erkennen. Auf der Straße selbst sind außer den schon genannten Personen noch viele weitere abgebildet, die aber relativ klein sind und dadurch im Hintergrund aufgehen.

Auf dem Bild als Ganzes lassen sich vier Ebenen erkennen. Die erste beinhaltet die Küssenden, die zweite den abgeschnittenen Mann im Anzug, die dritte die beiden Matrosen und die ältere Frau, weil sie ca. auf gleicher Höhe stehen und die letzte die anderen Personen und der Hintergrund (Hochhäuser, Himmel). Bildachsen lassen sich zwei entlang des Straßenrandes erkennen und eine Gerade in der Bildmitte, wo auch die Position des Fotografen gewesen sein dürfte.

Das Licht kann eindeutig als Tageslicht deklariert werden, da das Bild im Freien gemacht wurde. Das Licht kam von oben. Dies kann am Gesicht des Mannes, der sich nach unten über die Frau beugt, und an ihrem hellen Gesicht, welches nach oben gerichtet ist, erkannt werden. Auch seine Hand, die ihren Kopf umklammert und nach oben zeigt, wirkt viel heller als sein Gesicht oder seine andere Hand, die die Frau an der Taille stützt. Das Hochhaus in der Bildmitte wird vom Sonnenlicht stark angestrahlt.

Die größte Fläche am Bild nehmen die Küssenden ein, in etwa gleich viel wie alle anderen erkennbaren Personen zusammen. Die anderen Personen zählen mit den Hochhäusern, dem Himmel und der Straße zur Umgebung und nehmen das etwas größere übrige Drittel des Bildes ein.

Segmentbildung:

Durch den Wahrnehmungsverlauf und die formale Bildbeschreibung der einzelnen Bildelemente ergeben sich sieben Segmente:

- Frau
- Mann
- Matrosen
- angeschnittener Mann
- ältere Frau
- Straße
- Hintergrund

7.3.1 Segmentanalyse (Schritt 2)

Hier geht es um folgende Forschungsfrage:

- **Wie können die Bildsegmente einzeln und im Zusammenhang interpretiert werden?**

Segment 1 – Frau



Abbildung 45: "V-J Day in Times Square" - Segment 1 - Frau

Es kann eine weiß gekleidete Frau erkannt werden, welche anscheinend von einer anderen Person gestützt wird. Dies wird durch die eine vermutete Hand um ihre Taille und einer zweiten Hand, die sich um ihren Kopf ertasten lässt, angenommen. Wem die Hand zugehörig sein könnte, einem Mann oder einer Frau, bleibt vorerst offen. Es wird jedoch vermutet, dass es sich um einen Mann handelt. Die Frau selbst trägt ein langärmeliges weißes Kleid, welches bis zu ihren Knien reicht. Der Rock des Kleides ist

ausgestellt. Dazu trägt die Frau eine blickdichte weiße Strumpfhose und weiße Schuhe. Diese Erscheinung in Weiß lässt vermuten, dass es sich um eine Krankenschwester oder Ärztin handeln könnte. Um diese Annahme zu bestätigen, müsste sich die Szene eventuell in einem Krankenhaus abgespielt haben und dieses im Hintergrund in irgendeiner Art und Weise erkennbar sein. Oder durch weitere Hinweiszeichen im restlichen Bild.

Der Kleidungsstil der Frau lässt vermuten, dass das Foto in den 40er oder 50er Jahren gemacht wurde. Knielange Röcke und eher hochgeschlossene Oberteile waren für diese Zeit typisch, auch ihre Hochsteckfrisur verweist auf diese Epoche. Dadurch kann die Entstehungszeit zeitlich etwas eingegrenzt werden. Über den Entstehungsort gibt das Segment keinen Aufschluss. Es könnte sowohl drinnen als auch im Freien aufgenommen worden sein. Die Kleidung verweist im Falle einer Aufnahme im Freien eher über frühlingshafte oder spätsommerliche Temperaturen, da die Frau zwar ein langärmeliges Kleid trägt, aber keine Jacke. Auch die Tatsache, dass es sich um ein Schwarzweißfoto handelt, gibt zu Zeiten der Bildmanipulation keinen Aufschluss mehr über eine Entstehungszeit des Fotos.

Es wird die Sehweise aufgestellt, dass es sich bei der Frau um eine Schauspielerin handeln könnte und eine Szene in einem Stück dargestellt wird. Sie wirkt so, als würde sie geküsst werden, aber irgendwie nicht, als ob sie ihren Mann küsst, sondern eine andere Person. Um die Kussituation zu bestätigen, müsste im weiteren Bild ein Mann erkennbar sein, der sie küsst. Für die Möglichkeit der Schauspielszene müsste eine Bühne oder das Publikum im Hintergrund ersichtlich sein. Wenn es sich um eine Rolle handeln sollte, kann auch die Zeitangabe in Bezug auf die Kleidung verworfen werden.

Die beiden Hände stehen jedoch im Widerspruch zu der vermuteten schauspielerischen Handlung, da vor allem ihre rechte Hand, in der sie ein Tuch oder ähnliches hält, in einer Pose abgebildet ist, die eher unnatürlich wirkt und nicht geübt. Die Finger auf ihrer linken Hand sind eingezogen, was auf eine innerliche Spannung zurückzuführen sein könnte. Dies bestärkt wiederum die Vermutung, dass sie von einer Person geküsst wird, die sie nicht kennt. Bei einem Kuss mit einer bekannten Person ist man meist entspannt, auf was ihre Hände eindeutig nicht verweisen. Ihrer Körperhaltung scheint in einem kompletten Widerspruch, denn die Beine wirken eher locker und auch das eine angewinkelte Bein lässt auf eine typische Kusshaltung verweisen. Von ihrem Gesicht ist nicht viel

erkennbar, lediglich ein geschlossenes Auge. Auch ihr Alter ist dadurch schwer zu erraten, jedoch wirkt sie noch relativ jung so zwischen zwanzig und dreißig Jahren. Durch ihre helle Haut wird eine europäische oder angloamerikanische Herkunft angenommen. Die Bedeutung der Frau für das Foto wird als relativ wichtig angesehen, da sie mittig platziert ist und auch eine respektable Fläche im Bild einnimmt.

Zusammengefasst ergeben sich folgende mögliche Lesearten: Die vermutliche Europäerin oder Amerikanerin wird von einer anderen Person gehalten, ob Mann oder Frau bleibt offen, ein Mann scheint jedoch plausibler. Durch die weiße Kleidung, inklusive der weißen Schuhe, wird angenommen, dass es sich um eine Ärztin oder Krankenschwester handeln könnte. Der Kleidungsstil verweist auf die 40er oder 50er Jahre. Der Entstehungsort und ob das Foto im Freien oder in einem Raum gemacht wurde, bleiben vorerst offen. Wenn es sich um eine schauspielerische Handlung handeln sollte, könnte es auch zu einer anderen Zeit gemacht worden sein. Wegen ihrer widersprüchlichen Körperhaltung (Finger verkrampft, Beine locker) wird angenommen, dass sie von einer Person geküsst wird, zu der sie keine innige Beziehung hat. Die Frau scheint für die Bedeutung des Fotos wichtig.

Segment 2 – Mann



Abbildung 46: "V-J Day in Times Square" - Segment 2 - Mann

Aufgrund der Mütze und eines Teils der Uniform kann erkannt werden, dass es sich um einen Matrosen handelt. Die Mütze ist weiß und der Anzug wird als schwarz erkannt, soweit die Farben bei einem Schwarzweißfoto benannt werden können. Bei diesem vermeidlichen Matrosen könnte es sich wirklich um einen solchen handeln. Zum Beispiel tragen die Marinesoldaten auch solche Uniformen. Es könnte sich aber auch um eine Verkleidung handeln. Im Falle einer Verkleidung müssten auch andere verkleidete Personen ersichtlich sein oder es könnte sich um ein Theater oder Filmszene handeln und der abgebildete Mann ist ein Schauspieler, welcher gerade seinem Beruf nachgeht. Bei dieser Sehweise müsste eine Bühne im Hintergrund erkennbar sein, z.B. aufgrund von Scheinwerfern oder weil das Publikum im Hintergrund abgebildet ist.

Der Mann könnte um die dreißig sein. An seiner gebeugten Haltung wird erkannt, dass er gerade eine Frau zu küssen scheint. Dieser hält er mit seiner rechten Hand an der Taille fest, und mit seiner linken Hand scheint er ihr Gesicht zu stützen. Um diese Vermutung

zu bestätigen, müsste im weiteren Bild eine Frau an dieser Stelle erkennbar sein. Über seinen Gesichtsausdruck kann nichts gesagt werden, da sein Blick der Frau zugewandt ist und die Augen geschlossen erscheinen. Seine Körperhaltung an sich wirkt leidenschaftlich, sinnlich gewollt. Seine Haltung wirkt locker bestimmend.

Bei dieser Frau könnte es sich um seine Ehefrau handeln. Um diese Vermutung zu bestätigen, müssten vielleicht noch kleine Kinder im Bild erkennbar sein. Oder es handelt sich um seine Braut, in diesem Fall könnten links und rechts die Trauzeugen stehen und im Hintergrund sieht man die Hochzeitsgesellschaft. Da es sich anscheinend um einen Matrosen handelt, könnte die Hochzeit auch auf einem Schiff stattfinden. Durch die Körperhaltung wird auf jeden Fall angenommen, dass der Mann zu der Frau, die er küsst, eine Beziehung hat.

An diesem Segment allein kann keine Angabe über einen möglichen Ort oder eine Zeit gegeben werden. Lediglich die Hautfarbe des Matrosen lässt vermuten, dass das Foto in Europa oder Amerika gemacht worden sein könnte. Die mittige Position des Mannes lässt vermuten, dass er eine wichtige Bedeutung für das Foto hat und auch die Fläche, die er im Bild einnimmt, ist respektabel.

Zusammenfassend ergeben sich folgende mögliche Lesearten: Dem Matrosen wird durch seine mittige Platzierung eine wichtige Rolle für die Bedeutung des Bildes zugesprochen. Der Matrose an sich könnte wirklich als solcher tätig sein, zum Beispiel in der Marine, jedoch gibt es auch die Vermutung, dass er nur verkleidet ist, womöglich weil er Schauspieler ist. An seine Haltung wird erkannt, dass er eine Frau küsst. Diese Frau wird als seine Ehefrau oder Braut vermutet. Es wird auf jeden Fall eine Beziehung zwischen den beiden angenommen. Die Haltung des Mannes ist eher bestimmend, aber dennoch locker. Über Ort und Zeit kann in diesem Segment nichts gesagt werden. Lediglich die Vermutung, dass der Matrose Europäer oder Amerika sein könnte, bleibt aufrecht.



Abbildung 47: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-2

Werden die Ergebnisse der beiden ersten Segmente verglichen, so kann festgehalten werden, dass sich ein Mann und eine Frau küssen. Somit kann diese Vermutung verifiziert werden. An den Sichtweisen, dass es sich beim Mann um einen vermeidlichen Matrosen und bei der Frau um eine vermeidliche Ärztin oder Krankenschwester handelt, ändert das jeweils andere Segment nichts, bestärkt sich gegenseitig aber etwas durch die Annahme, dass das Foto wahrscheinlich in den 40er oder 50er Jahren gemacht wurde. Krankenschwestern und Marinesoldaten gab es zu dieser Zeit aufgrund des Krieges viele. Die exakte Entstehungszeit- und der Ort sind noch immer offen. Lediglich die helle Hautfarbe der beiden lässt vermuten, dass das Foto in Amerika oder Europa gemacht worden sein könnte.

Die Bedeutung, die die beiden für das Foto haben, ist durch ihre gemeinsame mittige Platzierung ohne Frage sehr wichtig. Dadurch, dass die Frau leicht überrascht wirkt, was an der Spannung in ihren Händen erkannt wird, kann die Vermutung, dass es sich um die Ehefrau oder Braut des Mannes handelt, eher verworfen werden. Daraus ergibt sich, dass die Frage, ob die Frau jemanden küsst, zu dem sie keine innige Beziehung hat, noch immer offen bleibt. Dennoch könnte es sich natürlich auch um ein Pärchen handeln. Für

die Hypothesen, dass die beiden Schauspieler sein könnten, gibt es keine Bestätigung aber auch keinen Grund, der dagegen spricht.

Segment 3 – Matrosen

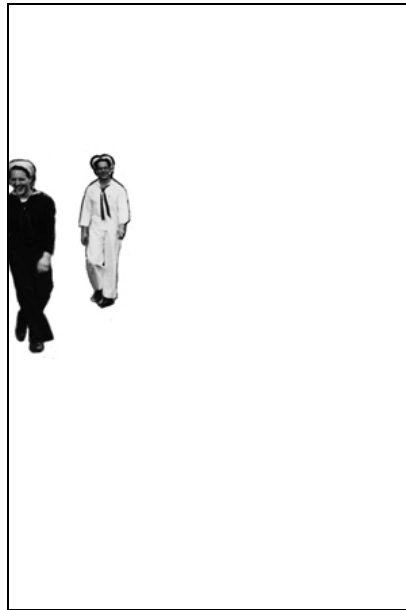


Abbildung 48: "V-J Day in Times Square" - Segment 3 - Matrosen

Zwei Männer bzw. Matrosen sind erkennbar, es könnte sich um Matrosen der Marine handeln. Sie verfügen über einen hohen gegenseitigen Kontrast in ihrer Kleidung, da der eine Matrose eine schwarze und der andere eine weiße Uniform trägt. Lediglich die weiße Mütze scheint bei beiden gleich zu sein. Der weiße Matrose hat noch eine schwarze offene Schleife um den Hals und der schwarze Matrose hat einen weißen Streifen am Kragen. Beide wirken sehr amüsiert und erfreut. Der Grund dazu könnte sich in der Bildmitte befinden, da der weiß angezogene in diese Richtung schaut. Da stellt sich sofort die Frage, was in der Bildmitte abgebildet ist, was die beiden so belustigt.

Beide Männer wirken, als seien sie in Bewegung, dadurch kann angenommen werden, dass sie sich z.B. auf einer Straße befinden oder am Hafen spazieren. Dadurch würde auch gleich die Annahme bestimmt, dass es sich um echte Matrosen handelt. Wenn

heutzutage Matrosen auf einem Foto gesehen werden, wird eher angenommen, dass es sich um eine Verkleidung handelt. Diese Hypothese könnte dadurch bestätigt werden, dass noch andere verkleidete Personen auf dem Bild ersichtlich wären.

So stellt sich erneut die Frage, was vor den Augen der beiden gerade geschehen sein muss. Im Fall einer Verkleidung als Matrosen könnte es sich um einen Faschingsumzug handeln und irgendein Clown oder dergleichen macht gerade seine Scherze. Dieser müsste dann im Bild auch gesehen werden. Wenn es sich jedoch um echte Matrosen handelt, könnte eventuell noch ein anderer Matrose im Vordergrund abgebildet sein, der etwas macht, was die beiden zum Lachen bringt. Es muss sich auf jeden Fall um etwas Positives handeln und somit können negative Ereignisse sofort ausgeschlossen werden.

Über einen möglichen Ort oder eine mögliche Zeit, in der das Foto gemacht wurde, kann durch die beiden Männer nichts gesagt werden. Die Hautfarbe der beiden lässt vermuten, dass sie aus einem europäischen oder angloamerikanischen Land stammen und das Foto in einem dieser Länder gemacht sein könnte. Durch ihre seitliche Position und ihre geringe Größe wird angenommen, dass sie eher im Hintergrund agieren und für die Haupthandlung des Fotos nicht wichtig sind.

Zusammenfassend ergeben sich folgende Sehweisen: Zwei vermeintliche Matrosen, vielleicht von der Marine und eventuell aus Europa oder Amerika, sind abgebildet, die sich über etwas in der Bildmitte amüsieren. Dies könnte ein Kollege oder ein Clown sein. Es handelt sich auf jeden Fall um ein positives Ereignis. Sie scheinen in Bewegung, dies könnte auf einer Straße sein. Bei der Vermutung, dass es sich um Verkleidungen handelt, könnte ein Faschingsumzug der Grund sein. Wenn es sich um echte Matrosen handelt, muss dies im Hintergrund oder durch weitere Matrosen oder Schiffsutensilien ersichtlich sein. Über den genauen Ort oder die Zeit, an dem das Foto gemacht wurde, gibt dieses Segment keinen Aufschluss.



Abbildung 49: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-3

Werden nun die Hypothesen der ersten drei Segmente verglichen und miteinander in Beziehung gesetzt, so kann festgestellt werden, dass sich die beiden Matrosen tatsächlich über einen Kollegen amüsieren, der in der Bildmitte eine Frau küsst. Über den Ort oder die Zeit kann noch immer nichts Aussagekräftiges festgestellt werden, somit bleibt die Möglichkeit, dass sich alle auf einer Straße befinden, noch aufrecht. Auch die Mutmaßung, dass es sich bei allen vier abgebildeten Personen um Europäer oder Angloamerikaner handelt, bleibt bestehen. Durch drei abgebildete Matrosen wird die Vermutung, dass es sich um echte Matrosen handelt, immer deutlicher. Möglicherweise kann durch den Hintergrund eine genauere Annahme getroffen werden. Wenn es sich um einen Hafen oder ein Schiff handeln würde, die im restlichen Bild erkennbar sind, könnte die Hypothese, dass es sich um echte Matrosen handelt, verifiziert werden. Die Annahme des Faschingsumzuges müsste durch weitere Verkleidete noch bestärkt werden, scheint aber nicht mehr sehr plausibel.

Die Annahme, dass das Foto in den 40er oder 50er Jahren aufgenommen wurde, bleibt noch immer aufrecht, kann aber weder verifiziert noch falsifiziert werden. Die Bedeutung der beiden Küssenden bleibt außer Frage, wird durch den Blick des einen hinschauenden

Matrosen sogar noch bestärkt. Ob sich die beiden Küssenden kennen, bleibt vorerst immer noch offen. Durch das Lachen der beiden Matrosen im Hintergrund kann fast angenommen werden, dass dies nicht der Fall ist. Für die Hypothese, dass es sich um Schauspieler handeln könnte, gibt es keine neuen Beweise. Die beiden sich bewegenden Matrosen verweisen eher darauf, dass es sich um keine Bühne handelt.

Segment 4 – angeschnittener Mann



Abbildung 50: "V-J Day in Times Square" - Segment 4 - angeschnittener Mann

Am rechten seitlichen Bildrand ist ein Mann im Anzug zur Hälfte ersichtlich, vom Gesicht jedoch nur ein sehr kleiner Teil. Die weit geschnittene Anzughose lässt sofort an die 40er, 50er Jahre denken. Somit kann die erste Annahme getroffen werden, dass das Foto um diese Zeit gemacht worden sein könnte. Um diese Hypothese zu bestätigen, müssten im restlichen Bild noch andere Personen erkennbar sein, welche passend zu den 40ern - 50ern bekleidet sind. Über den Ort, an dem das Foto gemacht wurde, gibt dieser Bildausschnitt jedoch keine Verweise, genauso wenig darauf, ob das Foto in einem Raum oder im Freien gemacht wurde.

Es schaut so aus, als ob der Mann gerade etwas in seinen Hosensack einstecken würde, in der heutigen Zeit würde angenommen werden, dass er sein Handy einsteckt. Diese Annahme steht jedoch im Widerspruch dazu, dass die Kleidung auf eine andere Zeit verweist. Somit bleibt die Frage, was der Mann scheinbar einsteckt, offen. Vielleicht hält er auch etwas verdeckt in seiner Hand.

An sich wird der Mann für die Bedeutung des Fotos dadurch, dass er nur angeschnitten erkennbar ist, als eher unwichtig angesehen. Die Haupthandlung spielt sich höchstwahrscheinlich in der Bildmitte ab. Der Mann könnte lediglich als Index für die Zeit der Aufnahme dienen und würde somit jedoch wieder an Wichtigkeit gewinnen. Die Bedeutung des Mannes für das Foto ist also vom restlichen Bild abhängig. Obwohl er nur angeschnitten ersichtlich ist, nimmt er den rechten Seitenrand für sich in Beschlag.

Zusammenfassend ergeben sich folgende mögliche Lesearten: Durch den Anzug des Mannes kann angenommen werden, dass das Foto in den 40er oder 50er Jahren gemacht wurde. Somit könnte der Mann, obwohl er nur angeschnitten erkennbar ist, ein wichtiger zeitlicher Index für das Foto sein. Ob er nun etwas einsteckt oder in seiner rechten Hand hält, kann nicht eindeutig gesagt werden. Es wird auch höchstwahrscheinlich unwichtig sein. Dass er ein Handy einsteckt, wäre widersprüchlich zu der vermuteten Zeit der Aufnahme. Ob das Foto drinnen oder draußen aufgenommen wurde und an welchem Ort, ist an diesem Segment nicht ersichtlich.



Abbildung 51: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-4

Fügt man nun die bisherigen Segmente zusammen und vergleicht die Annahmen, so kann festgestellt werden, dass das Foto in den 40er oder 50er Jahren gemacht worden sein könnte. Die Kleidung der Frau und die des angeschnittenen Mannes deuten darauf hin. Genauso wie die Matrosen, als Marinesoldaten gesehen und die vermeintliche Krankenschwester. Es wird noch immer ein Schiff oder Hafen im Hintergrund vermutet. Somit wird diese Vermutung zurzeit vorerst verifiziert und auch die Hypothese, dass der angeschnittene Mann als wichtiger zeitlicher Index agieren könnte. Ob er etwas einsteckt oder in seiner rechten Hand versteckt, scheint noch immer nicht wichtig für das Foto. Über den möglichen Ort und ob die Aufnahme in einem geschlossenen oder offenen Raum gemacht wurde, kann noch immer nichts angenommen werden. Die Möglichkeit, dass sich alle Personen auf einer Straße befinden könnten, bleibt folglich aufrecht. Dass das Foto in Amerika oder Europa gemacht worden sein könnte, kann durch den angeschnittenen Mann nicht bestätigt aber auch nicht verworfen werden.

Die Annahme, dass sich die beiden Matrosen im Hintergrund über den küssenden Kollegen amüsieren, bleibt weiter bestehen. Die Annahme eines Faschingsumzuges wird weder bestätigt noch endgültig verworfen. An der Bedeutung der Küssenden in der

Bildmitte ändert der angeschnittene Mann nichts. Auch die Frage, ob sich die beiden Küssenden kennen, bleibt offen. Die Möglichkeit, dass es sich um Schauspieler handelt, wird immer unwahrscheinlicher.

Segment 5 – ältere Frau

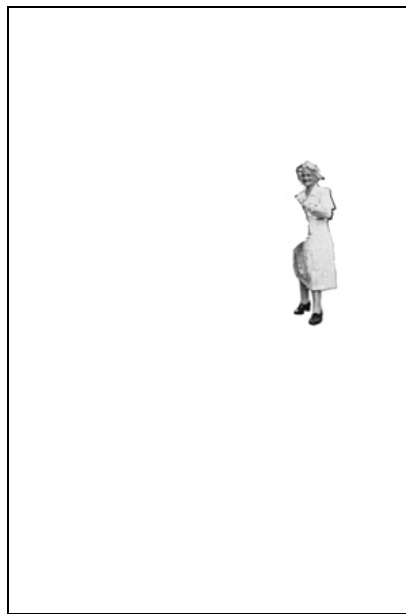


Abbildung 52: "V-J Day in Times Square" - Segment 5 - ältere Frau

Eine ältere Frau ist im rechten oberen Bildteil abgebildet. Ihr helles Gesicht ist schwer erkennbar, dennoch wirkt sie erfreut, fast lächelnd. Die Dame schaut auf ein Ereignis, welches sich schräg vor ihr abspielt. Warum es sich bei diesem Ereignis handeln könnte, ist schwer zu sagen. Wenn man an ein Foto mit einer älteren Dame denkt, assoziiert man oft ihre Familie auf demselben Bild. Somit wird hier angenommen, dass die Dame zu Familienmitgliedern schaut und diese sie schmunzeln lassen. Hier müssten im Vorderteil des Bildes dann weitere Personen erkennbar sein, von denen angenommen werden kann, dass es sich um Familienmitglieder handelt. Dass sich vor ihr auf jeden Fall noch etwas befinden muss, wird eindeutig daran erkannt, dass die Frau teilweise von etwas verdeckt

wird. Dieser Ausschnitt verweist auf jeden Fall auf einen noch nicht sichtbaren Handlungszusammenhang.

Die Frisur und die Kleidung der Frau lassen vermuten, dass das Foto in den 40er oder 50er Jahren aufgenommen wurde. Um diese Vermutung zu bestätigen, müssten noch andere Personen mit diesem Kleidungsstil abgebildet sein. Die ältere Dame trägt ein helles, kurzärmeliges Kleid, welches bis unter die Knie reicht und schwarze Schuhe. Aufgrund des Kleides wird angenommen, dass das Foto entweder draußen zu einer warmen Jahreszeit oder drinnen aufgenommen wurde. Über den genauen Ort sagt das Segment nichts aus, nur die helle Hautfarbe verweist eventuell auf ein Land in Amerika oder Europa. Die Position der Frau ist zwar fast mittig, dennoch ist sie relativ klein abgebildet, was sich auf die Entfernung zum Fotografen zurückführen lässt. Somit wird sie für die Wichtigkeit des Bildes als nicht sehr relevant angenommen. Durch ihre Kleidung, die auf eine bestimmte Epoche verweist, könnte sie jedoch als Index dafür dienen.

Zusammenfassend ergeben sich folgende Lesearten: Die Dame in diesem Segment verweist eindeutig auf einen nicht sichtbaren Handlungszusammenhang auf dem Bild. Sie schaut auf ein Ereignis schräg vor ihr, wodurch angenommen werden kann, dass dies das Hauptereignis des Bildes ist. Es wird ebenfalls angenommen, dass dieses Ereignis etwas mit ihrer Familie zu tun hat bzw. diese eventuell auch beteiligt ist. Ihre Frisur und ihre Kleidung verweisen auf die 40er oder 50er Jahre und ihre Hautfarbe auf eine europäische oder angloamerikanische Herkunft. Somit könnte sie als Index für diese Epoche stehen. Beim Ort kann nur angenommen werden, dass es sich um eine wärmere Jahreszeit handelt oder um eine Innenaufnahme. Über den Ort der Aufnahme sagt dieses Segment nichts aus. Die Wichtigkeit für die Bildaussage wird eher gering eingeschätzt.



Abbildung 53: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-5

Werden nun die Segmente der einzelnen Personen miteinander verglichen und gegebenenfalls miteinander in Beziehung gesetzt, so ergibt sich, dass der nicht sichtbare Handlungsverlauf, auf den die Frau schaut, die beiden Küssenden sind. Somit steht eindeutig fest, dass diese beide die Hauptbedeutung des Bildes haben. Die Annahme, dass die anderen Personen ihre Familie sein könnten, wird eher als unwahrscheinlich angenommen, kann aber nicht verifiziert oder falsifiziert werden. Dass die Aufnahme in den 40er oder 50er Jahren gemacht worden sein könnte, wird nun als bestätigt angesehen. Da mittlerweile die Kleidung dreier Personen und die Frisur zweier Frauen drauf verweist. Bestätigt werden kann dadurch auch die Vermutung, dass es sich um echte Matrosen und eine Krankenschwester handeln könnte. Somit haben die ältere Dame und der abgeschnittene Mann eine zwar eher rückgestellte Wichtigkeit für die Bedeutung des Bildes, verweisen aber als Indexes auf die Zeit der Aufnahme.

Es ergibt sich auch die Annahme, dass die beiden Matrosen im Hintergrund als Index für den Matrosen im Vordergrund gesehen werden könnten. Ein Schiff oder ein Verweis auf einen Hafen würde diese Annahme natürlich noch bestätigen. Bis jetzt sagt kein Segment etwas über den Ort der Aufnahme aus. Die Mutmaßung aufgrund der Hautfarbe der

abgebildeten Personen, dass das Foto in einem europäischen oder angloamerikanischen Lang gemacht wurde, bleibt aufrecht. Lediglich die beiden Frauen verweisen auf eine wärmere Jahreszeit durch ihre Kleidung. Beides, ob Innen- oder Außenaufnahme, ist noch möglich. Dadurch bleibt die Hypothese, dass sich die Szene auf einer Straße abgespielt hat, noch aufrecht.

Die beiden Matrosen, die sich über die Küssenden im Vordergrund amüsieren, bekommen Verstärkung von der älteren Dame, die auch leicht erfreut auf die beiden Küssenden schaut. Die Annahme, dass es sich um einen Faschingsumzug handeln könnte, wird endgültig verworfen. Die wichtigste Handlung im Bild nehmen eindeutig die beiden Küssenden im Bild ein. Die verspannte Handhaltung der Frau lässt aber immer noch nicht auf eine innige Beziehung der beiden hinweisen. Die Annahme, dass es sich um Schauspieler handelt, wird endgültig verworfen, die Szene wirkt viel zu ungeplant.

Segment 6 – Straße



Abbildung 54: "V-J Day in Times Square" - Segment 6 - Straße

In diesem Segment wird erkannt, dass die unteren zwei Drittel des Bildes eine asphaltierte Straße zeigen. Auf dieser Straße befinden sich mehrere Menschen. Zwei davon scheinen mittig im Bild als größtes Element abgebildet zu sein. Höchstwahrscheinlich nehmen diese die wichtigste Rolle im Bild ein. Die Straße zeigt am linken Teil Straßenbahnschienen. Somit wird angenommen, dass das Foto in einer großen Stadt aufgenommen wurde. Damit diese These bestätigt wird, müssten im Hintergrund große Häuser, vielleicht sogar Hochhäuser ersichtlich sein. Die Straße zeigt allgemein ein paar Flecken, was für eine große Stadt nichts Unübliches ist. Es könnte sich aber auch um eine Feier handeln, die auf dem Foto abgebildet wird und die Verschmutzungen der Straße erklärt. In diesem Fall müssten die abgebildeten Personen in Feierlaune ersichtlich sein. Über den genauen Aufnahmeort gibt das Segment keine Auskunft und auch die Zeit kann durch die Straße nicht bestimmt werden. Es kann schlussendlich nur festgestellt werden, dass das Foto im Freien aufgenommen wurde.



Abbildung 55: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-6

Vergleicht man nun die Annahmen der ersten sechs Segmente, bleibt das Hauptaugenmerk des Bildes noch immer auf den beiden sich Küssenden. Somit kann die aufgestellte These, dass zwei Menschen mittig platziert sind, verifiziert werden. Auch die

Annahme, dass sich die Personen auf einer Straße befinden, kann bestätigt werden. Dadurch, dass das Foto wahrscheinlich in einer Großstadt aufgenommen wurde, wird die Vermutung, dass die anderen abgebildeten Personen mit der älteren Dame, die am Foto eher im Hintergrund ersichtlich ist, verwandt sind, verworfen. Die Annahme, dass es sich um eine Großstadt handelt, muss dennoch zuerst noch bestätigt werden. Auf jeden Fall kann durch die lächelnde Gesichter der Abgebildeten bestätigt werden, dass etwas gefeiert wird. Lediglich die verspannte Handhaltung der Frau kann noch nicht aufgeklärt werden.

Die Annahme, dass das Foto in den 40er oder 50er Jahren entstanden ist und es sich um echte Matrosen und eine Krankenschwester handelt, können weiter bestätigt werden, es wird noch immer angenommen, dass die ältere Frau und der abgeschnittene Mann als Indexes dafür stehen. Über die Vermutung, dass im Hintergrund ein Schiff oder ein Hafen ersichtlich sein sollte, kann noch nichts Genaues gesagt werden, dennoch wird aufgrund der Straße angenommen, dass diese Hypothese noch verworfen wird. Der Ort wird mittlerweile für eine Straße in einer Großstadt gehalten. Häuser bzw. Hochhäuser in Hintergrund würden diese Annahme bestätigen. Es wird auch noch immer angenommen, dass es sich zum Zeitpunkt der Aufnahme um eine wärmere Jahreszeit gehandelt haben muss. Ob es sich wirklich um eine europäische oder angloamerikanische Stadt handelt, bleibt noch offen.

Segment 7 – Hintergrund



Abbildung 56: "V-J Day in Times Square" - Segment 7 - Hintergrund

Betrachtet man nun als letztes Segment den Hintergrund, kann eindeutig die These aufgestellt werden, dass das Foto in einer Großstadt aufgenommen wurde. Die Hochhäuser am linken und rechten Bildrand und die großen Reklametafeln sprechen dafür. Noch dazu sind zahlreiche Menschen in dieser Straße unterwegs. Erkannt werden kann auch, dass sich noch mehr Menschen auf der Straße befinden als diejenigen, die schon identifiziert sind. Die darüber hinaus im Hintergrund erkenntlichen Personen scheinen für die Aussage des Bildes unwichtig. Betrachtet man die Bauweisen der Häuser genauer, kann angenommen werden, dass das Foto tagsüber in Europa oder Amerika aufgenommen wurde. Es muss sich um einen sehr sonnigen Tag gehandelt haben. Dies wird an dem Haus in der Mitte des Bildes erkannt, welches durch das starke Sonnenlicht teilweise fast nicht mehr erkennbar scheint. Es kann auch festgestellt werden, dass sich die vermutete Straße an diesem Haus teilt. Über eine genaue Zeit gibt das Segment Hintergrund jedoch keinen Aufschluss.



Abbildung 57: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-7

Wird nun letzten Endes das Hintergrundelement mit der bisherigen Analyse vereint, so kann endgültig verifiziert werden, dass das Foto im Freien aufgenommen wurde und auch die Hypothese, dass es in einer Großstadt fotografiert wurde, kann bestätigt werden. Über den genauen Ort kann jedoch noch nichts Eindeutiges festgestellt werden, daher bleibt die Vermutung einer amerikanischen oder europäischen Stadt aufrecht und auch sehr plausibel. Der Zeitpunkt der Aufnahme wird noch immer aufgrund der Kleidung in den 40ern oder 50ern angenommen. Viele Personen sind auf dem Bild erkennbar, diejenigen im Vordergrund werden für wichtig angesehen, diejenigen, die eher kleiner weiter hinten zu erkennen sind, werden dem Hintergrund zugeordnet. Bestätigt wird die Wichtigkeit der Personen auch noch durch den Schärfepunkt, der eindeutig bei den beiden Küssenden liegt. Die anderen Personen sind alle leicht unscharf abgebildet.

Dass es sich um einen sonnigen Tag gehandelt haben muss, wurde schon beim Hintergrundsegment angenommen und kann durch das dunklere Gesicht des Mannes, der sich über die Frau beugt, und das helle Gesicht der Frau, die dem Himmel entgegen schaut, bestätigt werden. Auch wenn nun das ganze Bild ersichtlich ist, wird die Bedeutung immer noch den beiden Küssenden zugesprochen. Es bleibt jedoch immer

noch offen, wieso sie sich küssen. Die Annahme, dass die Frau angespannt ist, konnte noch nicht verworfen werden. Die anderen beschriebenen Segmente wie die beiden Matrosen, die ältere Dame und der angeschnittene Mann auf dem Bild werden für die Bedeutung des Fotos als unwesentlich beschreiben, jedoch verfügen sie über eine wichtige Index-Funktion zur Beschreibung des Bildes.

Schlussendlich muss die Hypothese, dass noch ein Hafen oder ein Schiff wegen der Matrosen ersichtlich sein wird, verworfen werden. Dennoch wird der Zeit entsprechend angenommen, dass es sich um echte Matrosen handelt. Auch die Frau wurde aufgrund der Zeit als echte Krankenschwester deklariert.

7.3.2 Perspektive – Feldlinien (Schritt 3)

Dazu die Forschungsfrage:

- Was ergibt sich aus der kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes mittels Feldliniensystem?



Abbildung 58: "V-J Day in Times Square" - Feldlinien

Durch die mittige Kameraperspektive und die Dominanz der Küssenden ergibt sich auch die räumliche Perspektive. Die Küssenden befindet sich unter freiem Himmel auf einer Straße. In der linken und rechten oberen Bildhälfte sind Häuser sichtbar.

Durch die gezogenen Feldlinien fühlt man die Intensität des Kusses. Die Linien um die Kusszene verstärken den Eindruck, dass der Mann die aktive und die Frau die passive Rolle beim Kuss einnimmt. Der Gesichtsausdruck der Dame im selben Bildausschnitt ist lächelnd, erfreut, beobachtend. Das gelegte Dreieck über den Händen in der unteren Bildhälfte verstärkt den Eindruck, dass die Frau überrascht und der Mann ganz bewusst handelt. Auch die Beinstellung der Beiden bestätigt diese Annahme.

Die Menschenmenge im Hintergrund ist in Bewegung. Hinter der im rechten Bildrand stark angeschnittenen Person kommt ein Kopf durch die Linien zum Vorschein. Der Blick des vermeintlichen Mannes ist auch auf die Küssenden gerichtet. Die beiden Matrosen in der linken Bildseite bekommen durch die Feldlinien nicht mehr Bedeutung. Die Linien bringen das vom Sonnenlicht stark angestrahlte Hochhaus in der Bildmitte jedoch mehr zur Geltung. Die lässige Beinhaltung des angeschnittenen Mannes im rechten Bild ist durch die Linien deutlich erkennbar.

Die horizontalen Linien zeigen zugleich den Fluchtpunkt und die szenische Choreographie des Bildes. Sehr stark sind das positive Geschehen und Freude erkennbar. Die Sichtweise der Komposition wird durch die strukturierten Feldlinien nicht wesentlich verändert oder verstärkt.

7.3.3 Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge (Schritt 4)

Hier wird folgende Forschungsfrage beantwortet:

- **Welche sozialen und technischen Entstehungs-, und Verwendungszusammenhänge sind ersichtlich?**

Zum Verwendungszusammenhang der Fotoikone ist zu sagen, dass dieses Foto über einen überdurchschnittlichen Bekanntheitsgrad verfügt und deswegen schon unzählige Male veröffentlicht worden ist. Es finden sich in den zahlreichen Publikationen diverse Bildunterschriften wie etwa „The Kiss“, „V-Day“ oder des Öfteren „V-J Day in Times Square“, weswegen auch dieser Titel für diese Arbeit ausgewählt wurde. V-J Day ist die Abkürzung für „Victory-over-Japan Day“ (Sieg-über-Japan-Tag). Durch diese Betitelung

ist auch der Entstehungsort New York sofort ersichtlich. Bei den anderen Titeln bleibt dieser meist ungenannt. Genannt wird aber auf jeden Fall bei den Bezeichnungen auch immer noch der Fotograf Alfred Eisenstaedt und das Entstehungsjahr 1945. Eine kurze Bildbeschreibung findet sich auch noch bei fast jeder Veröffentlichung, näheres dazu später.

Vorerst lassen sich nur hypothetische Überlegungen über die Geschichte vor und nach dem Foto anstellen. Die diversen Bildunterschriften geben Auskunft darüber, dass das Bild das Ende des zweiten Weltkrieges und die Freude, die zu dieser Zeit herrschte, vermitteln soll. Dadurch fällt diese Fotografie von Eisenstaedt eindeutig in das Genre Reportagefotografie. Dass es sich bei der Aufnahme um ein freudiges Ereignis handeln muss, wurde schon in der Segmentanalyse anhand der beiden lächelnden Matrosen und der erfreuten älteren Frau hinter den beiden Küssenden erkannt. Die Verbindung mit dem Ende des zweiten Weltkrieges konnte jedoch nicht direkt hergestellt werden. lediglich bei den Matrosen wurde angenommen, dass es sich um Marinesoldaten handeln könnte. Es wurde aufgrund der Kleidung die Annahme getroffen, dass das Bild in den 40er oder 50er Jahren gemacht sein worden muss, was durch das Entstehungsjahr 1945 bestätigt wird. Auch die aufgestellte Hypothese, dass das Foto in einer Großstadt gemacht worden sei, kann verifiziert werden. Das Verhältnis der beiden Küssenden bleibt vorerst noch ungeklärt. Das Bild an sich gibt darüber keine Auskunft. Es symbolisiert zwar, dass der Krieg vorbei ist und sich die Bevölkerung darüber freut, über die wirkliche Geschichte vor und nach der Aufnahme gibt die Fotografie jedoch keine Hinweise.

Der Betrachtungskontext kann somit auf das Kriegsende gelegt werden. Der Betrachter blickt durch das Bild auf vergangene Zeiten zurück und soll daran erinnert werden, wie schön das Leben ohne Krieg ist. Bei dieser Fotografie fühlt man sich nicht ergriffen, sondern viel mehr erfreut und blickt als Betrachter auf vergangene Zeiten zurück. Die bekannte Fotografie symbolisiert eindeutig die Freuden des Kriegsendes.

Über die vorliegenden Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge soll nun anhand weiterführender Literatur, wie es Breckner in ihrem Analyseschema vorgeschlagen hat, mehr Aufschluss gegeben werden:

Da das Foto die Freude über das Ende des zweiten Weltkrieges zeigt, soll nun kurz auf die Ereignisse und den Verlauf des zweiten Weltkrieges eingegangen werden. Koetzle

schreibt, dass sich Historiker einig sind, dass der Zweite Weltkrieg kein „Normalkrieg“ war. Mehr als 60 Millionen Menschen starben insgesamt und davon verloren über 6 Millionen Juden ihr Leben durch die Nationalsozialisten. Ganze Kulturen wurden ausgelöscht und Städte standen in Schutt und Asche. Aus einem zu Beginn europäischen Krieg wurde ein Weltkrieg, als die Japaner 1941 Pearl Harbor angriffen. Am 16. Juli 1945 wurde dann die erste Atombombe im Bundesstaat New Mexico gezündet. Das Ultimatum an die Japaner blieb ohne Erfolg. Am 6. August wurde eine Atombombe über Hiroshima und am 9. über Nagasaki (siehe Abbildung 9) gezündet. Am 15. August kapitulierte Japan.⁴²⁰

Um 12:00 japanischer Ortszeit sendete Radio Tokio am besagten 15. August 1945 die Erklärung des Kaisers Hirohito, dass sie den Bedingungen der Potsdamer Erklärung zustimmen. Somit hatte Japan als letzte Feindmacht im Pazifik kapituliert, waren die aktiven Kampfhandlungen eingestellt und der Zweite Weltkrieg vorüber. An diesem Tag hatte sich die Botschaft des Kriegsendes wie ein Lauffeuer verbreitet. Der Tag, vier Jahre nach dem Kriegseintritt der Amerikaner, wird später V-J Day (Victory-over-Japan Day) genannt.⁴²¹

Genau an diesem Tag war der Fotograf Alfred Eisenstaedt auf den Straßen von New York mit seiner Kamera unterwegs. Er erinnert sich an diesen Tag:

„sah ich auf dem Times Square, wie ein Matrose die Straßen entlang rannte und sich jedes weibliche Wesen schnappte, das ihm über den Weg lief... Ich lief mit meiner Leica in der Hand vor ihm her, aber keines der Bilder, die ich machen konnte, gefiel mir. Dann sah ich plötzlich, wie er blitzschnell etwas Weißes packte. Ich drehte mich um und drückte in dem Augenblick auf den Auslöser, als er der Krankenschwester einen Kuss gab. Wenn sie ein dunkles Kleid angehabt hätte, wäre mir diese Aufnahme nie gelungen, genauso wenig, wenn der Matrose eine weiße Uniform getragen hätte. Ich machte genau vier Aufnahmen, und zwar innerhalb weniger Sekunden.“⁴²²

⁴²⁰ Vgl. Koetzle (2011) S.163f

⁴²¹ Vgl. Koetzle (2011) S.162ff

⁴²² Koetzle (2011) S.164

Eisenstaedt fotografierte meistens Menschen und wurde auch damit berühmt. Es handelt sich aber nicht nur um berühmte Persönlichkeiten, sondern auch Menschen in Alltagssituationen. Wie die Fotografie des leidenschaftlichen Kusses, ein Schnappschuss während der Siegesparade der Marinesoldaten am Times Square in New York nach Verkündung des Kriegsendes.⁴²³ Diese Fotografie erschien als *Life*-Titelbild und wurde Eisenstaedts bekanntestes Foto. Koetzle betont, dass über den Matrosen sonst nichts bekannt ist, es wurde ihm durch das Kriegende ein zweites Leben geschenkt.⁴²⁴ Die Frage was genau nach der Fotoaufnahme passiert sein könnte, kann somit leider nicht beantwortete werden.

7.3.4 Zusammenfassende Interpretation (Schritt 5)

Diese bezieht sich auf folgende Forschungsfrage:

- **Welche zusammenfassende Interpretation ergibt sich durch die Gesamtgestaltung des Bildes?**

Zusammenfassend lässt sich bei der Analyse von „V-J Day in Times Square“ von Alfred Eisenstaedt (1945) festhalten, dass es sich beim manifesten Bildsinn um ein küssendes Paar in einer belebten Großstadt geht. Dass es sich bei diesem Kuss um ein Symbol eines freudigen Ereignisses handeln muss, konnte schon in der Segmentanalyse festgestellt werden. Das freudige Ereignis, nämlich die Kapitulation der Japaner und in Folge die Beendigung des zweiten Weltkrieges, war ohne die Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge nicht ersichtlich. Dieses Ereignis als Auslöser macht den latenten Bildsinn aus. Es wurde jedoch angemerkt, dass es sich bei den abgebildeten Matrosen um Marinesoldaten handeln könnte. So war es der Fotograf Alfred Eisenstaedt, der am 15. August 1945 auf die Straße ging, um die Freuden des Kriegsendes festzuhalten. Diese Fotografie zeigt also nicht nur ein küssendes Pärchen, sondern vielmehr die Begeisterung und Freude der Amerikaner, um nicht zu sagen der ganzen Weltbevölkerung, dass der Krieg vorbei ist.

⁴²³ Vgl. Bieger-Thielemann, Marianne et al (1996): Photographie des 20. Jahrhunderts Museum Ludwig Köln. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH. S.151

⁴²⁴ Vgl. Koetzle (2011) S.164

Die Wichtigkeit der Küssenden war schon in der Segmentanalyse ersichtlich. Ob sich die beiden Küssenden nun kennen oder nicht, ist für die Bedeutung des Fotos nicht ausschlaggebend, jedoch verstärkt es die Dramatik des Bildes, wenn man weiß, dass ein Matrose einfach so eine wildfremde Frau vor Freude auf der Straße küsst. Dass der Mann die aktive und die Frau die passive Rolle bei dem Kuss einnimmt, wurde spätestens durch die Analyse mittels Feldlinien deutlich.

Allgemein sind die Lebensgeschichten der einzelnen Personen für die Bedeutung des Fotos unwichtig. Ob es sich bei der Frau wirklich um eine Krankenschwester handelt, wird stark angenommen, Beweise gibt es keine. Oder was der rechts abgeschnittene Mann vermeidlich einsteckt oder auch nicht. Genauso ist die Frage, ob es sich um einen echten Matrosen handelt, eigentlich unwichtig. Die anderen abgebildeten Personen dienen als Indexes für die Datierung und Zuordnung des Fotos in eine gewisse Zeit. Der exakte Ort ist ohne die Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge nicht ersichtlich gewesen. Jedoch konnte die Annahme getroffen werden, dass das Bild in einem europäischen oder angloamerikanischen Land gemacht worden sein muss.

Zu dieser berühmten Fotografie finden sich nicht sehr viele Interpretationen, jedoch hat Koetzle sich mit dieser Fotografie auseinandergesetzt und betont andere Argumente:

Die Dramatik des Bildes zeigt für ihn viel mehr als nur einen jungen Mann, der eine junge Frau küsst, nämlich hat sich der Mann die Frau auf der Straße regelrecht gegriffen. Koetzle meint, dass sie sich sogar vielleicht gewehrt haben könnte. Jedoch ist der rechte Arm der Frau eingeklemmt zwischen ihrer Brust und seinem Oberkörper und mit ihrer linken Hand macht sie fächernde Bewegungen. Ob sich die junge Frau zurecht gemacht hat oder eine Uniform trägt, bleibt offen. Sie scheint ihr Gleichgewicht verloren zu haben und reckt das rechte Bein nach hinten. Was dem Bild Koetzle zufolge eine kesse Note verleiht. Die Menschen im Hintergrund schauen zu staunen und lächeln. Es nimmt dem Bild Dramatik, denn Koetzle betont, dass das Bild auch anders gelesen werden könnte, nämlich als Demonstration männlicher Macht, mit ersichtlicher Verfügungsgewalt über die Frau durch maskuline Stärke. Der Kuss in der Bildmitte ist die Botschaft. Es handelt sich jedoch um keinen Kuss aus Liebe sondern aus Lebensfreude und Überschwang.⁴²⁵

⁴²⁵ Vgl. Koetzle (2011) S.162

8 Kritische Reflexion und Resümee

Im Theorieteil dieser Arbeit findet interdisziplinär und umfangreich die Auseinandersetzung mit der Betrachtung des Themas Bild statt. Die Relevanz von Bildern an sich wird aber, im Vergleich zur unumstrittenen Bedeutung der Sprache, unterschiedlich bewertet. Auch die Stellung der visuellen Kommunikationsforschung ist in den verschiedensten Wissenschaften, einschließlich der Kommunikationswissenschaft, noch nicht ausreichend verbreitet. Es scheint, als geriete die Bedeutung von Bildern erst nach und nach in den Fokus der Wissenschaft. Eine Ausnahme ist die Kunstgeschichte. Zur Zunahme der Bedeutung von Bildern hat sicherlich Mitchell mit seinem Begriff „pictorial turn“ beigetragen. Die weitere Entwicklung zu einer eigenen Bildwissenschaft wird schon von einigen Seiten gefordert und wäre sehr erstrebenswert. Die Entstehung und der Fortgang der Fotografie haben einen großen Beitrag zu dieser Weiterentwicklung geleistet.

Die Fotografie fand Einzug in die Presse und somit auch ins kollektive Bildgedächtnis der Bevölkerung. Natürlich gelingt das nicht jedem Foto. Diese Arbeit vereint eine Auswahl an sogenannte Fotoikonen, im Speziellen mit weiblichen Charakteren, die eine wichtige Rolle im Bild einnehmen. Mithilfe der interpretativen Bildanalyse von Breckner wird die Bedeutung von „Migrant Mother“, „Napalm Girl“ und „V-J Day in Times Square“ aufgezeigt. Diese drei Pressefotos haben es unabhängig von den konkreten Vor- und Detailkenntnissen vieler Rezipienten ins kollektive Gedächtnis geschafft.

Die ausgewählten Fotografien verfügen auch deswegen über einen überdurchschnittlichen Bekanntheitsgrad, weil sie mehr als nur den dargestellten Augenblick zeigen. Obwohl alle drei Bilder unabhängige Einzelfotografien sind und somit auch einzeln interpretiert werden müssen, lässt sich festhalten, dass alle drei Bilder generelle, große Themen der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart ansprechen. So steht die Ikone „Migrant Mother“ für das Leid einer ganzen Generation in Amerika nach dem Börsenkrach 1929, die Ikone „Napalm Girl“ für die Gräueltaten des Vietnamkrieges an der Zivilbevölkerung und auch für die Schrecken eines jeden Krieges allgemein und die Ikone „V-J Day in Times Square“ für die Freude der Amerikaner, wahrscheinlich der ganzen Weltbevölkerung, dass der

Zweite Weltkrieg vorbei war. Auch kann nach den nach Breckner durchgeführten Bildanalysen dahingehend eine Übereinstimmung erkannt werden, dass den Frauencharakteren die tragischeren, schmerzlicheren und machtloseren Rollen zugeordnet scheinen.

Für die Bedeutung eines jeden Fotos sind der Wissensstand und die Erfahrungen eines jeden Betrachters ausschlaggebend und beeinflussen somit auch die jeweilige persönliche Interpretation. Die Vermittlung von Inhalten durch Bilder gewinnt zunehmend an Bedeutung, wenngleich die häufig gewählte Kombination von Bild und Text dem Betrachter die Interpretation oft wesentlich erleichtert, in eine bestimmte Richtung steuert oder teilweise sogar manipulieren kann. So war das Wissen um die Entstehungsgeschichte und den Verwendungszusammenhang der drei Pressefotografien auch meiner Analyse hilfreich. Dass Bilder, genauso Fotografien, keiner sprachlichen Begrenzung unterliegen und somit eine breitere und schnellere Verbreitung und Botschaftsübermittlung ermöglichen, als es mittels Worten bzw. Texten möglich ist, sei der Vollständigkeit halber angeführt.

Im Forschungsfeld Bildanalyse wird aber noch viel Forschungsarbeit notwendig sein. Die Weiterentwicklung der visuellen Kommunikationsforschung steckt gewissermaßen noch in den Kinderschuhen. Es gibt zwar schon ein paar unterschiedliche Methoden zur Analyse von Bildern, dennoch ähneln sich diese alle sehr und können als erste Ansätze in diesem Feld gesehen werden. In dieser Arbeit wurde nur eine der Methoden der Bildanalyse eingesetzt. Mehrere Methoden zur Anwendung zu bringen und in Verbindung zu setzen sowie Rezipienten aus unterschiedlichen Kulturen, Altersgruppierungen, Bildungsschichten, etc. einzubeziehen, wäre ein groß angelegter Forschungsansatz mit weiteren, breiteren, tieferen und repräsentativeren Ergebnissen.

LITERATURVERZEICHNIS

Assmann, Aleida / Assmann, Jan (1994): Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus et al (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH. S.114-140

Assmann, Jan / Hölscher, Tonio (Hrsg.) (1988): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Autsch, Sabiene (2000): Erinnerung – Biographie – Fotografie. Formen der Ästhetisierung einer jugendbewegten Generation im 20. Jahrhundert. Potsdam: Verlag für Berlin – Brandenburg.

Baatz, Willfried (2003): 50 Klassiker Photographen - Von Louis Daguerre bis Nobuyoshi Araki. Hildesheim : Gerstenberg Visuell.

Baatz, Willfried (2004): Geschichte der Fotografie. 4. aktualisierte Auflage. Köln: DuMont Buchverlag.

Barthes, Roland (1996): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Beifuß, Hartmut et al (1994): Bildjournalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. 2. völlig neu überarbeitete Auflage. München: List Verlag.

Bieger-Thielemann, Marianne et al (1996): Photographie des 20. Jahrhunderts Museum Ludwig Köln. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.

Blecher, Helmut (2001): Fotojournalismus. Hamburg: Rotbuch Verlag.

Blum, Joachim / Bucher, Hans-Jürgen (1998): Die Zeitung. Ein Multimediu. Textdesign – ein Gestaltungskonzept für Text, Bild und Grafik. Konstanz: UVK Medien Verlagsgesellschaft mbH.

Büllesbacher, Alfred (2008): Digitale Bildmanipulation und Ethik. Aktuelle Tendenzen im Fotojournalismus. In: Grittmann, Elke et al (Hrsg.): Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Burkart, Roland (2002): Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. 4. überarbeitete Auflage. Wien u. a.: Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co. KG.

Brandt, Reinhard (2004): Bilderfahrungen – von der Wahrnehmung zum Bild. In: Maar, Christa / Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die Macht der Bilder. Köln: Kunst Verlag. S.44-54

Breckner, Roswitha (2010): Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien. Bielefeld: transcript Verlag.

Bredenkamp, Horst (2004): Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des Iconic Turn. In: Maar, Christa / Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die Macht der Bilder. Köln: Kunst Verlag. S.15-26

Brosius, Hans-Bernd (1998): Visualisierung von Fernsehnachrichten. Text-Bild-Beziehungen und ihre Bedeutung für die Informationsleistung. Zitiert nach Lauß, Sarah Maria (2010): Inhalt und Form von Pressefotos. Eine Untersuchung von Motiven und Darstellungsmodi in fotografischen Politikberichterstattungen der österreichischen Tagespresse. Magisterarbeit: Universität Wien.

Bohnsack, Ralf (2009): Qualitative Bild – und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich.

Chong, Denise (2001): Das Mädchen hinter dem Foto. Die Geschichte der Kim Phuc. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag.

Crawford, Alistair et al (2002): Vom Festhalten der Zeit. Reportage-Fotografien 1948-1973. Wien: Brandtstätter Verlag.

Dobrounig, Michael (2007): Darf der Fotojournalismus was er kann? Die Digitalisierung als medienethische Herausforderung für visuelle Kommunikation. Magisterarbeit: Universität Wien.

Doelker, Christian (1997): Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia – Gesellschaft. Stuttgart: Klett-Cotta.

Doelker, Christian (1998): Bilder lesen – Bildpädagogik und Multimedia. Donauwörth: Auer Verlag GmbH.

Dörfler, Hans-Diether et al (Hrsg.) (2000): Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis. Opladen: Leske + Budrich.

Evans, Harold (1978): Pictures on Page. Photo-Journalism, Graphics and Picture Editing. Zitiert nach Grittmann, Elke (2007): Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Fellmann, Ferdinand (1998): Von den Bildern der Wirklichkeit zur Wirklichkeit der Bilder. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH S.187-195

Franz, Angelika (1998): Dorothea Lange – Ein Leben für die Fotografie. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH.

Freund, Gisèle (1974): Photographie und Gesellschaft. Donauwörth: Rogner & Bernhard Verlag.

Friedrich, Thomas / **Schweppenhäuser**, Gerhard (2010): Bildsemiotik. Grundlagen und exemplarische Analysen visueller Kommunikation. Basel u.a.: Birkhäuser Verlag AG.

Grewenig, Meinrad Maria (1999): Augenblicke des Jahrhunderts. Meisterwerke der Reportagefotografie von Associated Press. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

Grittmann, Elke (2003): Verhüllt – unverhüllt: Bild und Verschleierung in der Afghanistan – Berichterstattung. In: Beuthner, Michael et al (Hrsg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Grittmann, Elke (2007): Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Grittmann, Elke / Ammann, Ilona (2008): Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie. In: Grittmann, Elke et al (Hrsg.): Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Grittmann, Elke et al (Hrsg.) (2008): Global, lokal, digital - Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Haberkorn, Heinz (1981): Anfänge der Fotografie. Entstehungsbedingungen eines neuen Mediums. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH.

Haberler, Veronika (2008): Die plakative Heldin. Eine Filmplakatanalyse im Actionfilmgenre. Magisterarbeit: Universität Wien.

Hamann, Christoph (2001): Bilderwelten und Weltbilder. Fotos, die Geschichte(n)mach(t)en. Teetz: Hentrich & Hentrich Verlag.

Hamann, Christoph (2007): Visual History und Geschichtsdidaktik. Herbolzheim: Centaurus Verlags GmbH & Co.

Hartmann, Thomas (1995): Transfer-Effekte: Der Einfluss von Fotos auf die Wirksamkeit nachfolgender Texte. Eine experimentelle Untersuchung zur kumulativen Wirkung von Pressefotos und Pressetexten. Zitiert nach Kamenski, Alexander (2010): Theoretisierung der Photographie Konstitutive Wesensmerkmale des photographischen Bildes anhand der Theorien von Walter Benjamin, Roland Barthes und Charles Peirce. Magisterarbeit: Universität Wien.

Haustein, Lydia (2008): Global Icons. Globale Bildinszenierungen und kulturelle Identitäten. Göttingen: Wallstein Verlag.

Heimberger, Verena (2003): Die Bildsprache im journalistischen Werk Franz Hubmanns. Frankfurt am Main et al: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaft.

Hejna, Daniela (2003): Potential und Praxis der Bildmanipulation durch digitale Fotografie – Verliert das Pressefoto seine dokumentarische Qualität? Diplomarbeit: Universität Wien.

Hinterramskogler, Daniel (2009): Fotografie in österreichischen Tageszeitungen. Diplomarbeit: Universität Wien.

Hoy, Frank (1993): Photojournalism. The Visual Approach. Zitiert nach Grittmann, Elke (2007): Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Hruschka, Julia (2010): Gesundheitskommunikation im Medium Bild. Eine rekonstruktive Studie. Masterarbeit. Universität Wien.

Imdahl, Max (2001): Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? 3. Auflage. München: Fink. S.300-324

Jeffrey, Ian (2009): Photographie. Sehen betrachten, deuten. Bildgeschichte der Photographie von ihrer Erfindung bis heute. München: Schirmer / Moser.

Kamenski, Alexander (2010): Theoretisierung der Photographie Konstitutive Wesensmerkmale des photographischen Bildes anhand der Theorien von Walter Benjamin, Roland Barthes und Charles Peirce. Magisterarbeit: Universität Wien.

Knieper, Thomas (2008): Ikonen der Pressefotografie – Ein Essay. In: Haller, Michals (Hrsg.): Visueller Journalismus. Beiträge zur Diskussion einer vernachlässigten Dimension. Medien –Forschung und Wissenschaft Band 21. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf.

Knoll, Philipp (2006): Pressefotografie in Österreich: Eine Gegenüberstellung der österreichischen Pressefotografien bedeutender Tageszeitungen von 1959 und heute 2006. Diplomarbeit: Universität Wien.

Koetzle, Hans-Michael (2011): 50 Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern. Köln: Taschen Verlag.

Kobré, Kenneth (1991): Photojournalism. The Professionals's Approach. Zitiert nach Grittmann, Elke (2007): Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie. Köln: Herbert von Halem Verlag.

König, Tamara (2009): Visuelle Kommunikationspolitik der SDAP im Roten Wien anhand der fotografischen Darstellung des Wiener Gemeindewohnbaus in der Bildillustrierten „der Kuckuck“. Diplomarbeit: Universität Wien.

Langer, Susanne K. (1979): Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt am Main. Suhrkamp.

Lüdeking, Karlheinz (2005): Was unterscheidet den pictorial turn vom linguistic turn? In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln. S.122-131

Meckel, Miriam (2001): Visualität und Virtualität. Zur medienkulturellen und medienpraktischen Bedeutung des Bildes. In: Knieper, Thomas/Müller, Marion G. (Hrsg.): Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven. Köln: Herbert von Halem Verlag. S.25-36

Meyer, Thomas / **Ontrup**, Rüdiger / **Schicha**, Christian (2000): Die Inszenierung des Politischen. Zur Theatralität von Mediendiskursen. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Michel, Burkard (2006): Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. GWF Fachverlage GmbH.

Mitchell, W.J.T. (2009): Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.319-327

Müller, Marion G. (2003): Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Methoden. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Müller, Wolfgang et al (Hrsg.) (1985): DUDEN. Bedeutungswörterbuch. Band 10. 2. völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim et al: Dudenverlag.

Nöth, Winfried (2000): Handbuch der Semiotik. 2. vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage mit 89 Abbildungen. Zitiert nach Kamenski, Alexander (2010): Theoretisierung der Photographie Konstitutive Wesensmerkmale des photographischen Bildes anhand der Theorien von Walter Benjamin, Roland Barthes und Charles Peirce. Magisterarbeit: Universität Wien.

Nöth, Winfried (2009): Bildsemiotik. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.235-254

Oomen, Ursula (1985): Bildfunktionen und Kommunikationsstrategien in Fernsehnachrichten. In: Bentele, Günter et al (Hrsg.): Zeichengebrauch in Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nichtsprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen. Tübingen: Niemeyer Verlag. S.155-166

Panofsky, Erwin (2006): Ikonographie & Ikonologie. Köln: DuMont Verlag Literatur und Kunst Verlag.

Pilarczyk, Ulrike / **Mietzner**, Ulrike (2003): Methoden der Fotografieanalyse. In: Ehrenspeck, Yvonne / Schäffer, Burkhard (Hrsg.): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Opladen: Leske + Budrich. S.19-36

Pietraß, Manuela (2003): Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption. Opladen: Leske + Budrich.

Pissermayr, Michaela (2004): World Press Photo – die Welt durch das Auge der Kamera. Diplomarbeit: Universität Wien.

Plümacher, Martina (1998): Sinn der Bilder. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH. S.49-58

Robin, Marie-Monique (1999): Die Fotos des Jahrhunderts. Das Buch zu arte-Serie. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.

Rossig, Julian J. (2007): Fotojournalismus. 2. überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Sachs-Hombach, Klaus (2009): Einleitung. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.7-14

Sachs-Hombach, Klaus / **Rehkämper**, Klaus (1998a): Einleitung. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH. S.7-8

Sachs-Hombach, Klaus / **Rehkämper**, Klaus (1998b): Thesen zu einer Theorie bildhafter Darstellung. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH. S.119-130

Sachs-Hombach, Klaus / **Schirra**, Jörg R.J. (2009): Medientheorien, visuelle Kultur und Bildanthropologie. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.393-426

Sachsse, Rolf (2003): Bildjournalismus heute. Beruf, Ausbildung, Praxis. München: Ullstein Heyne List GmbH & Co.

Sauerländer, Willibald (2004): Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus. In: Maar, Christa / Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die Macht der Bilder. Köln: Kunst Verlag. S.407-426

Schelske, Andreas (1998): Zeichen einer Bildkultur als Gedächtnis. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH.

Scholz, Oliver R. (1998): Was heißt es ein Bild zu verstehen. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH.

Schragl, Bernhard (1996): Ikonen der Pressefotografie. Sieben der bekanntesten Pressefotografien und wie sie dazu wurden. Eine Möglichkeit der Bildanalyse. Diplomarbeit: Universität Wien.

Singer, Wolf (2009): Das Bild in uns. Vom Bild zur Wahrnehmung. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.104-126

Sontag, Susan (2002): Über Fotografie. München / Wien: Carl Hanser Verlag.

Viehoff, Reinhold / **Fahlenbrach**, Kathrin (2003): Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte. In: Beuthner, Michael et al (Hrsg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Wiesinger, Lambert (1998): Sind Bilder Zeichen. In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH S.95-101

Wolf, Claudia Maria (2006): Bildsprache und Medienbilder. Die visuelle Darstellungslogik von Nachrichtenmagazinen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH.

Wuketits, Franz M. (2009): Bilder und Evolution. Bilder: des Menschen andere Sprache. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.17-30

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abbildung 1: "Migrant Mother" (Dorothea Lange, 1936) 15

In: <http://humanitiesusa.wordpress.com/2011/05/05/dorothea-lange-migrant-mother-c-1936/> am 10.02.2012 um 15:13

Abbildung 2: "Napalm Girl" (Nick Út, 1972) 16

In: <http://www.dongnama.de/2010/05/23/old-hacks/> am 10.02.2012 um 15:21

Abbildung 3: "V-J Day in Times Square" (Alfred Eisenstaedt, 1945) 16

In: <http://www.codex99.com/photography/105.html> am 10.02.1012 um 15:33

Abbildung 4: "Che Guevara" (Alberto Corda, 1960) 125

In: http://www.listzblog.com/top_ten_influential_and_famous_photographs_list.html am 13.02.2012 um 16:40

Abbildung 5: "Flag raising on Iwo Jima" (Joe Rosenthal, 1945) 135

In: <http://www.worldsfamousphotos.com/index.php/2007/03/28/us-marines-raising-the-flag-on-iwo-jima-1945/> am 13.02.2012 um 16:17

Abbildung 6: "Execution of a Vietcong Guerrilla" (Eddie Adams, 1968) 136

In: http://www.listzblog.com/top_ten_influential_and_famous_photographs_list.html am 13.02.2012 um 16:24

Abbildung 7: "Jumping into West Berlin" (Peter Leibling, 1961) 137

In: <http://www.worldsfamousphotos.com/index.php/2007/07/27/conrad-schumann-1961/> am 13.02.2012 um 17:10

Abbildung 8: "Einstein with his tongue out" (Arthur Sasse, 1951) 138

In: <http://www.worldsfamousphotos.com/index.php/2007/03/28/albert-einstein-1951/> am 13.02.2012 um 16:46

Abbildung 9: "Mushroom Cloud of Nagasaki" (Fotograf unbekannt, 1945) 139

In: <http://www.learnnc.org/lp/multimedia/13643> am 13.02.2012 um 17:24

Abbildung 10: "Migrant Mother" - Analyse.....	152
siehe Abbildung 1	
Abbildung 11: "Migrant Mother" - Wahrnehmungsprozess.....	153
siehe Abbildung 1 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 12: "Migrant Mother" - Segment 1 - Frau.....	157
siehe Abbildung 1 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 13: "Migrant Mother" - Segment 2 - rechtes Kind	160
siehe Abbildung 1 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 14: "Migrant Mother" - Segment 1-2	162
siehe Abbildung 1 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 15: "Migrant Mother" - Segment 3 - linkes Kind	163
siehe Abbildung 1 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 16: "Migrant Mother" - Segment 1-3	165
siehe Abbildung 1 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 17: "Migrant Mother" - Segment 4 - Baby	166
siehe Abbildung 1 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 18: "Migrant Mother" - Segment 1-4	167
siehe Abbildung 1 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 19: "Migrant Mother" - Segment 5 - Element im Vordergrund.....	168
siehe Abbildung 1 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 20: "Migrant Mother" - Segment 1-5	169
siehe Abbildung 1 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 21: "Migrant Mother" - Segment 6 - Hintergrund	170
siehe Abbildung 1 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 22: "Migrant Mother" - Segment 1-6	171
siehe Abbildung 1	

Abbildung 23: "Migrant Mother" - Feldlinien 172

siehe Abbildung 1 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 24: "Migrant Mother" - Zelt 176

In: <http://museumca.org/picturethis/pictures/migrant-mother-0> am 20.03.2012 um 13:15

Abbildung 25: "Migrant Mother" - Daumen vor der Retusche..... 178

In: Koetzle, Hans-Michael (2011): 50 Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern. Köln: Taschen Verlag. S.145

Abbildung 26: "Napalm Girl" - Analyse 180

siehe Abbildung 2

Abbildung 27: "Napalm Girl" - Wahrnehmungsprozess 181

siehe Abbildung 2 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 28: "Napalm Girl" - Segment 1 - Mädchen..... 186

siehe Abbildung 2 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 29: "Napalm Girl" - Segment 2 - Junge 188

siehe Abbildung 2 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 30: "Napalm Girl" - Segment 1-2..... 189

siehe Abbildung 2 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 31: "Napalm Girl" - Segment 3 - Mädchen und Junge..... 190

siehe Abbildung 2 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 32: "Napalm Girl" - Segment 1-3..... 192

siehe Abbildung 2 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 33: "Napalm Girl" - Segment 4 - kleiner Junge 193

siehe Abbildung 2 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 34: "Napalm Girl" - Segment 1-4..... 194

siehe Abbildung 2 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 35: "Napalm Girl" - Segment 5 - Soldaten.....195

siehe Abbildung 2 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 36: "Napalm Girl" - Segment 1-5.....197

siehe Abbildung 2 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 37: "Napalm Girl" - Segment 6 - Straße 198

siehe Abbildung 2 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 38: "Napalm Girl" - Segment 1-6.....199

siehe Abbildung 2 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 39: "Napalm Girl" - Segment 7 - Hintergrund.....200

siehe Abbildung 2 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 40: "Napalm Girl" - Segment 1-7.....201

siehe Abbildung 2

Abbildung 41: "Napalm Girl" - Feldlinien 202

siehe Abbildung 2 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 42: "Napalm Girl" - unbeschnitten.....207

In: <http://ducviet.net/?p=460> am 19.03.2012 um 17:28

Abbildung 43: "V-J Day in Times Square" - Analyse.....211

siehe Abbildung 3

Abbildung 44: "V-J Day in Times Square" - Wahrnehmungsprozess.....212

siehe Abbildung 3 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 45: "V-J Day in Times Square" - Segment 1 - Frau.....216

siehe Abbildung 3 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 46: "V-J Day in Times Square" - Segment 2 - Mann.....219

siehe Abbildung 3 mit eigener Bearbeitung

Abbildung 47: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-2	221
siehe Abbildung 3 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 48: "V-J Day in Times Square" - Segment 3 - Matrosen.....	222
siehe Abbildung 3 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 49: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-3	224
siehe Abbildung 3 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 50: "V-J Day in Times Square" - Segment 4 - angeschnittener Mann..	225
siehe Abbildung 3 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 51: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-4	227
siehe Abbildung 3 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 52: "V-J Day in Times Square" - Segment 5 - ältere Frau	228
siehe Abbildung 3 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 53: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-5	230
siehe Abbildung 3 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 54: "V-J Day in Times Square" - Segment 6 - Straße.....	231
siehe Abbildung 3 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 55: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-6	232
siehe Abbildung 3 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 56: "V-J Day in Times Square" - Segment 7 - Hintergrund	234
siehe Abbildung 3 mit eigener Bearbeitung	
Abbildung 57: "V-J Day in Times Square" - Segment 1-7	235
siehe Abbildung 3	
Abbildung 58: "V-J Day in Times Square" - Feldlinien	237
siehe Abbildung 3 mit eigener Bearbeitung	

LEBENS LAUF

Persönliche Daten:

Stephanie Zsifkovits;
geboren am 14. Dezember 1987 in Oberpullendorf
österreichische Staatsbürgerschaft

Ausbildung:

1994 - 1998 Volksschule in 8292 Neudau
1998 - 2001 Hauptschule in 8292 Neudau
2001 - 2002 Hauptschule in 7202 Neudörfel
2002 - 2007 Städtische Höhere Lehranstalt für Mode und
Bekleidungstechnik in 2700 Wr. Neustadt mit Absolvierung der
Matura mit gutem Erfolg
2007 - 2010 Bakkalaureatsstudium/Bachelorstudium Publizistik
und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien;
2010 bis jetzt Magisterstudium/Masterstudium Publizistik und
Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien;
2009 - 2011 Ausbildung an der Fotoschule Wien zur
Diplomfotografin

Berufliche Tätigkeiten:

Juli 2005:
Praktikum bei Thurner Wo_Menswear in Eisenstadt
September 2009 - Juli 2010:
PAW - Promotion Adamowitsch Wilfried in Wien
(Schauraumbetreuerin / Bürohilfskraft)
August 2010:
Praktikum beim ORF-Burgenland (Landesstudio Eisenstadt)
September 2010:
Volontariat in der Kurier Redaktion Eisenstadt

Kurse:

Fotoschule Wien:
Sommerakademie für digitale Fotografie
vom 4. - 11. Juli 2009

Wien, im April 2012

ABSTRACT

Die interdisziplinäre Betrachtung des Begriffes Bild ist der Ausgangspunkt für diese Masterarbeit und im weiteren für die fachtheoretische Einbettung von berühmten Pressefotografien, auch Fotoikonen genannt, in die Kommunikationswissenschaft. Nach einer umfassenden Beschreibung des Bildbegriffes folgt ein Kapitel über visuelle Kommunikationsforschung, in welchem auch verschiedene Methoden zur Bildanalyse vorgestellt werden. Danach beschäftigt sich diese Arbeit mit der Fotografie und im speziellen vor allem mit der Pressefotografie. Es wird unter anderem auf das Verhältnis zwischen Fotografie und der Kommunikationswissenschaft eingegangen und auch die Erinnerungsfunktion von Fotografien betont. Ergänzend bildet die Beschreibung, was unter Authentizität in der Pressefotografie verstanden wird, und die Erläuterung von Fotoikonen und vieles mehr bildet den theoretischen Grundstock für diese Arbeit.

Der empirische Kern der Arbeit beinhaltet eine interpretative Bildanalyse von den Fotoikonen „Migrant Mother“ (Dorothea Lange, 1936), „Napalm Girl“ (Nick Út, 1972) und „V-J Day in Times Square“ (Alfred Eisenstaedt, 1945). Als methodische Vorlage diente Roswitha Breckners Sozialtheorie des Bildes – Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien. Mithilfe eines fünf Schritte Analyseschemas werden die Bilder in ihrer Einzelteile (Segmente) zerlegt und im Zuge der Interpretation wieder zusammengefügt. Es geht darum die Bedeutungen, die hinter den ausgewählten Fotoikonen mit weiblichen Darstellungen, aufzuzeigen. Eine kritische Reflexion mit Resümee schließt diese Arbeit ab.