



universität
wien

Diplomarbeit

Die Rolle der Gestik und der Mode in Bildern, in
Fotografien und in der Vergesellschaftung

Verfasserin

Susanne Aleksa

Angestrebter akademischer Grad

Magistra Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl: 298

Studienrichtung: Psychologie

Betreuer: ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Slunecko

Danksagung

An dieser Stelle bedanke ich mich bei Dr. Aglaja Przyborski, für die Möglichkeit in ihrem überaus interessanten Forschungsprojekt ICONICUM mitzuarbeiten. Mein Dank gilt auch Mag. Maria Schreiber und den anderen Projektmitarbeitern für die Unterstützung und Hilfestellungen bei den Bildinterpretationen und sonstigen Fragen. Ebenfalls vielen Dank an meinen Betreuer ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Slunecko, der mir die vielen wunderbaren Autoren, die mir während dieser Forschungsarbeit begegnet sind, näher gebracht hat.

Insbesondere möchte ich meiner Familie, vor allem meinem Mann Robert und meinen beiden Töchtern Sandra und Christina danken. Sie haben mir den Freiraum ermöglicht das Studium abzuschließen, mich mit viel Geduld und Liebe unterstützt und immer ermuntert weiter zu machen, und natürlich auch Danke an meine Eltern und meine Schwiegermutter, die immer da waren, wenn ich sie gebraucht habe.

Abstract

Die vorliegende Forschungsarbeit beschäftigt sich mit posierenden Menschen auf Bildern bzw. Fotografien und dem Thema Mode. Es wird den Fragen nachgegangen, welche Bedeutung und Rolle die Gestik und die Mode bei der Vergesellschaftung einnimmt und in welchem Verhältnis die dargestellten Posen in Bildern und Fotografien zu Gesten und Gebärden stehen. Die Betrachtung der Sichtweisen verschiedener Autoren zu dieser Thematik führt im theoretischen Teil der Arbeit zu den Erkenntnissen, dass der Begriff der Pose nicht ohne den Begriffen der Geste und Gebärde zu denken ist und dass der menschliche Körper eine zentrale Rolle einnimmt. Diesen brauchen wir einerseits um die uns umgebenden Bilder zu verlebendigen und andererseits um uns gegenseitig unsere Gestik und Kleidung zu zeigen. Als Resultat dieser Erkenntnisse entsteht ein Schema, das die Verbindungen der drei Themen Pose, Mode und Bilder sowie deren wechselseitige Beziehungen auf einen Blick sichtbar macht. Im empirischen Teil wird Bildmaterial der Gruppenteilnehmer mittels der dokumentarischen Bildinterpretation analysiert, wodurch die Zusammenhänge des Modells vertieft und aus einer zusätzlichen Perspektive betrachtet werden.

Abstract (English version)

This research paper studies posing people on paintings and photographs and the subject "fashion". It explores the meaning and the role of gestures and fashion in the socialization as well as the relation between poses in pictures and gestures and gesticulations. The analyses of relevant views of various authors, which are considered in the theoretical part of the study, reveal the close inter-relation of the terms "pose" and "gestures". Additionally it exposes the decisive role of the human body, which is used to animate the pictures surrounding us as well as to show our gestures and clothes to each other. The conclusion is a schema which visualizes the interrelation of the three topics "poses", "fashion" and "pictures". Throughout the empiric part of the study, the model is proved and further detailed by applying the documentary interpretation ("Dokumentarische Bildinterpretation" by Ralf Bohnsack) of the pictorial material provided by the group members.

Inhaltsverzeichnis

1	Erkenntnisinteresse	5
2	Kultur als Zeichensystem	7
2.1	Die linguistische Konzeption von Zeichen	8
2.2	Die logische Konzeption von Zeichen	8
2.3	Die anthropologische Konzeption der Zeichen	10
2.4	Die historische Konzeption von Zeichen	10
2.5	Einblick in die Semiotik von Umberto Eco	11
2.6	Die Semiotik von Roland Barthes	13
2.7	Nonverbale Kommunikation	15
3	Bilder und Fotografien im Allgemeinen sowie Modefotografien und Fotos in der Reklame im Speziellen	17
3.1	Die Bilder	17
3.2	Modefotografie und Werbung	26
3.2.1	Die Modefotografie	26
3.2.2	Fotografie in der Werbung	29
4	Die soziale und gesellschaftliche Bedeutung von Mode	33
4.1	Kleidung als nonverbales Kommunikationsmittel	33
4.2	Verschiedene Funktionen der Kleidung	35
5	Von der Gestik bis zur Pose Welche Rolle Gebärde, Geste und Körper bei der Vergesellschaftung spielen	46
5.1	Kurzer historischer Überblick in Bezug auf die Bedeutung der Gestik	46
5.2	Die Gebärden	52
5.3	Die Mimik	55
5.4	Die Geste	57
5.4.1	Die Begriffsbestimmung von Marcus Mrass	58
5.4.2	Der Begriff der Geste bei Giorgio Agamben	62
5.4.3	Der Begriff der Geste bei Vilém Flusser	62
5.4.4	Das gestische Prinzip in der epischen Theaterarbeit von Bertolt Brecht	65
5.4.5	Das freie Spiel der Gesten bei Gottfried Boehm	66
5.5	Die Bedeutung des Körpers und der Gestik bei der Vergesellschaftung	66
5.5.1	Der anthropologische Ansatz von Beltings Bildtheorie	76
6	Die Pose	78
7	Zusammenfassung des theoretischen Teiles	89
8	Empirischer Teil	96
8.1	Empirisches Untersuchungsdesign	96
8.2	Falldarstellungen	116
9	Conclusio	132
10	Literaturverzeichnis	136
11	Anhang	140

Im Sinne der besseren Lesbarkeit wurde auf geschlechtsspezifische Ausdrücke verzichtet. Begriffe wie Künstler, Fotografen, Designer, Bildbetrachter etc. beziehen sich selbstverständlich auf beide Geschlechter.

1 Erkenntnisinteresse

Epirrhema

*Müset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten.
Nichts ist drinnen, nichts ist draußen;
Denn was innen, das ist außen.
So ergreift ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis!*

*Freuet euch des wahren Scheins,
Euch des ersten Spieles!
Kein Lebend'ges ist ein Eins,
Immer ist's ein Vieles.*

Johann Wolfgang von Goethe

Den Ausgangspunkt der folgenden Forschungsarbeit bilden die drei Themenbereiche Pose, Mode und Bilder bzw. Fotografien. Es wird das Ziel verfolgt die möglichen Verbindungen dieser drei Bereiche zu erarbeiten. Bedeutsam sind dabei die Fragestellungen, welche Bedeutung und Rolle die Gestik und die Mode bei der Vergesellschaftung einnimmt und in welchem Verhältnis die dargestellten Posen in Bildern und Fotografien zu Gesten und Gebärden stehen.

Es wird davon ausgegangen, dass der Mensch über verschiedene Zeichensysteme und durch die nonverbale Kommunikation mit anderen Individuen seiner Kultur kommuniziert. Da Bilder bzw. Fotografien sozusagen den „Rahmen“ dieser Arbeit darstellen, wird dieser Themenbereich gleich zu Beginn vertieft. Es werden die Besonderheiten bei der Wahrnehmung von Bildern, eine kurze Geschichte der Fotografie und Modefotografie dargelegt. Ebenso werden Unterschiede zwischen Bildern und Fotografien aus der Sicht des Bildbetrachters erarbeitet und die Besonderheiten von Fotos in der Reklame aufgezeigt. In weiterer Folge kommt es zu einer Einführung in die Idee, dass Kleidung als Kommunikationsmittel betrachtet werden kann. Es werden die soziale und die gesellschaftliche Bedeutung von Mode im Allgemeinen und im Speziellen bei Jugendlichen und jungen Erwachsenen erarbeitet. Beim Herantasten an den Themenbereich der Pose musste ich feststellen, dass dieser nicht ohne die Begrifflichkeit der Gestik, der Geste, der Gebärde und des Gestus zu erfassen ist. Somit war es notwendig, mehrere Ansätze aus verschiedenen Disziplinen zu

verknüpfen. Der Hauptfokus dieses Abschnittes liegt darin, die Differenzierungen zwischen Gestik, Gebärde und Geste zu erfassen. Danach werden die Sichtweisen auf diese Begrifflichkeiten von verschiedenen Autoren dargelegt. Nicht unwesentlich ist der Begriff der Mimik und wird in der Arbeit ergänzend aufgegriffen. Als spannende und essenzielle Themen haben sich die Bedeutung des Körpers und der Gestik bei der Vergesellschaftung etabliert. Diese Wichtigkeit des menschlichen Körpers, der durch sein „Sein“ und durch seine Betrachtung eines Bildes diesem erst Lebendigkeit verleiht schließt diesen Teil der Arbeit ab. Anschließend folgt die Auseinandersetzung mit dem Themenbereich, der Pose. Eingeleitet wird dieser mit einem Exkurs über die Begrifflichkeit des Rituals und leitet über zu den Betrachtungen der Pose von Goffmann und schließlich Imdahl. Zum Abschluss erfolgt eine Zusammenfassung des theoretischen Teils mit einem sich aus der Arbeit ergebenden Schema. Die Forschungsfragen werden umfassend und schlüssig auf theoretischer Grundlage beantwortet.

Auf empirischer Basis werden die beiden Forschungsfragen vertieft und von einem weiteren Gesichtspunkt aus betrachtet. Die Teilnehmer wurden aufgefordert, zur Diskussion, die mitgeschnitten wurde, je ein öffentliches und ein privates Bild, auf dem sich mindestens ein Mensch befindet, mitzunehmen. Die Interpretation dieser von der Gruppe zur Verfügung gestellten Bilder erfolgt mittels der dokumentarischen Bildinterpretation. Ralf Bohnsack (2009) hat diese mit seiner Forschungsgruppe (Bohnsack, Michel, Przyborski erscheint) in Weiterführung von Karl Mannheim, Erwin Panofsky und Max Imdahl entwickelt. Die genaue Beschreibung dieser Vorgehensweise wird dargelegt. Gegen Ende der vorliegenden Arbeit erfolgt eine Zusammenfassung, in dieser werden die Erkenntnisse aus den Bildinterpretationen in Verbindung mit den Fragestellungen und dem erarbeiteten Schema gebracht. Zum Schluss folgen das Literaturverzeichnis sowie der Anhang.

2 Kultur als Zeichensystem

Definition von Zeichen

Nach Umberto Eco kann vielerlei ein Zeichen sein. In seiner Arbeit erwähnt er 18 verschiedene Untersuchungsgebiete einer Wissenschaft des Zeichens. Beginnend mit der Zoosemiotik über Geruchs- und Geschmackcodes, nonverbale Kommunikation, wie Berührung, Kinesik und Proxemik, bis zur Paralinguistik, von der medizinischen Semiotik bis zur visuellen Kommunikation, den Künsten oder den verschiedenen Systemen der Rhetorik, der geschriebenen Sprache und Massenkommunikation. (Eco 2002, S. 19–27, Mersch 1998, S. 9) Demnach könnte gesagt werden: „Alles“ kann zum Zeichen gemacht und als Zeichen interpretiert werden. Doch dem ist nicht so, sondern erst der Gebrauch der Zeichen macht sie zu einem Zeichen und sie setzen einen Verstehensprozess voraus. Definiert werden sie durch ihren kulturellen Kontext. Ein Zeichensystem kann sich verändern, neu entstehen oder vergessen werden. (Mersch 1998, S. 9–10) Die Theorie der Zeichen wird als Semiotik bezeichnet. Über diesen Namen fanden lange Diskussionen statt. Ein internationales Komitee in Paris entschied sich 1969 für diesen Begriff, der bis heute gültig ist. Dieser umfasst sowohl die sprachlichen als auch die allgemeinen Zeichen. (Eco 2002, S. 17)

Definition von Semiotik

Semiotik (griechisch) (σημείον, semeion, „Kennzeichen“) ist die Wissenschaft, die sich mit Zeichensystemen aller Art (zum Beispiel der Bilderschrift, Gestik, Formeln, Sprache und Verkehrszeichen) befasst. Sie ist die allgemeine Theorie vom Wesen, der Entstehung (Semiose) und dem Gebrauch von Zeichen.¹ Sie beschäftigt sich aber nicht nur mit Zeichenprozessen in der Kultur, sondern auch in der Natur, wie der Zoosemiotik und der Biosemiotik. (Jaeger und Liebsch 2004, S.106)

Etymologische Herkunft des Wortes Semiotik

Der Begriff Semiotik ist mit den griechischen Wörtern für „Zeichen“ und „Signal“ verwandt. In der Medizin findet sich 1490 die lateinische Form des Begriffes als „pars semiotica“ (semiotischer Teil der Medizin) wieder. Seit 1969 wird überwiegend der Begriff *Semiotik* als der allgemeine Begriff für diese Wissenschaft verwendet. (Nöth 2000, S. 1–3)

¹ Entnommen am 18.8.2011 aus: de.wikipedia.org/wiki/Semiotik.

Aus historischer Sicht war das wichtigste Gebiet der Semiotik die Sprache. Durch verschiedenste Abgrenzungs- und Definitionsversuche wurde versucht, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Semiotik und Linguistik zu finden. Die ersten Fragen bezogen sich auf die Herkunft und Natur von „Namen“ sowie ihre Beziehung und Bedeutung zu benannten Gegenständen. Semiotik und Sprachtheorie fielen da noch zusammen und galten als Teilgebiet der Logik. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Semiotik eine eigenständige Disziplin, die sich der Logik vorordnet. (Mersch 1998, S. 10) Heute gilt, dass es sich bei Zeichen um Primärphänomene handelt. (Jaeger und Liebsch 2004, S. 106)

Ich gebe nun einen kurzen Überblick über Konzepte, die versuchen die Theorien der Zeichen als Kulturtheorien zu konzipieren. Es können vier Hauptrichtungen unterschieden werden: eine logische, eine linguistische, eine anthropologische und eine historische. (ebd. S. 106)

2.1 Die linguistische Konzeption von Zeichen

Der Schweizer Linguist Ferdinand de Saussure (1857–1913) hat die moderne strukturelle Linguistik gegründet. Mit seinem Vorschlag für eine allgemeine Theorie der Zeichensysteme nach linguistischen Prinzipien hat er wichtige Anregungen für die Semiotik gegeben. Er führte für seine Theorie den Begriff der *Semiotologie* ein. (Nöth 2000, S. 71) Sein Zeichenmodell bezieht sich nur auf die „Natur des sprachlichen Zeichens“, die Übertragung auf andere Zeichenmodelle ist aber grundsätzlich möglich. Seine Grundbegriffe sind auf ein dyadisches Zeichenkonzept aufgebaut. Jedes Zeichen besteht aus zwei Grundelementen: das Bezeichnete, die Vorstellung von etwas bzw. der Zeichenausdruck (Signifikant) und das Bezeichnende, die Bezeichnung von etwas, der Zeicheninhalt (Signifikat). Weiters stellt er fest, dass die Beziehung zwischen Signifikanten und Signifikat arbiträr und konventionell ist.

2.2 Die logische Konzeption von Zeichen

Seit der Antike gibt es Modelle, die das Zeichen als eine Triade mit den Korrelaten eines Zeichenträgers, einer Bedeutung und eines Referenzobjektes ansehen. Diese triadische Relation hat der Philosoph und Naturwissenschaftler Charles S. Peirce

vertieft. Das Modell des Zeichens wird heute gerne in folgender Weise als ein Dreieck dargestellt.

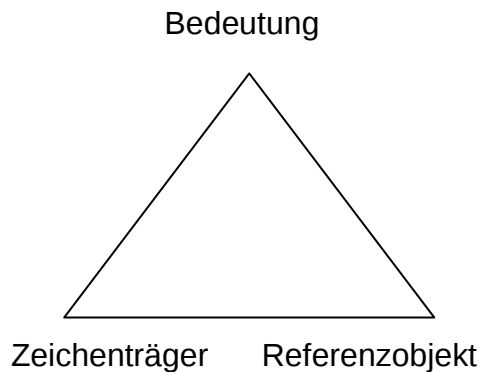


Abb. 1: Das triadische Zeichen von Peirce als semiotisches Dreieck (Nöth 2000, S. 140)

Seit den Publikationen von Peirce im Jahr 1868 wird davon ausgegangen, dass Zeichen primäre Phänomene sind und nicht mehr nur Hilfsmittel, um vorhandenen Gedanken und Erkenntnisse mittelbar zu machen. Peirce trägt mit seiner logischen Konzeption des Zeichens einen entscheidenden Beitrag dazu bei. Seine Semiotik hat sich unabhängig von Saussure entwickelt. Im Gegensatz zu dieser, der anwendungsorientierten und immer am Modell der Sprache orientierten, verfolgte die Semiotik von Peirce eine erkenntnistheoretische Allgemeinheit und metaphysische Universalität. (Nöth 2000, S. 59) Durch die von ihm postulierte Dreiheit bringt das Zeichen drei Korrelate in eine triadische Beziehung. Nämlich das *Repräsentamen* (Zeichenträger), das (Referenz-) *Objekt* (auf das sich das Zeichen bezieht), welches nicht unbedingt ein Gegenstand sein muss, sondern das, wofür das Zeichen steht, und den *Interpretant* (Bedeutung des Zeichens), wobei er die Wirkung meint, die dieses Zeichen auf den Geist des Interpreten hat. Diese triadische Relation löst einen dynamischen Prozess der Interpretation aus. Er stellt fest, dass jedes beliebige Phänomen als Zeichen fungieren kann, aber nichts kann ein Zeichen sein, das nicht als Zeichen interpretiert wird. (ebd. S. 62–64) Er klassifiziert die Zeichen, je nach Beziehung von Repräsentamen zum Objekt, in drei Klassen. *Ikonische* Zeichen beruhen auf der Ähnlichkeit zwischen Repräsentamen und Objekt. Bilder und Fotografien werden oft als solche behandelt. Bei *indexikalischen* Zeichen ist ein Zusammenhang zur Realität sichtbar. Sie stehen für die Relation zwischen Ursache – Wirkung, zum Beispiel weist eine hohe Stimme auf ein Kind hin und so fort. Die Bedeutung von *symbolischen* Zeichen ist mit ihrer Verwendung verbunden. Sie können aber willkürlich gesetzt sein. (Eco 2002, S.195 ff.)

2.3 Die anthropologische Konzeption der Zeichen

Für diesen Ansatz der Semiotik ist die Einbeziehung des Körpers von großer Bedeutung. Eine wichtige Rolle spielen hier die Arbeiten des Philosophen Ernst Cassirer (1874–1945) aus den 1920er Jahren. Für seine Theorie der *„Philosophie der symbolischen Formen“* ist von zentraler Bedeutung, dass der Leib das erste Medium von Zeichen ist. Dieser gilt als Sitz von Gebärden, Lauten und rituellen Handlungen. Bei ihm ist der Leib der Sinnträger und die Zeichenproduktion beginnt mit der Wahrnehmung von Ausdruck und nicht mit dem Sprechen. Er begründet seine These damit, dass Körpergestik und Ritual die ersten symbolischen Formen darstellen. Wesentliche Impulse erhielt er durch die Zusammenarbeit mit dem Kulturwissenschaftler Aby Warburg (1866–1929). Für Warburg stellte die Lehre von den *„Pathosformeln“* die Basis seiner Arbeit dar und zwar durch die Feststellung: *„Wenn Gebärden wiederholt werden und als Ausdrucksbewegungen imitiert oder weitergegeben, werden sie zu kulturellen Formen.“* Das heißt, dass der Ausdruck von Pathos in bestimmten sichtbaren *„Formeln“* konventionalisiert wird und weiterwirken kann. Ebenso bedeutet dies, dass bei der bildhaften Darstellung von bestimmten Ereignissen nicht der semantische Bezug wichtig ist, sondern wesentlich ist, wie und mit welcher Gestik zum Beispiel der Tod einer Gottheit dargestellt wird. Diese Darstellungsformen bzw. Schemata können zu einer kopierbaren Formel werden. Für ihn sind deshalb Bilder symbolische Formen. (Warnke und Brink 2000, S. 3–6, Jaeger und Liebsch 2004, S. 109 und 114)

2.4 Die historische Konzeption von Zeichen

Das Konzept der Ikonologie hat der Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892–1986) verbreitet.² Wie ich bereits erwähnt habe, hat sich auch Aby Warburg mit diesem Bereich beschäftigt. Visuelle Kulturprodukte, wie kulturgeschichtliche Texte und sichtbare kulturgeschichtliche Phänomene, dienen als Ausgangspunkt für eine ikonologische Analyse. Panofsky unterscheidet dabei drei Sinnebenen: die *formale Erscheinung* einer natürlichen Gegenständlichkeit, die darin vorkommende *kon-*

² Hier ist anzumerken, dass in der Literatur von Panofsky der Begriff *„Zeichen“* nicht verwendet ist.

³ Camera obscura, auch Zeichenkamera genannt, sie diente den Malern als Hilfsmittel zur Anfertigung wirklichkeitsgetreuer und perspektivisch richtiger Ansichten. (Lieb, Jahn 2008)

⁴ Die Millersche Zahl bezeichnet die von George A. Miller festgestellte Tatsache, dass ein Mensch

ventionelle Bedeutung und die *symbolische* Bedeutung. Diese Deutung und Analyse von Kunstwerken ist aber nicht auf diese Sinnebenen beschränkt, sondern kann sich auch auf das Grüßen eines Mannes beziehen. (Jaeger und Liebsch 2004, S. 110) Das Beispiel des grüßenden Mannes wird am Ende von Kapitel 7. wieder aufgegriffen. Sein Konzept ist besonders wichtig für die Interpretation des von den Diskussionsteilnehmerinnen und der Diskussionsteilnehmer zur Verfügung gestellten Bildmaterials.

Erwähnt muss werden, dass die Trennung dieser Ansätze rein theoretisch ist, in der Praxis gibt es sehr viele Überschneidungen der einzelnen Bereiche. (ebd. S. 110)

Wie ich schon erwähnt habe, hat sich im 20. Jahrhundert die Semiotik zu einer eigenständigen Strukturwissenschaft entwickelt, die in der Linguistik, aber auch in der modernen Biologie ihre wichtigste Anwendung gefunden hat. Es kann gesagt werden, dass heute zwei Hauptrichtungen der Semiotik vertreten werden: eine allgemeine, wie sie Peirce vertrat, und eine linguistisch-strukturalistische, wie sie von Saussure gesehen wurde. Weitergeführt wurde die strukturalistische Semiotik in der Mitte des 20. Jahrhunderts vor allem von Roland Barthes und die allgemeine Semiotik von dem bekannten Semiotiker, Schriftsteller und Medienwissenschaftler Umberto Eco.

In weiterer Folge werde ich kurz die Zeichentheorie von Umberto Eco im Allgemeinen und im Speziellen seine Ansichten zum dritten Element, dem „Code“, darlegen. Der Code stellt einen wichtigen Aspekt dieser Arbeit dar. Ebenfalls ist die Zeichentheorie von Roland Barthes in diesem Rahmen von Interesse, im Besonderen sein semiotisch-diskursiver Mythosbegriff.

2.5 Einblick in die Semiotik von Umberto Eco

Seine Zeichentheorie interessiert sich für die Zeichen der Kultur, die über den Austausch kommunikativer Prozesse erfolgen. Eco definiert durch die Einführung einer unteren und oberen Schwelle genau den Bereich der Semiotik. Die untere Schwelle schließt zum Beispiel biologische und physikalische Vorgänge aus. Die obere schließt alle Kulturphänomene mit einer nicht kommunikativen Funktion, wie zum Beispiel die Herstellung und Benützung von Gebrauchsgegenständen, aus. Wesentlich für die Gestik ist seine Ansicht, dass ein Zeichen nur als ein solches wahrgenommen werden kann, wenn es durch den Gebrauch als ein solches erkannt

wird. Weiters ist zu nennen, dass Zeichen immer kulturell relativ sind und dass sich Zeichensysteme immer wieder ändern, neu entstehen oder verloren gehen können. (Mersch 1998, S. 9 f.)

Für die vorliegende Arbeit ist seine Definition der Bedeutung und Funktion des dritten Elementes, des „Codes“, wesentlich. Das Hauptkriterium für Codes ist Konventionalität. Er nähert sich seiner Codetheorie in Phasen an und zusammengefasst kann gesagt werden, dass ein Code *„ein System von Regeln, die von einer Kultur gegeben sind“* darstellt. (Nöth 2000, S. 128) Eco (2002) unterscheidet in seinen Darlegungen zwischen Code und System. Für ihn ist ein Code nur dann ein Code, wenn dieser zwei miteinander sinnverwandte Systeme (ein Inhalts- und ein Ausdruckssystem) verbindet. Er nennt dafür als Beispiel die Verkehrsampel. Die visuellen Ausdrucksmittel der Farben rot, gelb und grün werden auf arbiträre Weise auf ein System mit Inhaltselementen (Anhalten, Vorbereiten zum Anhalten bzw. Abfahren, Weiterfahren) übertragen. Der Code kann somit als eine Regel bezeichnet werden, der die Elemente eines Ausdruckssystems mit denen eines Inhaltssystems verbindet. In seinen späteren Arbeiten führt er den Begriff des S-Codes (dieser steht für „Code als System“) ein. Als Beispiel nennt er den sogenannten phonologischen Code aus der Linguistik. Er definiert seinen Codebegriff sehr weit und unterscheidet dabei zwischen vagen oder schwachen, unvollständigen, vorläufigen und kontradiktorischen Codes. Die Mode bezeichnet er als einen schwachen, ungenauen, unvollständigen und vorläufigen Code. Bei seinen Überlegungen zu visuellen Codes stehen zwei Fragen im Vordergrund: Erstens, ob ikonische Zeichen konventionell sind und zweitens die Beschreibung dieser Codes. Ich möchte auf die Beantwortung der ersten Frage eingehen. Dafür führt er den Beweis über die Erarbeitung des Wahrnehmungsvorganges ikonischer Zeichen an: *„Die ikonischen Zeichen geben einige Bedingungen der Wahrnehmung des Gegenstandes wieder, aber erst nachdem diese auf Grund von Erkennungs-codes selektioniert und auf Grund von graphischer Konventionen erläutert worden sind.“* (ebd., S. 205). So kann gesagt werden, der Rezipient verfährt genauso mit der Ikone wie mit jeder anderen Sinneswahrnehmung. Er selektiert und ordnet sie, vergleicht sie mit den bereits vorhandenen eigenen Erfahrungen. Für diesen Wahrnehmungs- und Verstehensprozess werden die bereits erlernten Codes verwendet.

Zusammengefasst wird erkennbar, dass der Code eine Botschaft übermittelt und diese wird durch die kulturelle Konvention bestimmt. Er legt die Symbole und

deren Kombinationsregeln fest, mit denen eine Information zwischen Quelle und Ziel übertragen wird. Das Verständnis des Codes und der Wahrnehmung muss erlernt werden.

2.6 Die Semiotik von Roland Barthes

Für die semiologischen und strukturalistischen Arbeiten von Barthes bildeten die Ideen von Saussure die Grundlage. Die verwendeten Begriffspaare Denotation und Konnotation gehen auf den dänischen Linguisten Louis Hjelmslev (1899–1965) zurück. Barthes verwendet zwei Zeichenebenen, die er mit Ausdruck und Inhalt benennt und die in Relationen zueinander stehen. Die einfachen Zeichen können auf zweifache Weise Konstituenten eines komplexen Zeichens werden. Entweder wird die Ausdrucks- oder die Inhaltsseite zeichenhaft erweitert. Das einfache Zeichen wird somit zum primären Zeichen und der erweiterte Zeichenkomplex zum sekundären Zeichen. Bei einer Erweiterung auf der Seite des Inhalts wird das primäre Zeichen zum Ausdruck eines sekundären Zeichens. Nach Barthes ist so eine schematische Verschachtelung durch die Erweiterung eines primären bzw. denotativen zu einem sekundären bzw. konnotativen Zeichen gekennzeichnet. Bei den metasprachlichen Zeichen, also Zeichen, die sich nur auf die Sprache beziehen, erfolgt die Erweiterung des primären Zeichens auf der Ausdrucksebene. Die Metasprache bildet das sekundäre Zeichensystem, das die sogenannte Objektsprache zum Inhalt hat. Zum Beispiel der Begriff *Wort* ist metasprachlich, da er alle Wörter einer Sprache beinhaltet. (Nöth 2000, S. 108)

Wesentlich für diese Arbeit ist sein semiotisch-diskursiver Mythosbegriff. Barthes geht davon aus, dass es sich bei Mythen um von ihrer historischen Entstehung abstrahierte und dekontextualisierte Aussagen handelt. Für ihn „*kann alles, wovon ein Diskurs Rechenschaft ablegen kann, Mythos werden*“ (Barthes 1964, S. 85). Dies wird zu allgemein akzeptiertem und nicht mehr hinterfragtem Wissen. Die ursprüngliche Intention wird dabei gut verschleiert, sollte es notwendig sein, wird das Erscheinungsbild des Mythos verändert. Er verwendet den Begriff Mythos nicht im herkömmlichen Sinn, er hat nichts mit Mythologie zu tun. Für ihn ist er ein *Mitteilungssystem, eine Botschaft* (ebd. S. 85). *Die Aussage ist eine Botschaft* (ebd., S. 86), sie kann nicht nur mündlich erfolgen, sondern auch in Bildern, in der Reklame, in Autos, in Filmen und so fort. Analog zur Sprache definiert er den Mythos

als Zeichensystem, aber nicht als ein primäres, sondern als ein *sekundäres semiologisches System*. (ebd. S. 92)

Dies erklärt Barthes anhand folgenden Beispiels: Auf dem Titelbild einer Pariser Zeitschrift ist ein junger Schwarzafrikaner dargestellt, der eine französische Uniform trägt und zur Tricolore salutiert. Hier sieht er das denotative Zeichen, den primären Sinn des Bildes. Aber dieser Sinn ist nicht gleich mit der Bedeutung des Bildes, dahinter verbirgt sich laut Barthes noch ein zweites konnotatives bzw. sekundäres Zeichen. Dieses lautet in etwa so: Frankreich ist ein großes Kolonialreich, wo alle seine Söhne, egal welche Hautfarbe sie haben, treu unter der Fahne dienen. Dadurch, dass die Biografie des jungen Schwarzafrikaners ausgeklammert wurde, wird der Sinn dieses Bildes entleert und wird zu einer reinen Form. Die Form hebt aber den Sinn nicht ganz auf, sondern verarmt und entfernt ihn. Die Form sucht nach einer neuerlichen Füllung. Sie sucht etwas Neues, etwas, das nichts mehr mit der Geschichte des Schwarzafrikaners zu tun hat. Das Zeichen verliert seinen ursprünglichen Kontext und wird durch einen Begriff aufgesaugt, in unserem Beispiel das Kolonialreich. Durch diesen Vorgang verliert das Bild seine reale Wirklichkeit, eine Erklärung wird zu einer Feststellung. Es wird suggeriert, dass sich hinter der veränderbaren und komplexen Realität eine einfache Welt ohne Widersprüche befindet. Durch den Mythos bleibt der abgebildete Schwarzafrikaner zwar existent, aber dadurch, dass ihm seine Geschichte geraubt wurde, wird er in eine reine Geste bzw. Pose verwandelt. (Barthes 1964, S. 85–110) (siehe später Kapitel 6. die Pose).

Kurz werde ich noch darauf eingehen, wie ein Mythos aufgenommen wird. Es gibt drei verschiedene Arten des Lesens eines Mythos.

Sollte der Leser das Bedeutende als leer ansehen, wird der Mythos zu einem einfachen System. Der grüßende junge Schwarzafrikaner wird zu einem Symbol für die Kolonialmacht Frankreich. Derjenige, der den Mythos erzeugen möchte, zum Beispiel ein Redakteur einer Zeitung, geht von einem Begriff aus und sucht dazu eine geeignete Form bzw. ein Bild. Wenn sich der Leser auf eine erfüllte Bedeutung einstellt, indem er Form und Sinn unterscheidet, so wird die Bedeutung des Mythos durchschaut und als Betrug aufgedeckt. Der junge Schwarzafrikaner wird als *Alibi* für das französische Kolonialreich angesehen. Diese Vorgangsweise bezeichnet Barthes als *Entmystifizierung*. Sollte der Leser das Bedeutende des Mythos sowohl als Sinn als auch als Form zugleich aufnehmen, so empfängt er eine doppelte

Bedeutung. Diese Haltung übernimmt der Mythenleser. Er sieht den Mythos als Präsenz der französischen Kolonialmacht an und erlebt ihn als wahr und unreal zugleich. Dadurch kann die Funktion des Mythos enthüllt werden. Die Grundlage für seinen Mythosbegriff sieht er darin, dass der westliche Mensch im Prinzip aus zwei Seiten besteht, einem echten und persönlichen „Inneren“, das er auch als eine Verbindung zu Gott betrachtet, und einem gesellschaftlichen, künstlichen und falschen „Äußeren“. Dies bezieht er hauptsächlich auf das Verhalten des Menschen im Allgemeinen und auf den höflichen Umgang im Speziellen. Ebenfalls erwähnt er, dass wenn dieses Verhalten sehr stark kontrolliert wird, es umso mehr zu einem künstlichen Verhalten wird. Weiters ist er der Ansicht, umso besser man das Innere einer Person kennenlernen möchte, desto mehr muss man versuchen die äußere weltliche Hülle auszublenden. Somit ergibt sich, dass ein Mensch, der sein Verhalten möglichst wenig verhüllt, sein Gegenüber sein wahres Inneres eher erkennen lässt. (Barthes 1970, S. 87 ff.)

Das hier beschriebene *echte Innere* und *falsche Äußere* werden für diese Arbeit in weiterer Folge noch von Bedeutung sein.

Wir haben bis jetzt gehört, wie sich jede Kommunikation mittels Zeichen vollzieht. Da sowohl die Pose als auch die Mode zum Bereich der nonverbalen Kommunikation gezählt werden, widme ich den nächsten Abschnitt dieser.

2.7 Nonverbale Kommunikation

Definition

Wir kommunizieren mittels verbaler und nonverbaler Kommunikation miteinander, wobei letztere großteils durch Zeichen und Symbole geschieht. (Edelbrunner 2007, S. 75) Unter nonverbaler Kommunikation wird im Allgemeinen „*die Körpersprache, also die Kommunikation durch Körpersignale*“, verstanden (ebd. S. 75). Zur nonverbalen Kommunikation wird *Gestik, Mimik, paralinguistische Ausdrucksformen wie Betonung, Lautstärke, Sprechtempo, Berührungssignale und interpersonale Distanz* gezählt. (Sommer, Wind 1988, S. 19) Weiters *Körperhaltungen und die durch Geruch und Geschmack ermöglichten Mitteilungen; aber auch Bildsymbolik, Anordnungen von Räumen und menschlichen Leibern, um der Mitteilung willen, also Musik, Tanz, Demonstration, Paraden und Zeremoniell*. (Edelbrunner 2007, S. 75)

Erst seit einiger Zeit wurde die nonverbale Kommunikation als wichtiges Element der menschlichen Kommunikation in der Wissenschaft erkannt, lange Zeit

stand die Kommunikation mittels Sprache im Vordergrund. Die nonverbale Kommunikation mittels Gestik, Mimik und Kleidung ist der visuellen Mitteilung zuzuordnen. Durch die Auseinandersetzung mit diesem Bereich wurde bewusst gemacht, dass die Kleidung, Gestik und Mimik wichtige Rollen in der sozialen Interaktion darstellen. Zu beachten ist, dass es nicht darum geht, auf das Innenleben schließen zu können, sondern welche Wirkungen sie auf das Gegenüber hat. (Dollase 1988, S. 99 ff.) Die Kleidung wird durch vestimentäre Codes übermittelt. Die Bedeutung der verschiedenen Symbole wird durch die Sozialisation erlernt. In modernen Gesellschaften ist die Zeichenwelt dieser Art von Codes sehr umfangreich und komplex geworden. Durch die Kombination von verschiedenen Zeichen kann es zu falschen Einschätzungen und Missverständnissen kommen. Allen Individuen steht eine unbegrenzte Anzahl von Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung. Deshalb kann jede Rolle im sozialen Alltag inszeniert sein. (Dollase 1988, S. 99 ff.) Ebenso erwähnt Schmitt (1992, S. 143), dass die Kleidung sehr eng mit der Gestik verbunden ist, da das Gewand die Gestik umhüllt, ihre Wirkung steigert und ihre Inszenierung sichern kann. Zu einer Kommunikation kann es nach Mass erst dann kommen, wenn der Angesprochene darauf reagiert, sie entfaltet sich durch die wechselseitige Anteilnahme der Kommunikationspartner. Die interpersonale Kommunikation weist also ein zielgerichtetes Verhalten auf. Sollte das Ziel fehlen, kann nur von einer informativen Verhaltensweise gesprochen werden. (Mass 2005, S. 31) Dies gilt auch für die nonverbale, visuell wahrgenommene Kommunikation und für die Betrachtung von Bildern. Damit die Interaktionspartner und Bildbetrachter die Bedeutung der einzelnen Teile der Körperbewegungen verstehen können, müssen sie den bereits erwähnten gemeinsamen Code erlernt haben. Dieser bestimmt die Bedeutung der Bewegungsmuster.

Wie ich bereits eingangs festgestellt habe posieren Menschen hauptsächlich für Bilder bzw. Fotos. Für meine Fragestellungen ist auch entscheidend, wie die Bildbetrachter bei der Betrachtung von Bildern bzw. Fotografien miteinbezogen werden. Deshalb lenke ich den Fokus des nächsten Kapitels einerseits auf die Frage, wie und durch welche Mittel die Bildbetrachter erreicht werden, und andererseits, welche Bedeutung und Auswirkung das auf diese hat.

3 Bilder und Fotografien im Allgemeinen sowie Modelfotografien und Fotos in der Reklame im Speziellen

3.1 Die Bilder

Für diesen Themenbereich ist der Begriff der Mimesis wesentlich, deshalb werde ich vorweg kurz auf diesen eingehen. Da er aber sehr umfassend ist, werde ich mich auf die Auseinandersetzung bei Platon und Aristoteles beschränken, so wie sie Gombrich (2010) darlegt.

Nach dem Fremdwörterbuch bedeutet Mimese und Mimesis als Erstes nachahmende Darstellung der Natur im Bereich der Kunst; als Zweites in der antiken Rhetorik, spottende Wiederholung der Rede eines anderen und Nachahmung eines Charakters dadurch, dass man der betreffenden Person Worte in den Mund legt, die ihren Charakter besonders gut kennzeichnen. Mimikry hingegen bedeutet Nachahmung im Sinne des Selbstschutzes von Tieren, der dadurch erreicht wird, dass das Tier die Gestalt, die Färbung, Zeichnung wehrhafter oder nicht genießbarer Tiere täuschend nachahmt sowie der Täuschung und dem Selbstschutz dienende Anpassungsgabe.

Im Herkunftswörterbuch ist nur das Wort Mime zu finden, das den veralteten Ausdruck für Schauspieler darstellt. Dieser wurde im 18. Jahrhundert aus dem gleichbedeutenden lateinischen *mimus* entlehnt, welches wiederum aus dem griechischen *mimos*, Gaukler, Schauspieler, übernommen wurde. Die Herkunft des griechischen Wortes ist unklar.

Der Begriff Mimesis geht bis in die Antike zurück und wurde von Platon und Aristoteles geprägt. Die erste große Auseinandersetzung des Begriffes findet bei Platon statt. Dieser steht ihm sehr kritisch gegenüber. Für ihn sind sinnliche Erscheinungen unvollkommene Repräsentationen der Ideen. So bildet die Nachahmung seiner Meinung nach etwas Mangelhaftes ab und entfernt sich immer weiter von der ursprünglichen Idee. Deshalb fürchtet er, dass die abgebildeten Dinge verführerischer wirken können als die wirklichen. Für ihn besteht die Gefahr, dass der Schein wichtiger wird als das Sein. In der Zeit, in der er lebte, löste die beginnende Schriftkultur (begriffliches Denken), die orale Tradition (bildliches Denken) ab. Dadurch kam es zu einer Neuordnung von Denken, Erkennen und Handeln. Platon fasst den Begriff sehr weit, so bedeute er für ihn auch den Prozess

der Darstellung, des Ausdrucks und der Repräsentation, weiters spielte er in der Erziehung eine Rolle. Aristoteles weist darauf hin, dass sich der Mensch durch seine Fähigkeit der Nachahmung von anderen Lebewesen unterscheidet. Bei ihm ist die Mimesis nicht nur auf die Nachahmung beschränkt, sondern es geht um Veränderung, Verbesserung und Verallgemeinerung von individuellen Zügen.

Mimesis muss von Mimikry unterschieden werden. Mimikry fördert Anpassung und Angleichung. Der Philosoph Theodor W. Adorno weist darauf hin, dass hier die Gefahr besteht, dem Versteinerten und Toten gleich zu werden. Bei der Mimesis hingegen ist das Ziel eine Ähnlichkeit zu erreichen. Somit bleibt immer eine Differenz zu dem bestehen, was nachgeahmt wird. Ein weiterer wichtiger Unterschied zu Mimikry ist darin zu sehen, dass sie die Natur und das Lebendige nachahmt.

Nach diesem kurzen Überblick des Begriffes, wird im Folgenden die Bildwahrnehmung aus der Perspektive des Betrachters aufgezeigt.

Um einen Gegenstand bzw. ein Bild wahrnehmen zu können, brauchen wir insbesondere unsere Augen. Den komplexen biologischen Prozess, wie die Licht- und Farbinformationen der Außenwelt über das Auge an das Gehirn weitergeleitet werden, möchte ich hier nicht weiter erläutern, sondern interessant für meine Arbeit ist, wie die erhaltenen Informationen verarbeitet werden. Dafür brauchen wir die Hilfe der angeborenen und der durch Erfahrung erlernten Fähigkeiten. Wir erlernen während unseres Lebens, wie wir unsere Wahrnehmungen ordnen, sortieren und klassifizieren können. Diese Vorgänge strukturieren unsere Eindrücke und bringen eine bestimmte Ordnung in das uns umgebende Chaos. Durch unsere Kenntnisse und Erfahrungen bilden wir ein eigenes Einteilungssystem aus. Mit diesem vergleichen wir immer unsere Wahrnehmungen. Je mehr Erfahrungen wir gesammelt haben, desto schneller können wir zu einer für uns stimmigen Interpretation kommen. (Baxandall 1999, S. 39–42) Gombrich (2010) erläutert in seinem Werk, dass die Wahrnehmung einen aktiven Prozess darstellt, der von unseren Erwartungen gelenkt wird und sich den verschiedenen Situationen anpassen kann. Wir nehmen im Grunde nur die Dinge wahr, nach denen wir Ausschau halten. Unsere Aufmerksamkeit wird dadurch erregt, dass etwas geschieht oder wir etwas sehen, das nicht unseren Erwartungen entspricht. Um etwas Bekanntes zu erkennen, brauchen wir nur sehr wenige Informationen. Ebenso wird unsere Wahrnehmung von Bedürfnissen, Wünschen und den vom kulturellen Umfeld geformten Gewohnheiten

beeinflusst. Wenn wir den Kontext einer Darstellung kennen, fällt es uns leichter, Rückschlüsse auf ihren Zweck zu ziehen. Schuster (1996) weist darauf hin, dass wenn wir die gesamte Bedeutung eines Objekts nicht gleich erfassen können, wir uns dann zuerst die Details näheranschauen, um auf das Gesamte schließen zu können. Dies kann zum Beispiel auch der Fall sein, wenn ein fremdes Land bereist wird. Am Anfang werden nicht alle Botschaften verstanden oder falsch gedeutet. Somit kann gesagt werden, dass die Elemente, die für die Interpretation gebraucht werden, kulturspezifisch sind. Es wird ersichtlich, dass es viele Deutungen für das Gleiche geben kann. Dies zeigen auch die bekannten psychologischen Experimente mit Vexierbildern, wie dem Rubinschen Becher. Uns ist zwar bewusst, dass nicht wirklich ein Becher oder zwei Gesichtsprofile abgebildet sind, aber wir können immer nur eins von beiden sehen. Zu bemerken ist, dass wir das Wissen haben, dass unser visuelles Erleben vieldeutig ist. Durch diese Kenntnis können wir neue Klassen von Dingen bilden oder bestehende auflösen. Gombrich (2010) erklärt dazu, dass unsere gebildeten Kategorien fließend und nicht starr sind. Dies erinnert ebenfalls an Mannheim (1980, S. 212), der erwähnt, dass für die optische Wahrnehmung die Perspektive von Bedeutung ist: Wenn man seinen Standort wechselt bekommt man einen anderen Eindruck bzw. ein anderes Bild von dem beobachteten Gegenstand oder der Landschaft. Des weiteren erwähnt er, dass die *Landschaft ein Gegenstand ist, der prinzipiell nur perspektivisch erfassbar ist*. Sollte die Perspektive verschwinden, verschwindet auch der Gegenstand. Zusammenfassend kann mit Bezug auf Baxandall (1999) festgehalten werden, wie bemerkenswert der komplexe Prozess der visuellen Wahrnehmung ist, denn alles was ich hier beschrieben habe, läuft *simultan* und nicht nacheinander ab.

Nach dieser kurzen allgemeinen Einführung über unsere optische Wahrnehmung, wird auf die Aspekte der Wahrnehmung von Bildern und Fotografien im Speziellen eingegangen.

Bei der Betrachtung von Bildern muss man sich vergegenwärtigen, dass die Maler mittels Farben und Pinselstrichen, die auf einer zweidimensionalen Grundlage angeordnet sind, oft ein dreidimensionales stillstehendes Bild bzw. Formen entstehen lassen. Durch diese Methode wird das Auge des Betrachters im Grunde getäuscht, denn er sieht etwas, das es so tatsächlich nicht gibt. (Baxandall, 1999) Gombrich (2010) merkt an, dass die Maler bzw. die Künstler zu Beginn der Geschichte der Kunst mit dem Erlernen der naturgetreuen Darstellung beschäftigt

waren. Sie befassten sich intensiv mit der Natur und beobachteten diese. Ihr Ziel war es, ihre Fähigkeiten so zu verbessern, dass sie dem Vorbild sehr nahe kommen. Da sie immer bestrebt waren neue Methoden zu entwickeln oder bestehende zu verbessern, sieht Gombrich die Künstler auch als Erfinder an. Es wird ersichtlich, dass die bereits eingangs erwähnte Mimesis im Vordergrund stand (siehe auch Kapitel 5.3. Die Mimik). Er weist darauf hin, dass jede Epoche ihre eigene Auseinandersetzung und Auffassung von der Natur hatte, wenn sich durch die technischen Veränderungen das Können der Maler veränderte und sie dies in ihren Kunstwerken zum Ausdruck brachten, musste sich ebenso die Wahrnehmungsfähigkeit der Betrachter verändern, denn sie mussten die dargestellten Objekte erkennen und einordnen können. Für diesen Zweck besitzt der Mensch eine besondere Fähigkeit, nämlich die der Anpassung. Wenn wir unbekannte Umweltbedingungen oder optische Veränderungen wahrnehmen, sind wir zuerst verwirrt. Doch relativ schnell passen wir uns den neuen Gegebenheiten an. In Bezug auf die Malerei oder die Fotografie kann das heißen, dass zuerst eine neue Methode abgelehnt wird, doch sobald sich die Beschauer auf die neue Darstellungsform bzw. Symbolsprache eingestellt haben, kann dies zu einer Akzeptanz des Neuen führen (siehe auch Kapitel 4. Über die Mode; der Mensch ist von allem Neuen fasziniert). Baxandall (1999) erwähnt dazu, dass die Bildbetrachter mit der künstlerischen Technik der Darstellungen des 15. Jahrhunderts vertraut waren. Wichtig war, dass ein kultivierter Betrachter in der Lage war, über die Schönheit und Vorzüge dieser Abbildungen diskutieren zu können. Für die Interpretation war es notwendig, verschiedene Formen oder Formbeziehungen zu unterscheiden und den dargestellten Kontext der Szene zu kennen. Diese feinen Unterscheidungsfähigkeiten wurden zum „Geschmack“ (siehe Bourdieu im nächsten Kapitel) gezählt. Dieser Geschmack befähigte die Menschen, die Qualität eines Bildes zu erkennen und gab ihnen die Fähigkeit, sich an diesem zu erfreuen. Gombrich (2010) sagt dazu, dass eben dieser Geschmack wandelbar ist und sich von Generation zu Generation verändern kann.

Die Maler des Quattrocento hatten die Aufgabe, die heiligen Geschichten durch ihre Bilder äußerlich zu visualisieren. Dem betrachtenden Publikum oblag die innere Visualisierung. Dies wurde durch aktive Meditationen, für die es genaue Anweisungen gab, erreicht. Da die Maler von diesen privaten Übungen wussten versuchten sie, ihre Darstellung nicht so detailgetreu darzustellen. Sie lieferten die

Grundlage und die frommen Beschauer konnten sie mit persönlichen Details ausstatten. (Baxandall 1999, S. 59–62) Nach Angaben von Gombrich (2010) ist ein Bild, das zu detailgetreu gemalt ist, im Grunde tot, denn es würde keinen Beschauer brauchen, der es verlebendigt und mit seiner Phantasie die Dinge ergänzt und entdeckt.

Nochmals wird zum besseren Verständnis die Problematik aufgegriffen, dass die Bilder unseren Augen etwas vortäuschen.

Gombrich (2010) weist, bezugnehmend auf den Landschaftsmaler John Constable darauf hin, dass die Künstler nichts vortäuschen möchten, sondern sie versuchen ihre Erinnerungen bzw. Vorstellungen, die sie von einem Motiv hatten, möglichst nahe zu kommen. Um den gleichen Eindruck herstellen zu können, verwenden sie verschiedene Farben und künstlerische Techniken. Beachtet werden muss, dass wenn zum Beispiel drei Künstler nebeneinander sitzen, um die gleiche Landschaft zu malen, jedes dieser Bilder anderes aussehen wird. Dies ist auf das Temperament, auf die Vorlieben und auf das Können des jeweiligen Künstlers zurückzuführen. Um noch einmal Mannheim zu erwähnen, ist dabei ebenso von Bedeutung welche Perspektive und welchen Standort der Künstler einnimmt. Dies sind weitere Gründe, warum der Mimesis immer Grenzen gesetzt waren und sind. Ebenso erwähnt Gombrich (2010, S. 33), dass es sehr schwer bis gar nicht festzustellen ist, ob ein Bild wirklich der Wahrheit entspricht. Früher gab es sehr wenige Bilder und die Bildbetrachter hatten kaum die Möglichkeit zu überprüfen, ob diese der Realität entsprachen, denn sie bekamen den abgebildeten König, die Stadt oder das Tier vielleicht niemals zu sehen. Heute sind wir zwar von sehr vielen Bildern umgeben, aber wir waren meistens nicht bei ihrer Entstehung dabei. Die Künstler der damaligen Zeit mussten sich auf Erzählungen und Texte verlassen, wenn sie einen ihnen unbekannten Dom oder ein Tier malen sollten. Sie verwendeten bereits ein verinnerlichtes Schema für dieses bestimmte Objekt und ergänzten es mit den Elementen, die sie aus Berichten erhielten. Somit ordneten sie etwas Neues in etwas bereits Bekanntes ein. Nach diesem Prinzip Schema und Korrektur verfahren sie auch, wenn sie ihre Technik verbessern wollten. Sie probierten so lange aus, bis sie den Eindruck, den sie hatten, auf dem Bild wiedergeben konnten. Bei dargestellten Gesten in Bildern greift der Maler ebenso auf einen bestimmten Formenschatz (siehe Aby Warburg), den er zur Verfügung hat, zurück, diesen kann er auch abwandeln und verändern. Erwähnen möchte ich noch, dass die gewählte Form der Darstellung

sehr eng mit dem Zweck verbunden ist, warum dieses Bild entstanden ist. Wir vergessen leicht, dass wir immer etwas Mehrdeutiges vor uns haben. Gombrich (2010) weist explizit darauf hin, dass es uns schwer fällt, durch den *Schleier der Illusion* hindurch das Mehrdeutige zu sehen.

Bevor ich in den Bereich der Fotografie wechsele wird kurz auf Max Imdahls (1996) hermeneutischen Ansatz, die Ikonik, eingegangen. Dieser ist wesentlich für den empirischen Teil der Arbeit.

Die Ikonik ist eine ästhetisch orientierte Beobachtungsweise, sie vermittelt zwischen dem wiedererkennenden und dem sehenden Sehen, um das erfahrbar zu machen, was nur am Bild erfahrbar ist. Sehen ist immer eine gegenwärtige Erfahrung und das Kunstwerk ist erst im Sehen präsent, es geht darum, sehend zu verstehen. Er ist an der Simultanität, Präsenz und Gleichzeitigkeit von Widersprüchlichem bei der Bilderfahrung interessiert. Dies wird in meinem empirischen Teil bei der Interpretation der ausgesuchten Bilder von Bedeutung sein und dort näher erläutert.

Folgend wird seine Schrift *„Relationen zwischen Porträt und Individuum“* (Imdahl 1996, S. 591 ff.) aufgegriffen, um Unterschiede zwischen Bild und Fotografie herauszuarbeiten.

Er vergleicht in dieser Schrift ein Foto, das ein Gemälde nachstellt. Bei dem Gemälde handelt es sich um das *„Bildnis einer jungen Frau“* von Petrus Christus, einem altniederländischen Maler um die Zeit um 1450. Imdahl greift hier das moderne Problem auf, zwischen den Relationen Person und Abbild einerseits und zwischen Person, Abbild und Bild andererseits zu unterscheiden. Wenn das Foto betrachtet wird, so meint er, wird vermutlich als Erstes gesagt, *welch ein nettes Mädchen*. Es wird sehr schnell das Abbild des Mädchens mit der Person gleichgesetzt. So ist der Anschauungsgegenstand weniger das Foto, sondern das Mädchen selbst. Dieses Phänomen bringt er mit dem authentischen Charakter eines Fotos in Verbindung. Im Foto gibt es nichts, was es nicht auch in der Wirklichkeit gibt. Es versucht eben das, was das Gemälde zeigt, in der Realität nachzustellen. Beim Gemälde sagt er, würde als Erstes kommen, *welch ein schönes Bild*. Hier ist der Anschauungsgegenstand nicht die abgebildete Person allein, sondern auch das Bild. Der Beschauer ist nicht so schnell bereit, nur auf die abgebildete Person zu schließen. Dies sieht er darin begründet, dass das Bild im Unterschied zum Foto langsam, Pinselstrich für Pinselstrich, entstanden ist. Es erhebt keinen Anspruch auf dokumentarische Authentizität, es besitzt Eigenschaften, die es in der Realität nicht

gibt. Denn das Gemälde wurde von dem Künstler so zusammengestellt, dass das Abbild des Mädchens planimetrisch und durch das Zusammenspiel der verschiedensten Formen mit dem Hintergrund zusammenpasst. In der Realität gibt es diese geordnete Anordnung nicht. Da in diesem Bild alles korrespondiert, sehen wir ein schönes Bild. Er bringt es auf den Punkt und sagt, dass das Foto so schön sei wie das Mädchen und beim Bild das Mädchen so schön wie das Bild. Beim Foto bekundet sich die dokumentarische Authentizität dadurch, dass es suggeriert, dass das Abbild der Frau sie selbst sei. Er sagt, dass wir es mit einer Ineinssetzung von Abbild und Person zu tun haben. Beim Bild wird das Sujet des Bildes in die in der Realität nicht vorhandene Bildkomposition überführt. Dieser Kontext wirkt auf das Abbild der Person zurück. Somit sind beim Bild Person, Abbild und Bild ineingesetzt. Im Gegensatz zum Foto schließt die strenge Komposition des Bildes jede Möglichkeit des Andersseins oder Sich anders-Verhaltens der Person aus.

Die Frage, warum Fotos als realistische Wahrnehmungserfahrung akzeptiert werden, und die Besonderheiten beim Betrachten von Fotos sind essentiell für diese Arbeit, deshalb wird diesen im Folgenden nachgegangen. Dafür werde ich mich, nach einem kurzen historischen Rückblick auf die Fotografie, auf die Sichtweise des Kölner Psychologieprofessors Martin Schuster (1996) beziehen.

Allgemeine Definition der Fotografie

Der Begriff der Fotografie wird aus dem griechischen Wort phōs (für Licht) und gráphen (für Aufzeichnen und Schreiben) abgeleitet. Das Wort bedeutet wörtlich übersetzt etwa „*Lichtschreibkunst*“. (Drodowski 1989, S. 528)

Heute wird unter Fotografie „*das Verfahren zur Herstellung dauerhafter, durch elektromagnetische, Strahlen oder Licht erzeugte Abbildungen*“ (Müller 1985, S. 265) verstanden.

Der Wunsch, ein dauerhaftes und beständiges Abbild der Umwelt zu machen, hat seinen Ursprung in der Urgeschichte der Menschheit mit dem Beginn der Malerei. Wie ich schon zu Beginn dieses Kapitels erwähnt habe, war es für die Maler der Renaissance eine Herausforderung, ihre Darstellungen möglichst naturgetreu wiederzugeben. Bilder zu vervielfältigen war damals sehr zeitintensiv und mühsam. Um möglichst naturgetreue Abbildungen herstellen zu können verwendeten sie eine

bestimmte Vorrichtung, die *Camera obscura*³, welche schon im 11. Jahrhundert bekannt war. Dieses Gerät produziert durch den Einfall eines Lichtstrahls in einem dunklen Raum ein auf den Kopf gestelltes Abbild der Außenwelt und ermöglicht dadurch die Darstellung der Zentralperspektive und der Verkürzungen. Im 18. Jahrhundert wurde es weiterentwickelt durch die Anbringung eines Spiegels hinter der Linse. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts experimentierten die verschiedensten Forscher, um herauszufinden, welche Substanzen geeignet sind, um dauerhaft ein Bild fixieren zu können. Nachdem die Technik bekannt war, wie eine Fotografie erstellt werden konnte, entstand die Nachfrage nach geeigneteren Geräten. Die ersten Kameras hatten den Nachteil, dass sie viel zu groß waren und eine lange Belichtungszeit hatten. Durch die Entwicklung der Kleinbildkamera Leica (1924) wurde der Umgang mit der Kamera erleichtert. Ab diesem Zeitpunkt war es auch für Laien möglich, Bilder herzustellen. Die Geräte und die Entwicklung der Fotos wurden im Laufe der Zeit verbessert. Durch die Erfindung der Digitalisierung Ende des 20. Jahrhunderts wurde der Umgang mit Fotografien vereinfacht. Die Bilder mussten nicht mehr entwickelt werden und wurden sofort sichtbar. Dadurch wurde eine neue und schnelle Methode geschaffen, um sofort eine „Momentaufnahme“ von sich selbst und seiner Umwelt zu haben. (Edelbrunner 2007, S. 59–64) Schuster (1996) merkt an, dass durch unsere lange historische Erfahrung mit Bildern unsere Wahrnehmungsprozesse gelernt haben, die uns umgebende Welt in Bildern wahrzunehmen. Er geht der Vorstellung nach, dass die Fotografie unser Wissen beeinflusst. Er erwähnt als Beispiel, dass es erst durch die Fotografie möglich war, die Gangarten von Pferden richtig zu analysieren. Durch diese Fotos war es einerseits den Malern erst möglich, diese korrekt darzustellen, andererseits hat sich auch das Wissen darüber verändert. Die neuen Seherlebnisse ermöglichen es uns, Dinge zu sehen, die wir alleine nicht sehen könnten. Hier sind zu nennen Aufnahmen aus extremen Positionen, zum Beispiel Bilder von einem menschlichen Fötus oder die Erde vom Weltraum aus. Durch solche Fotos wissen wir jetzt zum Beispiel, wie es aussieht, wenn ein Tropfen ins Wasser fällt. Diese neuen Perspektiven trainieren unsere Wahrnehmung und es wird uns möglich Gegenstände auch aus einer ungewohnten Sichtweise zu erkennen. Insgesamt kann gesagt werden, dass manche Fotografien unsere Wahrnehmungsmöglichkeiten erweitern.

³ Camera obscura, auch Zeichenkamera genannt, sie diente den Malern als Hilfsmittel zur Anfertigung wirklichkeitsgetreuer und perspektivisch richtiger Ansichten. (Lieb, Jahn 2008)

Nun möchte ich darauf eingehen, welchen speziellen Einfluss nach Schuster (1996, S. 27 ff.) Fotos auf unsere Wahrnehmung nehmen.

Wenn wir ein normal großes Foto (in der Größe von ca. 9x13 in einem Abstand von 50 cm) betrachten, können wir das ganze Bild scharf sehen. Die Szene muss nicht erst durch einzelne Blickbewegungen aufgebaut werden. Wir erhalten so die Möglichkeit, Details wahrzunehmen, die wir sonst nicht beachtet hätten, zum Beispiel die Schatten.

Wenn in einem Foto die für uns gewohnten Tiefenreize fehlen, kann dies für uns verwirrend sein. Oft ist der Hintergrund viel schärfer, als wir ihn mit unseren Augen sehen würden. Das passiert dadurch, dass das Fotoobjektiv eine viel bessere Tiefenschärfe hat als unsere Augen. So kann es zum Beispiel passieren, dass wir Objekte, die eigentlich auf verschiedenen Tiefenebenen liegen, gleich scharf abgebildet sehen. Dadurch kann es zu ungewöhnlich neuen Figurgliederungen kommen. Oder es können solche Effekte im Foto erzielt werden, dass es so aussieht, als würde die abgebildete Person im Vordergrund die untergehende Sonne im Hintergrund in ihrer Hand halten.

Weiters werden auf einem Foto naheliegende Gegenstände sehr groß dargestellt, dies kann zu perspektivischen Verzerrungen führen. Zum Beispiel bei Porträtaufnahmen aus der Untersicht wird das Kinn größer dargestellt. Ein weiterer Effekt ist, wenn wir an einem Turm nach oben schauen, so wirkt er auf uns senkrecht stehend. Auf einem Foto hingegen laufen die Linien nach oben hin zusammen.

Eigentlich können wir keine Momentaufnahmen sehen, sondern wir nehmen langsame Bewegungen komplett scharf wahr. Erst bei schnelleren Bewegungen kommt es zu einem „Flirren“ und ganz schnelle können wir nicht mehr auflösen. Die Kamera mit ihren langen Belichtungszeiten schafft das schon. Somit können wir auf einem Foto für uns ungewöhnliche Aufnahmen, wie die Leuchtspuren der Sterne, sehen.

Schuster (1996, S. 45 ff.) stellt sich die Frage: Warum schauen wir uns gerne Fotos an? Bei ihrer Betrachtung ist einiges leichter als im realen Umfeld. Eine Szene wie eine Landschaft ist verkleinert dargestellt. Sie muss nicht erst durch Blick- und Kopfbewegungen erfahren werden. Da alles auf einer Tiefenebene liegt, müssen unsere Augen nicht die einzelnen Gegenstände fokussieren. Obendrein ist das Bild oft schöner als die reale Szene. Denn für ein Foto werden oft störende Faktoren wie Autos, Fußgänger und so fort weggelassen bzw. ausgeblendet. Somit sehe ich

schöne Ansichten der abgebildeten Objekte. Auf solche „schönen“ Fotos sind viele Amateurfotografen stolz, denn ästhetische Bilder machen zu können, weist auf Bildung, Zivilisation und auf eine verfeinerte und trainierte Wahrnehmung hin. Für solche Fähigkeiten können Fotografen Anerkennung und Bewunderung erhalten. Unsere Wahrnehmung kann sich rein auf das Schauen beschränken, andere Störfaktoren wie Lärm und Kälte sind ausgeschaltet. Der Beschauer kann alleine bestimmen, wann, wo und wie lange er die Bilder betrachten möchte.

Schuster erwähnt, dass der Mensch gerne schaut. Wir empfinden, wie er es ausdrückt, „*Lust am Schauen*“, besonders wenn es „*schön*“ ist. Dies ist ein Grund, warum wir schöne Bilder und Fotos verehren und lieben. Weiters schauen wir uns gerne Fotos an, auf denen Stars, Musiker, Schauspieler und wohlgestaltete Menschen abgebildet sind.

Als nächstes möchte ich, um einen Bezug zu meinem Mode Thema herzustellen, einen kurzen Einblick in die Modefotografie geben und mich mit den Reklamebildern in der Werbung auseinandersetzen.

3.2 Modefotografie und Werbung

3.2.1 Die Modefotografie

Definition

Im Allgemeinen wird unter Modefotografie die „*fotografische Darstellung der Kreationen von Modeschöpfer bzw. „der fotografische Arbeitsbereich, in dem Kleidung und Accessoires zum Zwecke der Werbung dargestellt werden“*. (Edelbrunner 2007, S. 64)

Die Auftraggeber von dieser Art von Fotografien sind generell Modemagazine oder Modehäuser. Die jeweilige vorherrschende gesellschaftliche Struktur gibt die Stilrichtung der Modefotografie vor. Der Grundgedanke soll immer von dem abgebildeten Modestück beim Konsumenten geweckt werden. (ebd. S. 65)

Entwicklung und Bedeutung der Modefotografie

Erst gegen Ende der Zwanzigerjahre des vorigen Jahrhunderts begannen Modefotografen, verstärkt mit Bildausschnitten, Perspektiven und der Körpersprache der Modelle zu experimentieren. Bis dahin waren sie von der Technik der Porträtfotografie beeinflusst und so wurden die Modelle in eher fantasieloser Vorder- und Rückansicht abgebildet. (Cowan, Sicks und Hg. 2005, S. 121) In dieser Zeit hatten die

Modezeichner noch besondere Bedeutung für die Kommunikation der Mode durch Bilder. Neben den Modedesignern waren sie es, die durch ihre Zeichnungen einen neuen Kleidungsstil und eine neue Körperauffassung gestalteten. Sie trugen auch entscheidend zur Prägung von Idealbildern wie Schönheitsidealen und Körperidealen bei. (ebd. S. 120) Dies geschah einerseits durch spezielle Darstellungen des Körpers, der Mimik, der Gestik und andererseits durch Orte, andere Personen und Attribute. (ebd. S. 121) Dies konnte auch in verfremdender Weise erfolgen, zum Beispiel durch die Darstellung von übertrieben schlanken und großen Figuren. Durch neue Darstellungsformen und die Entstehung *neuer Reproduktionsverfahren* in der Fotografie konnte sich allmählich die Modefotografie in den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts gegenüber den Modeillustrationen durchsetzen. Eine besonders wichtige Bedeutung dabei hatten die Modemagazine „Harper’s Bazaar“ und „Vogue“. (Edelbrunner 2007, S. 65) Durch den Modefotografen Baron Adolph de Meyer, der der erste Modefotograf (von 1914 bis 1921) des Modemagazins Vogue war, konnte das zuerst sehr auflagenschwache Magazin, einen Aufschwung verzeichnen. Zunehmend setzte sich die Modefotografie als neue Kunstrichtung durch. De Meyer entwickelte eine eigene Körpersprache und –haltung für die Modelle. Er bildete hauptsächlich Frauen der höheren gesellschaftlichen Schichten ab. Später wurden dafür eigens Models engagiert, ebenso blieben Schauspieler und Schauspielerinnen weiterhin bevorzugte Personen für die Modefotografie. Durch die neuen Darstellungsformen der Modelle und deren Inszenierung mit den Kleidungsstücken und Accessoires vor der Kamera entstand eine traumähnliche Form und eine Art Statussymbol, die die Mode vermittelte. Diese Effekte erweckten das Interesse bei den Konsumenten und somit war ein wichtiger Bestandteil der Modefotografie begründet. Die Modefotografen beeinflussten wesentlich den Stil, wie die Models und ihre Kleidung inszeniert wurde mit. Dafür holten sie sich Anregungen, zum Beispiel in den Kunstformen des Kubismus, des Surrealismus, der Antike oder sie entwickelten Elemente ihrer Vorgänger weiter. (ebd. S. 65–68) Zwei Aspekte in der Modefotografie in der Mitte der 1930er-Jahre, brachten neue Darstellungsformen. Einerseits konnten durch die neuen technischen Leistungen der Kameras die Models in Bewegung abgebildet werden, dies verkörperte ein „neues“ aktives Lebensgefühl (ebd. S. 69), andererseits wurde durch die Perfektionierung des Make-ups das Gesicht in exakte Linien und Flächen eingeteilt, somit wurde es ein geeignetes Element für Großaufnahmen. Durch die zunehmende „*Fragmentierung des*

menschlichen Körpers“ wurde seine natürliche Schönheit in künstlicher Art und Weise erschaffen. Dies ist ein weiteres wichtiges Merkmal der Modefotografie. (ebd. S. 69) Die aktuellen Modetrends wurden nach dem Zweiten Weltkrieg durch die gesellschaftlichen Veränderungen und durch das vermehrte Aufkommen von Modemagazinen, Versandhäusern und die neue Möglichkeit der Massenproduktion für die breite Masse zugänglich und erschwinglich. Somit stand sie nicht mehr nur ausschließlich den höheren Schichten zur Verfügung (siehe auch nächstes Kapitel). Der französische Modeschöpfer Christian Dior kreierte mit seinem New Look eine neue Form der Weiblichkeit, die Modedarstellungen waren voll Eleganz und Weiblichkeit mit überzeichneten und künstlichen Posen. (ebd. S. 70) In den Sechzigerjahren wurde dem Model mehr Aufmerksamkeit verliehen, als der Betonung der Kleider. In dieser Zeit wurde die Modefotografie von der Bildkunst der künstlerischen Avantgarde beeinflusst. Es wurde die Bildersprache der Popart eingesetzt, und neben perfekter Schönheit und Glamour gab es auch reale Darstellungen. (ebd. S. 70) In den Siebzigern bis hin zu den Achtzigern standen durch die gesellschaftlichen Veränderungen die Themen Gewalt, Sexualität und Aggression im Vordergrund. Diese wurden in provokanter und schockierender Weise umgesetzt. Ebenso wurden bewusst erotische Reize, oder zynisch gesagt, die Welt des schönen Scheins und des Glamours dargestellt. (ebd. S. 71) Ab den Neunzigern prägt der neue Stil des Reality Looks die Modefotografie. Es wird keine heile und makellose Welt mehr dargestellt, sondern die gesellschaftlichen Probleme und ihre Missstände. Es werden Models mit verrenkten, schwermütigen und teilnahmslosen Posen verwendet. Neben diesen schockierenden Bildern gab es aber immer noch die Modefotografien, die makellose Schönheit, Glanz und Glamour in den Vordergrund stellten.

Welche Darstellungsform ausgewählt wird, bestimmt immer das Modehaus bzw. der Designer und Modefotograf. (ebd. S. 72) Hier stellt sich die Frage, ob Modezeichner und später die Modefotografen und Designer mehr auf eine gesellschaftliche Veränderung mit ihren Darstellungsformen reagieren oder ob sie sie forcieren. Zu vermuten ist, dass es sich dabei um eine wechselseitige Beeinflussung handelt. Auf jeden Fall prägen sie mit ihrer Art und Weise, wie sie die Models inszenieren und darstellen, bestimmte Idealvorstellungen mit. Ihre massenhaft verbreiteten Fotos in den verschiedenen Medien haben die Kraft, um bei den

Beschauern Bedürfnisse und Wünsche zu wecken. (Cowan, Sicks und Hg. 2005, S. 132-133)

Da es sich bei Modefotos oft um Werbefotos handelt, werde ich noch zum Schluss dieses Kapitels kurz auf die Mechanismen der Reklame eingehen.

3.2.2 Fotografie in der Werbung

Nach Angaben von Schierl (2001) ist die zunehmende Informationsüberlastung in modernen Gesellschaften für die Werbung besonders bedeutend. Das ist darauf zurückzuführen, dass durch neue Medien die Informationsvermittlung immer stärker wird. Zu beachten ist, dass das Individuum, als Empfänger dieser Botschaften, eine beschränkte Aufnahmekapazität hat. Es kann nach Miller⁴ nicht mehr als nur „7+/-2“ Informationen innerhalb einer bestimmten Zeiteinheit aufnehmen. Bei den Märkten handelt es sich zunehmend bereits um gesättigte. Durch verbraucherpolitische Maßnahmen können sich die Konsumenten im Grunde auf die Qualität der Produkte verlassen. Somit ist es für Produkthanbieter kaum mehr sinnvoll, auf objektive Produkt- und Leistungsvorteile gegenüber anderen Anbietern hinzuweisen. Ebenso findet eine zunehmende Segmentierung des Marktes in einzelne Gruppen von Abnehmern mit gleichen oder ähnlichen Verhaltensweisen statt. Dies führt zu einer Differenzierung des Angebotes, zum Beispiel gibt es heute viele verschiedene Teesorten eines einzelnen Anbieters. Bei den heutigen Wertorientierungen, das heißt an welchen Überzeugungen und Normen sich unser Verhalten orientiert, lässt sich ein Trend zur Selbstverwirklichung feststellen. Dabei gibt es zwei Gegenpole: Auf der einen Seite steht die Erlebnissuche auf der anderen die Sinnsuche. Bei der Erlebnis- und Genussorientierung geht es darum, in den verschiedensten Bereichen das Leben im Hier und Jetzt zu genießen. Bei der Sinnorientierung hingegen gewinnen Produkte an Wert, die einen ideellen Charakter haben, die Bedeutung und Tiefe versprechen, die das Leben in einem größeren Zusammenhang erscheinen lassen und die eine symbolische Bedeutung haben.

Durch diese jetzige Marktsituation (die ich nur kurz skizziert habe) braucht die Werbung Strategien, die die Aufmerksamkeit und das Involvement des Konsumenten erhöhen. Bilder sind dafür besonders gut geeignet. Wie ich bereits erwähnt habe, ist der Mensch von allem Neuen sehr fasziniert und ebenfalls von Gesichtern und dem

⁴ Die Millersche Zahl bezeichnet die von George A. Miller festgestellte Tatsache, dass ein Mensch gleichzeitig nur 7+/-2 Informationseinheiten im Kurzzeitgedächtnis präsent halten kann.

menschlichen Körper. Deshalb sind diese Punkte wichtige Darstellungselemente der Werbung. (Schuster 1996, S. 208) Weiter stellt Schierl (2001) fest, dass bei einer Anzeige das Bild viel schneller wahrgenommen wird als der Text. Dies kann damit begründet werden, dass wir unseren Blick als Erstes auf die Stellen richten, die uns die größte Informationsdichte zeigen. Das sind bei abgebildeten Menschen die Augen und der Mund. Es kann gesagt werden, dass in der Massenkommunikation ein Trend zum Visuellen beobachtbar ist. Dies wird bedingt durch die ständig wachsenden technischen Möglichkeiten, dadurch dass die Bildproduktion billiger wurde, durch den zunehmenden bereits erwähnten Informationsüberfluss und die Gewöhnung des Menschen durch das Fernsehen, schnelle Bilder wahrzunehmen. Bilder haben gewisse Vorteile gegenüber einem Text, sie erreichen eine höhere Kommunikationsgeschwindigkeit, die bildliche Information wird ohne gedankliche Anstrengung aufgenommen. Sie werden als eine Einheit erlebt und dadurch weniger analysiert und kontrolliert. Durch Fotos kann ein Ganzes simultan, einheitlich und unmittelbar wahrgenommen werden. Dieses schnelle Erfassen und Verarbeiten von bildlichen Darstellungen ermöglicht es, dass die Inhalte an einer gedanklichen Kontrolle des Bildbetrachters „vorbeimanövriert“ werden können. Bildliche Informationen werden nicht nur gut behalten, sondern die Speicherkapazität für diese ist fast unbegrenzt. Durch ihre Form und die dargestellten Inhalte haben Bilder ein starkes Aktivierungspotential. Zum Beispiel kann man sich gut vorstellen, dass eine schöne Landschaft oder ein schönes Gesicht den Betrachter mehr aktiviert als ein Text. Durch Bilder werden Wertungen hervorgerufen, Beziehungen zu anderen Bildern und persönlichen Erlebnissen hergestellt. Die Verknüpfung der beworbenen Produkte mit den emotionalen Bereichen, dürfte beim Beschauer eigene emotionale Erlebnisse oder Wünsche ansprechen. Bilder sind nach Angaben von Schierl (2001) suggestiver als Texte und man kann sich ihnen schwerer entziehen. Sie können sogar „magischen“ Charakter bekommen, wenn die Betrachter das Bild nicht mehr vom abgebildeten Wesen trennen können, sondern annehmen, dass das eine für das andere steht (Siehe Beispiel Bild Maria – Stifter oder das Bild auf der Verpackung schmeckt dem Auge besser als der Inhalt). Es können bekannte Persönlichkeiten abgebildet werden, die ein bestimmtes Image vermitteln, dieses überträgt sich dann auf das Produkt. Solche Leitbilder dienen oft als Vorbild, sie werden in dem Sinne nachgeahmt, dass wenn diese Person das gut findet, dann muss es auch für mich gut sein. Durch die bildliche Darstellung wird eine gedankliche Verbindung von der

abgebildeten Person zum Produkt hergestellt. Bilder sind sehr gut dazu geeignet, positive Eigenschaften von Produkten hervorzuheben oder zu implizieren. Erwähnenswert ist, dass sich die Glaubwürdigkeit von Bildern in den letzten Jahren verändert hat. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden Bilddarstellungen als „wahr“ oder als Beweis angesehen. Durch die Möglichkeit der Manipulation von Bildern werden sie heute nicht mehr als selbstverständlich hingenommen, sondern auch kritisch auf ihre Glaubwürdigkeit hinterfragt. Nichtsdestotrotz werden sie sehr schnell, wenn der Abbildungszusammenhang bekannt ist, verstanden. Der Betrachter kann sich gut vorstellen, zum Beispiel wenn er selbst Durst hat, das abgebildete Bier zu trinken, das Auto selbst zu fahren und so fort. (Schuster 1996, S. 228–232)

Wie ich bereits erwähnt habe, sind Bilder vieldeutig. Schierl (2001) meint, damit sie eine Botschaft vermitteln können, müssen sie in einen Kommunikationszusammenhang gestellt werden. Der Text kann die Aufgabe übernehmen, den Kontext und den Sinn des Bildes herzustellen. Dadurch kann ein vieldeutiges Bild sogar eindeutig werden. Manchmal wird durch den Text erst die eigentliche Bildnachricht verstanden.

Mit Bildern soll durch reduzierte Darstellungen von Inhalten eine zentrale Botschaft übermittelt werden. Damit sie vom Rezipienten verstanden werden kann, müssen die verwendeten Symbole bzw. Schemata im Bild mit denen im Gedächtnis gespeicherten Schemavorstellungen des Bildbetrachters übereinstimmen. Gombrich (2010, S. 155) vergleicht dies mit der Gabe der Nachahmung und verwendet das Zitat: „[...] dass *niemand, einen gemalten Hengst oder Stier verstehen könnte, der nicht wüsste, wie solche Geschöpfe wirklich aussehen.*“ Für die Gestaltung von Werbebildern ist es wichtig, die Schlüsselbotschaften klar zu kommunizieren. (Kroeber-Riel und Esch, 2011, S. 308–309) Wie Goffman (1981) zeigt, präsentiert die Werbung die gängigen Geschlechterrollen der Gesellschaft. Die Werbung reagiert mit ihren Darstellungen auf die Veränderung dieser Rollen; da sie aber gefallen möchte, wird sie nur das zeigen, was akzeptiert wird. Dadurch kann sie nicht als Vorreiterin von gesellschaftlichen Trends gesehen werden. (Schuster 1996, S. 208) Die Werbung benutzt schon einen sogenannten Verfremdungseffekt, das heißt, sie weicht von einem bestehenden inneren Schemabild ab, um damit eine gedankliche Aktivität anzuregen und die Erinnerung zu verstärken. Doch wenn die Abbildung zu stark von den visuellen Erwartungen der Betrachter abweicht, kann das Bild nicht verstanden werden. Es kann zu Fehlzuordnungen und zu Missverständnissen

kommen und gerade dies möchte die Werbung vermeiden. (Kroeber-Riel und Esch 2011, S. 311–312) Zu bemerken ist, dass momentan in der Werbefotografie schöne, spärlich bekleidete, dem gängigen Schönheitsideal entsprechende Frauen mit einem nach außen Richtung Bildbetrachter gerichteten Blick abgebildet werden. Ebenfalls werden sehr gerne Menschen, die übertrieben gute Laune haben und begeistert sind von dem umworbenen Produkt dargestellt.

Die Werbung bedient sich für die Kommunikation verschiedener Figuren und Regeln (bestimmter Schemata). (Schuster 1996, S. 210 ff.)

Die erste Figur vermittelt die Aussage der Werbung, ein Produkt wird in Zusammenhang mit etwas anderem gebracht. Durch die bildliche Darstellung können gewünschte Gefühle und Einstellungen viel subtiler vermittelt werden als durch einen Text. So wird zum Beispiel, um Weichheit oder Zartheit zu vermitteln das Produkt mit einem kleinen Kätzchen abgebildet. Ebenso werden wichtige Informationen nicht zentral gezeigt, sondern nebenbei durch besondere Accessoires. Zum Beispiel die Abbildung eines Schlosses oder Herrenhauses im Hintergrund vermittelt Exklusivität und Wert. Die Werbefotografie stiftet bestimmte Assoziationen, zum Beispiel werden Süßigkeiten immer mit schlanken Menschen gezeigt. Durch die Darstellung von räumlicher Nähe kommt es zu einer Verstärkung. Die Werbung bedient sich ebenfalls sehr gerne bekannter und traditioneller Sujets und Motiven. Produkte werden gerne mit bekannten Symbolen für Reichtum, hohen Status, Familienglück und so fort, präsentiert. Der traditionelle Bildschatz wird zitiert oder weiterentwickelt. Hier ist erwähnenswert, dass die Entwicklung der Fotografie das Posieren beeinflusst hat bzw. neue Posen durch sie entstanden sind, besonders durch die erotische Fotografie und Fotos von Sportwettbewerben. Weiters muss gesagt werden, dass sich für eine Werbefotografie nur solche Gesten eignen, die im menschlichen Sozialverhalten ritualisiert sind und die vor der Kamera willentlich zum Ausdruck gebracht und länger gehalten werden können. (ebd. S. 130–131) Goffman (1981) erwähnt, dass diese ritualisierten Ausdrucksbewegungen in der Werbefotografie extremer und vereinfacht dargestellt werden. Bei Markenprodukten ist es besonders wichtig, dass sie mit einem bestimmten Inhalt, meist einem emotional positiven, in Zusammenhang gebracht werden, sodass zum Schluss, wenn der Konsument an eine bestimmte Marke denkt, diese mit eben diesem Inhalt assoziiert.

Als zweite wichtige Figur zur Bedeutungsvermittlung wird die „Gleich-wie-Beziehung“, die sogenannte *Metapher*, verwendet. Im einfachsten Fall wird dies durch

Ähnlichkeiten dargestellt, zum Beispiel die Frau trägt ein Kleid, das die gleiche Farbe wie das abgebildete Auto hat und so fort. Hierfür werden sehr gerne Inhalte gewählt, die die Erotik und Sexualität berühren. Oft reicht es auch aus, nur wirkungsvolle Symbole zu verwenden, zum Beispiel solche, die das männliche oder das weibliche Geschlecht repräsentieren. So können Werbegestalter in Erinnerung bleibende Botschaften über die Leistungsfähigkeit eines Produktes vermitteln. Es wird ersichtlich, dass die Werbefachleute genauso wie der Modefotograf oder -designer eine wichtige Funktion als Spezialisten für bildhafte Kommunikation erfüllen. (ebd. S. 210–214)

Zunehmend erklären sich in der Werbung Produkte durch ihr Design selbst. (Schierl 2001) Sogar Zündholzschachteln, Klebstoff und so fort, sind so gestaltet, dass außen ihr Inhalt sichtbar ist. Das stärkt die Ansicht, die Wirklichkeit könne allein im Sehen wahrgenommen werden und von der äußeren Erscheinung eines Menschen könne auf sein „Wesen“ geschlossen werden. (ebd. S. 219–221) Bei Werbung handelt es sich um Gebrauchskunst und diese ist für große Teile der Bevölkerung wichtiger als die sogenannte „hohe Kunst“. (ebd. S. 248)

Im nächsten Kapitel werde ich gleich zu Beginn auf die Kleidung als nonverbales Kommunikationsmittel eingehen, in weiterer Folge auf die soziale und gesellschaftliche Bedeutung von Mode im Allgemeinen und im Speziellen auf den Lebensabschnitt der Jugend.

4 Die soziale und gesellschaftliche Bedeutung von Mode

4.1 Kleidung als nonverbales Kommunikationsmittel

Die Kleidung ist ein wichtiger Bestandteil der nonverbalen Kommunikation. Mode ist wie eine eigene Sprache zu verstehen, bestehend aus nonverbalen Zeichen und Symbolen. Wir übermitteln durch sie, welcher Gruppe wir angehören, wie alt wir sind, unser Geschlecht, aber auch unsere Anschauungen und Stimmungen und so fort. Diese Bedeutungen werden über einen gemeinsamen Code übertragen. Gegenseitig senden wir Botschaften mittels unserer Kleidung aus, die wir empfangen und reagieren darauf. (Edelbrunner 2007, S. 78–79) Zum Unterschied von anderen nonverbalen Kommunikationsformen, zum Beispiel der Gestik, können wir die

Kleiderbotschaften, da wir in vielen verschiedenen Situationen während des Tages ein und dieselbe Kleidung tragen, nicht ändern. Es handelt sich dabei um Übermittlungen, die ständig und simultan gesendet und nicht zurückgenommen werden können. Ebenso gehören dazu das Einkaufen der Kleidung und die Entscheidung, welches Gewand Heute oder in einer bestimmten Situation angezogen wird. Bis jetzt erscheint die Bedeutung der Kleidung eher statisch zu sein. Doch genauso kann ich sie zur Unterstützung beziehungsweise zur Hervorhebung von symbolischen Gesten nutzen, wie zum Beispiel das lockern der Krawatte, den Rock glatt streichen und so weiter. Die Kleiderbotschaften verlieren aber an Bedeutung, wenn ich einen Menschen schon länger kenne oder mit ihm spreche. Zwar werden sie nicht ganz unwirksam, aber sie treten in den Hintergrund. Der eigentliche Schauplatz der Kleidersprache ist die Öffentlichkeit. Das Auge ist das wichtigste Organ für diese Art der Sprache. Einerseits suchen wir uns gegenseitig nach Zeichen ab, und andererseits ist jedem bewusst, dass man ständig dem Urteil der anderen ausgesetzt ist. Durch den ersten Eindruck, den ein Mensch durch seine Kleidung auf uns macht, schließen wir rasch auf seine Persönlichkeit. Solche „Vorurteile“ können falsch oder undifferenziert sein. Doch in der Regel stellen sie eine Hilfe dar, um die vielen Informationen, die wir von anderen wahrnehmen, verarbeiten zu können. Durch unseren Kleidungsstil oder die Accessoires, die wir gerne haben, drücken wir unsere Identität, unsere Gruppenzugehörigkeit oder unseren Status aus und teilen dies den anderen mit. Mit unserem Stil können wir uns so darstellen, wie wir sind oder so, wie wir gerne sein möchten. Doch passiert dies immer nur im Rahmen der jeweiligen Gruppennormen. (Sommer und Wind 1988, S. 19–23)

Etymologie des Begriffs Mode

Der Begriff Mode bezeichnet einen Brauch, eine Sitte, einen Tages- und Zeitgeschmack. Es kann auch als das Neueste oder das Zeitgemäße verstanden werden. Im 17. Jahrhundert wurde das Substantiv Mode dem französischen Wort *mode*, welches für Art und Weise, Brauch und Sitte und gerade herrschende Richtung in der Kleidung steht, entlehnt. Zuerst wurde neben dem Wort Mode am häufigsten der Begriff *Alamode* verwendet. Dieser ist von dem Wort *à la mode*, das so viel wie nach der Mode bedeutet, abgeleitet. Der französische Begriff *mode* lässt sich auf das lateinische Wort *modus* zurückführen, welches übersetzt werden kann mit den

Begriffen Maß bzw. Maß und Ziel, Regel sowie Art und Weise. Das Adjektiv *modisch* bedeutet „nach der Mode“. (Dudenredaktion 2007, S. 534).

Verschiedene Definitionen von Mode

Nach dem Duden Fremdwörterbuch (Dudenredaktion 1997, S. 525) wird Mode erstens als Brauch und Sitte zu einem bestimmten Zeitpunkt und als Tages- und Zeitgeschmack bezeichnet, zweitens als bevorzugte Art, sich zu einem bestimmten Zeitpunkt zu kleiden oder zu frisieren und drittens, meistens im Plural verwendet, dem herrschenden Zeitgeschmack entsprechende oder ihn bestimmende Kleidung.

Nach König (1987, S. 49) ist die *Mode ein universales kulturelles Gestaltungsprinzip, das nicht nur den Körper des Menschen im Ganzen, sondern auch seine sämtlichen Äußerungsweisen zu ergreifen und umzugestalten vermag*. Für ihn (ebd. S. 14) ist die Mode keine Erscheinung unserer Zeit, sondern die ersten Ausbreitungsstile der Mode gehen zurück bis zu den prähistorischen Primitivkulturen und den archaischen Hochkulturen wie Ägypten, Persien, Griechenland, Rom, Indien, China, den Mittleren und Fernen Osten. Er unterscheidet vier Ausbreitungsstile der Mode. In dieser Zeit gab es einen wesentlich langsameren Wandel der Mode als in unserer. Zu unterscheiden ist auch zwischen Innovationen, die nur von kurzer Dauer sind, von solchen, die langfristig überdauern und jenen, die sich zu weitgreifenden Stilelementen entfalten.

4.2 Verschiedene Funktionen der Kleidung

Sommer und Wind (1988, S. 29 ff.) weisen darauf hin, dass das Tragen von gleicher oder ähnlicher Kleidung in Stammeskulturen einerseits den Gruppenzusammenhalt stärkt und auf der anderen Seite der Abgrenzung gegenüber anderen Stämmen dient. Durch die gemeinsame Kleidung wird nach außen hin die Zusammengehörigkeit, Lebensform und Einstellung der Gruppe signalisiert. Dies unterstützt die Gruppenidentität und gibt den Individuen die Sicherheit, in ihrem Handeln nicht alleine zu sein. Der Mensch will gleichzeitig einer sozialen Gruppe angehören und sich aus dieser individuell herausheben. Die Grenze des individuellen Anspruchs wird durch die Gruppennormen bestimmt. Das heißt, mit extravaganter Kleidung zum Beispiel kann man sich aus einer Gruppe herausheben, aber nur so weit es diese Gruppe zulässt, sonst besteht das Risiko, ausgelacht oder ausgeschlossen zu werden. (Simmel 1995)

Schmuck und andere Auszeichnungen haben eine ähnliche Funktion. Solange es Individuen auf dieser Erde gibt, haben sie das Bedürfnis sich zu schmücken, wie die Ausgrabungen von vielen Grabgaben belegen. Schmuck hat eine doppelte Bedeutung, er kann die eigene Person erhöhen beziehungsweise hervorheben und als Auszeichnung vor den anderen gesehen werden. Damit dies aber als Auszeichnung gesehen wird, muss es von anderen verstanden und anerkannt werden. Schmuck in Form von Talismanen, Amuletten, Fetischen oder Trophäen können kultische und religiöse Bedeutungen haben, zum Beispiel vor Gefahren schützen oder Glück bringen, aber ebenso der Ausdruck von Reichtum und Macht sein. (König 1987, S. 125 ff.) Hierzu gehören alle Arten von Tätowierungen und Piercings. Die Bedeutung der tätowierten Bilder oder Zeichen verstehen oft nur Eingeweihte, dadurch werden sie zu einem Symbol für die Identität der Person, die diese direkt auf der Haut trägt. Oft ist die Art der verwendeten Bilder, an welchen Körperteilen sie sich befinden und deren Bedeutung konventionell festgelegt. (ebd. S. 130–131) Auf diesen Bereich komme ich noch gegen Ende dieses Kapitels genauer zu sprechen, wenn es um die Jugend und Mode in der Konsumkultur geht. Weiters ist noch zu bemerken, dass durch die vorher erwähnten anerkannten Auszeichnungen auch Neid anderer Gruppenmitglieder entstehen kann. Darauf kann Ehrgeiz und das Bemühen folgen, es den Ausgezeichneten gleichzutun oder sie sogar zu übertreffen. So entsteht ein Wettbewerb zwischen den Angehörigen einer Gruppe. Simmel (1995) erklärt dies mit der Theorie der Nachahmung, denn diese befreit den Einzelnen von der Last, Verantwortung über sein eigenes modisches Handeln zu übernehmen. König (1987, S. 177–178) ist der Ansicht, dass die Nachahmung nicht von selbst funktioniert, sondern es dabei förderliche und hemmende Faktoren gibt. Von Bedeutung ist, dass eine gewisse Beziehung zu der Person vorhanden sein muss, die nachgeahmt wird. Individuen, die sympathisch sind, die bewundert werden, zu denen Verbundenheit oder Rivalität besteht, werden eher nachgeahmt als unsympathische oder fremde. Es gibt Personen, die von vielen bewundert werden, sie können dann zu Vorbildern bzw. Idealen werden, auch in Bezug auf die Kleidung. Damit sich die Mode verbreitet, braucht sie die Öffentlichkeit, sie muss gesehen werden. Im Menschen gibt es einen ursprünglichen Trieb zum Schauen und Sich-Beschauen-Lassen. Sigmund Freud weist darauf hin, dass sich der Schautrieb ursprünglich auf den eigenen nackten Körper bezogen hat. Erst danach wird dieser Trieb auf dem Wege des Vergleichens auf einen fremden Körper gerichtet.

Schließlich wird dieses Objekt aufgegeben und das aktive Schauen wird in Passivität verwandelt, es entsteht ein neues Ziel und zwar *selber gesehen zu werden*. Mit der Mode wird zwischen der Darbietung, Unterstreichung und Verschleierung von körperlichen Reizen, besonders beim weiblichen Geschlecht, gespielt, aber immer innerhalb der Grenzen des gültigen Schamgefühls einer Gesellschaft. So kann auch gesagt werden, dass die Mode in die Nähe der Erotik rückt. Diese erotische Wirkung muss nicht mit der Erfüllung des Geschlechtstriebes einhergehen, sondern durch den Mechanismus der „Verschiebung“ können zum Beispiel Körperteile erotisch wirken, die primär nicht geschlechtlich sind. Vor allem gehört hier das weibliche Bein dazu. Erst im 20. Jahrhundert wurde es bis zum Knie entblößt und durch die Seidenstrumpfhosen geformt. Die Entblößung des Unterschenkels war eine Revolution, noch stärker als die des Oberschenkels durch den Minirock.

König (1987) bezeichnet den Menschen als Augentier und dies hat eine besondere Wichtigkeit im Hinblick auf seine sozialen Verhältnisse insgesamt und im Speziellen in Bezug auf seinen Geschlechtspartner. Wie ich schon zu Beginn meiner Arbeit angeführt habe, nimmt der Mensch durch nonverbale Kommunikation ganz viele Informationen von seinem Gegenüber auf, noch bevor das erste Wort gewechselt wird. Zu dieser nonverbalen Darbietung hat die Sauberkeit und Gepflegtheit eine besondere kulturelle Bedeutung. Einerseits ist die Körperpflege eine rein persönliche Angelegenheit, andererseits unterliegt sie den Normen der Kultur, in der man lebt. Hier gibt es eine besondere Verbindung zur Sozialisation, diese macht sich in der Erziehung bemerkbar. Zuerst werden von außen dem Kleinkind das Gesicht oder die Hände gewaschen. Dies geschieht im Grunde unter Zwang, doch dieser ist nicht das Ziel der Erziehung, sondern dass die Person lernt, Verhaltensformen, die ihm von außen zugetragen werden, in das persönliche Wollen aufzunehmen. So folgt das Individuum schlussendlich nicht nur fremdgesetzten Normen, sondern auch der Kultur, in der es lebt und den gängigen Modeerscheinungen. (König 1987 S. 119–123)

Das Herausheben kann aber nicht nur durch die Übernahme bestehender Moden erfolgen, sondern auch durch das Gegenteil, nämlich sich absichtlich unmodern zu kleiden. Durch das Abwenden von der Mode erfolgt bloß eine Umkehrung der sozialen Nachahmung, denn dieses Abwenden orientiert sich wiederum an den gängigen Kleidermoden. Das Individuum wird zwar nicht unabhängiger von der breiten Allgemeinheit, doch es erhält eine „innerlich souveräne

Stellung“ ihr gegenüber. (Simmel 1995) Weiters schützt Mode vor Peinlichkeiten und Bloßstellungen. Kleidung vermittelt in diesem Bezug Sicherheit, denn das sich Abheben wird als angemessen und erwünscht betrachtet. Die noch so extravagante Kleidung, sofern sie modisch und modern ist, wird toleriert. Dadurch sind Personen vor peinlichen Reflexen von außen geschützt. (Simmel 1995) Die Scham war nach König (1987, S. 197–203) zu Beginn ein rein individuelles Gefühl, dieses wurde im Laufe der Zeit immer stärker sozialisiert und durchgeformt. Somit kann sie als ein reines Kulturprodukt bezeichnet werden. Sie kann als Etikette, Sitte oder Wohlanständigkeit benannt werden. Die Mode kann dabei eine große Rolle spielen, indem sie vorschreibt, welche Körperteile gezeigt werden dürfen und welche verhüllt werden müssen. Ebenfalls wird unser Ekelgefühl beeinflusst. Zu beobachten ist, dass sich in der heutigen Zeit die Gefühle des Ekels immer mehr verstärken. Dies betrifft das Verhalten bei Tisch oder die Verrichtung körperlicher Bedürfnisse in der Öffentlichkeit. Dieses Phänomen trat zuerst in den Oberklassen des alten Ständesystems und in städtischen Kulturen auf. Durch einen langen Prozess verbreitete sie sich über die ganze Gesellschaft.

Mode kann sich nur dort bilden, wo die Ansprüche auf Egalisierung und Individualität gemeinsam auftreten. Wenn zum Beispiel das Bedürfnis nach Individualität fehlt, bleibt die Mode stabil. Auch wenn das Bestreben nach Neuem sehr gering ist, kann dieses mit ein Grund für gleichbleibende Mode sein. Das Streben nach Neuem hebt König (1987, S. 113–117) als Motivator für die Veränderung der Mode hervor. Ein elementares Bedürfnis des Menschen ist die Neugier, das Neue, das noch nie Gesehene zu entdecken. Diese Sehnsucht nach Neuem kann durch die Mode gestillt werden. Ohne diese Neugierde würden alle verlockenden Angebote der Wirtschaft nichts nutzen und das Verhalten des Menschen würde sich nicht ändern. Es ist anzumerken, dass das modische Verhalten nicht so leicht voraussehbar ist, dass sich die Konsumenten bei der Auswahl ihrer Kleidung von vielen verschiedenen Faktoren beeinflussen lassen. Durch die heutige Möglichkeit der Massenproduktion und durch das vielfältige Warenangebot in allen Bereichen kann die gesteigerte modische Wandlung unterstützt werden. Genauso können durch die zunehmende unüberschaubare Vergrößerung des Bereiches Mode immer mehr Dinge dem modischen Wandel unterworfen werden. Dies sind Komponenten, die eine Beschleunigung der Modeentwicklung in der heutigen Zeit hervorrufen.

In weiterer Folge wird auf das Prinzip der Unterordnung eingegangen. Wie ich bereits erwähnt habe, wird durch die Mode ein Zusammenschluss sichtbar, durch die gemeinsame Kleidung kann man dem anderen ähnlich sein. Die strenge Kleiderordnung des mittelalterlichen Ständesystems schrieb vor, wie sich die Mitglieder der einzelnen Berufsgruppen zu kleiden hatten. Dadurch gab die Kleidung über die berufliche Funktion als auch über den gesellschaftlichen Rang des Trägers Auskunft. Seit dem 13. Jahrhundert erlangte das Bürgertum immer größere Bedeutung, durch ihre Handelsmetropolen vermehrte es seinen Reichtum. Auf dem modischen Gebiet trat diese neue selbstbewusste Bourgeoisie in einen Wettstreit mit dem alten Feudaladel. Da dieser seinen Rang gefährdet sah, entstand bis zum 16. Jahrhundert eine große Anzahl von sogenannten Luxusgesetzen. Diese regelten genauestens, wer und in welchem Wert Schmuckstücke oder Stoffe tragen durfte. So wurde der Rang genau verdeutlicht. Mit der Zeit wurde die modische Konkurrenz durch das Großbürgertum für den Adel immer größer. So entstand durch dieses Sich-abhebenwollen von den unteren Ständen etwa am französischen Hof die pompöse Renommier-Mode, die durch ihre kostbaren Materialien und die kunstvolle Handarbeit sehr luxuriös wirkte. Die hohen Perücken, breite Schulterstücke und die Stöckelschuhe unterstrichen das Bedürfnis, sich vom Bürgertum abzuheben. Die Mode verlor auch nach dem Ende des Feudalsystems ihre Klassendifferenzierung nicht. (Sommer und Wind 1988)

Besonders bedeutend für diese Arbeit ist das Habituskonzept von Pierre Bourdieu (1987, S. 277 ff.). In seinem Modell des sozialen Raumes folgert er, dass Subjekte, die in ähnlichen Lebensbedingungen aufwachsen, auch relativ homogene Habitusformen und Lebensstile ausbilden. Er definiert den Habitus wie folgt: *„Der Habitus ist Erzeugungsprinzip objektiv klassifizierbarer Formen von Praxis und Klassifikationssystem (principium divisionis)“* (ebd. S. 277). Anhand bestimmter Kriterien fasst er die Menschen zu sozialen Klassen zusammen und diese nehmen einen bestimmten Platz im *sozialen Raum* ein. Die praktische Wirksamkeit erfolgt dann in spezifischen *sozialen Feldern*. Der Begriff der Klasse ist ein theoretisches Produkt und definiert sich durch einen typischen Lebensstil und distinktive Merkmale wie der getragenen Kleidung, der Gestik und Körperhaltung, des Ganges, den Essgewohnheiten, der Wohnungseinrichtung, der Sprache, den Gefühlsäußerungen und so fort. Ein weiteres wichtiges Unterscheidungsmerkmal ist das angesammelte Kapital. Bourdieu unterscheidet vier Kapitalsorten: das *ökonomische Kapital*, welches

das Geld und den wirtschaftlichen Besitz beinhaltet; das *kulturelle Kapital*, in Form von inkorporierten Kapital als Anlagen und Fähigkeiten; *materielles Kapital* als Besitz kultureller Güter und das *institutionelle Kapital* in Form von Titeln und Zeugnissen. Das *soziale Kapital* bezeichnet das soziale Netz, die Beziehungen und die Gruppenzugehörigkeit und das *symbolische Kapital* stellt die anerkannte Form der drei anderen Kapitalien dar. (Bourdieu 1985, S. 11)

Anhand seiner vielen empirischen Studien ist für ihn ebenso der Geschmack ein weiteres wesentliches Merkmal, da seiner Ansicht nach Individuen mit gleicher Herkunft ähnliche Güter einkaufen und einen bestimmten Stil ausbilden. Zuletzt ist noch die Distinktion zwischen den gesellschaftlichen Klassen zu erwähnen. Durch den Sozialisierungsprozess verleibt sich das Individuum die externen Strukturen des Feldes ein und bildet dabei interne Dispositionen aus, die wiederum bestimmte Wahrnehmungsweisen und Verhaltensschemata hervorbringen. Somit ist „*der Habitus die Verinnerlichung und Entäußerung in einem, er ist strukturierte und strukturierende Struktur*“ (Bourdieu 1987, S. 122). Durch die Hervorbringung von ähnlichen Schemata und Handlungsweisen bringt der Habitus eine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse hervor und ebenso die Absetzung zu anderen Gruppen.

Das System der Absetzung möchte ich an Hand der Kleidung darlegen. Die oberen Klassen achten stets darauf sich durch eine schlichte, unauffällige und doch elegante Kleidung von den unteren zu unterscheiden. Andererseits ist es wichtig, sich innerhalb der Gruppe zu differenzieren, besonders diejenigen, die durch ihre soziale Herkunft bereits den oberen Klassen angehören und auch jene, die sich ihr kulturelles Kapital durch Bildung angeeignet haben. In diesem Milieu wird der Stellenwert von Kleidung heruntergespielt. Man beschäftigt sich nicht mit Mode. Dadurch wird verständlich, dass die Massenmode abgelehnt wird. Es wird eine zeitlose klassische Kleidung bevorzugt. Diese wirkt unauffällig, ist jedoch von teurer Machart und hoher Qualität. (Sommer und Wind 1988, S. 37) In dieser Schicht spielt die Markenware eher eine untergeordnete Rolle, wenn doch, werden in der Regel nur bereits lange eingeführte, renommierte Marken, die eben auf hohe Qualität hinweisen, bevorzugt. (ebd. S. 54) Die nächste Klasse zeichnet sich nach Bourdieu (1987, S. 405 ff.) durch ihre Bildungsbeflissenheit aus. Besonders das Kleinbürgertum orientiert sich am Lebensstil der oberen Klassen und versucht, diesen „nachzuahmen“. Doch auf Grund von mangelndem kulturellem Kapital und „Eingeschüchtertheit“ kommt es zu Fehleinschätzungen gegenüber den angestrebten

oberen Klassen. Durch die übertriebene Konformität oder die Stilunsicherheit wird ein bemühter Eindringling von diesen erkannt. (Sommer und Wind 1988, S. 34) In diesem „kleinbürgerlichen Milieu“ will man nicht auffallen, deshalb wird keine ausgefallene oder altmodische Kleidung gewählt. Bevorzugt wird hier die modische Massenware. Markenware spielt in dieser Schicht eine Rolle, es werden aber nur solche Marken gewählt, die weder zu konservativ noch zu extravagant wirken und solche, die von der oberen Klasse „abgesegnet“ sind. (Sommer und Wind 1988, S. 38 und 54) Wichtig ist diesem Milieu auch, dass die Kleidung zweckmäßig, einen gewissen Gebrauchswert hat und auch langlebig ist. Es wird ebenso zwischen privater und öffentlicher Bekleidung unterschieden. In beiden Schichten werden Kleiderordnungen besonders strikt eingehalten. Die Beweggründe sind jedoch unterschiedlich. Für die obere Schicht ist es eine Möglichkeit, die Standards des gehobenen Geschmacks am Leben zu halten, die „Kleinbürger“ sehen darin eine Möglichkeit, sich anzupassen. (ebd. S. 38)

Personen der unteren Klassen entscheiden sich für das Notwendige. Ihr Konsum ist auf zweckmäßige und nützliche Dinge ausgerichtet. Diese zweckmäßige Orientierung ist durch die beschränkten finanziellen Mittel begründet. (Bourdieu 1987) Die Kleidung muss in erster Linie praktisch und zweckmäßig sein. Am besten ist, wenn sie zu vielen Gelegenheiten getragen werden kann. In diesem Milieu stehen die modischen Ambitionen im Hintergrund. Wichtig ist, dass die Kleidung sauber und ordentlich wirkt. Bevorzugt wird schlichte und preisgünstige Massenware und auf Marken wird kein Wert gelegt. (Sommer und Wind 1988, S. 38)

Zusammenfassend kann gesagt werden, die höheren Klassen wollen sich durch ihre Kleidung von den unteren Schichten abgrenzen. Besonders das Kleinbürgertum strebt den höheren Klassen durch nachahmendes Verhalten nach. Setzt sich das modische Verhalten der höheren Klassen bei den unteren durch, so wendet sich die höhere, um die Distanz zu wahren, einem neuen Trend zu. Durch die Mode kann man einer bestimmten Klasse angehören und sich von anderen Klassen abgrenzen. (Simmel 1995)

König (1987, S. 14) unterscheidet vier Ausbreitungsstile der Mode. Den ersten Ausbreitungsstil verortet er, wie ich schon oben erwähnt hatte, in den prähistorischen Primitivkulturen und in den archaischen Stammeskulturen. Der zweite Ausbreitungsstil begann bereits im Altertum und hatte seinen Höhepunkt im Zeitalter des europäischen Feudalismus. Beide Stile hatten gemeinsam, dass die Mode ein

Zeichen des Reichtums und damit exklusiv war und sie beschränkte sich auf die Oberklassen. Der einzige Unterschied war, dass die Oberklassen des europäischen Mittelalters viel differenzierter waren als vergleichsweise die in der Antike. Dies verschärfte die Konkurrenz und dadurch wurde der Wandel beschleunigt. Bis auf wenige Ausnahmen blieb der restliche Teil der Gesellschaft von der Mode unberührt. Den dritten Ausbreitungsstil habe ich vorher mit Bourdieu und seinem Begriff der Distinktion erklärt. Zu erwähnen ist, dass das männliche Geschlecht seit Beginn des 16. Jahrhunderts, zunehmend auf eine aktive Rolle im modischen Wandel verzichtete. In dieser Zeit wurde der schwarze Gehrock mit dem weißen Hemd kombiniert und während der französischen Revolution wurden die Bundhosen der Herren durch die lange Hose ersetzt. Diese Silhouette hat sich kaum mehr verändert und ist bis heute für den Geschäftsbereich erhalten geblieben. Es gab nicht nur zwischen den sozialen Klassen Barrieren für die Mode, sondern auch zwischen Stadt und Land. Diese Barrieren sind im 20. Jahrhundert zusammengebrochen, und dies erläutert König mit seinem vierten Ausbreitungsstil wie folgt: Für diesen Stil ist insbesondere die Entwicklung der Massenkommunikationsmittel wie Zeitungen, Modejournale, Magazine, Film, Rundfunk, Fernsehen und das in unseren Tagen das Internet bedeutend. Somit können die neuesten Trends sehr schnell und in den entlegensten Orten verbreitet werden. Dass die Barrieren zwischen den Klassen zunehmend verschwanden, haben wir insbesondere den Frauen im Allgemeinen und den jungen Frauen im Speziellen zu verdanken. Durch die Massenproduktion wurde die neueste Mode auch gleich für junge Frauen der unteren Mittelklasse und auch für junge Arbeiterinnen erschwinglich. Zunehmend fanden auch die jungen Arbeiter ein Bedürfnis, sich modisch zu kleiden, zum Beispiel mit dem farbigen Hemd, das im 19. Jahrhundert ausschließlich der Arbeiterklasse vorbehalten war. Es erlebte im 20. Jahrhundert einen Aufschwung und wurde sehr populär. Heute kann man sagen, dass es zwei Arten von Herrenhemden gibt. Das weiße, hauptsächlich für die Repräsentation gedachte und das farbige für Geschäftsleben, Sport und Freizeit. Heute scheint es so, als ob die jungen Menschen beider Geschlechter ein fast gleiches Bedürfnis hätten sich modisch zu kleiden. (König 1985, S. 13–33) Hier muss auch darauf hingewiesen werden, dass heute die Jugend einen viel größeren Zeitraum im Leben einnimmt als früher. König identifiziert die Jugend mit der wirtschaftlichen Abhängigkeit von den Eltern oder anderen Instanzen und bei nur vorübergehender Erwerbstätigkeit. Dies ist darauf zurückzuführen, dass in der Ge-

genwart die Bedeutung einer höheren Ausbildung sehr erstrebenswert ist. Früher war fast ein übergangsloser Sprung von der Kindheit in das Erwachsenenalter zu verzeichnen. Die heutige Jugend entwickelt durch ihre Möglichkeiten ein eigenes Bewusstsein, eine eigene Moral und eine eigene Weltanschauung. Die Jugend differenziert er in Untergruppen und zwar in frühe Teenager (13 bis unter 16 Jahren), späte Teenager (16 bis unter 20), frühe Twens (20 bis unter 25) und in späte Twens (25 bis unter 30). König geht davon aus, dass die Jugendmode die Mode insgesamt bestimmt. (König 1985, S. 299 ff.) Durch diese Veränderungen, steht die Jugend in unserer Zeit Herausforderungen gegenüber, die ich wie folgt kurz erläutern möchte.

Die Jugend ist die Phase im Leben, die Heranwachsenden einerseits vor die Aufgabe gestellt sind, ihre Persönlichkeit zu entwickeln, und andererseits den gesellschaftlichen Erwartungen zu entsprechen. Die Jugendlichen können bzw. wollen in der heutigen Zeit bei ihrer Identitätsbildung nicht mehr auf traditionelle Vorgaben zurückgreifen. Bisher gültige Kategorien der Zugehörigkeit, Abgrenzung und Anerkennung verschwinden. Solange nur in festen stabilen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen gedacht werden kann, gelten Identitäten ohne diese als unsicher. (Gaugele, Reiss 2003, S. 16–17) Durch die derzeitigen sozialen, politischen und ökonomischen Unsicherheiten versucht die Jugend neue Lebenskonzepte und –stile zu finden. Für eine selbstbestimmte Handlungsweise in diese Richtung ist eine Selbstreflexivität notwendig. Ansonsten sind die Jugendlichen den äußeren sozialen Zwängen ausgeliefert. Das heißt, dass eine Vielfalt in dem Sinne eines „Sowohl-als-auch“ gegenüber einer Eindeutigkeit einem „Entweder-oder“ als Verhaltensmuster bevorzugt werden würde. (ebd. S. 20) Doch diese Pluralität und Vielfalt wird oft als verwirrend und ziellos verstanden und zu Gunsten der Eindeutigkeit, die sicherer erscheint, aufgegeben. (ebd. S. 24–25)

Nach einer Feldstudie über das Konsumverhalten von Jugendlichen (ebd. S. 49) gehen junge Menschen gerne in ihrer Freizeit als Boy- bzw. Girlgruppen shoppen. Sie gehen bummeln, um gemeinsam Spaß zu haben und um sich gegenseitig zu beraten. Sie besuchen hauptsächlich Geschäfte, die ihren Geschmack treffen. Geschmack ist einerseits die Grundlage für den individuellen Ästhetisierungsprozess, und andererseits dient er als Bindeglied zwischen den Gruppenmitgliedern, denn zum Beispiel nur die beste Freundin hat einen „ähnlich guten Geschmack“ für das neueste Outfit. (ebd. S. 35) Durch die Kleidung können wir uns nicht nur einer bestimmten Klasse zuordnen, sondern auch einer der beiden

gesellschaftlich determinierten Geschlechterkategorien. Dafür muss eine Person wissen, welche Kleidung welche Wirkung hat und welche für welche Zuordnung steht. Nach Judith Butler⁵ ist die Zuordnung zu den beiden Kategorien nicht vom anatomischen Geschlecht abhängig, sondern ein jeder hat die freie Wahl, seine eigene Identität zu bestimmen.

Die Gesellschaft gibt bestimmte Grenzen vor; in diesen kann sich der Mensch bewegen, aber die freie Wahl ist eingeschränkt. Weiters ist die eigene Identität von der Gesellschaft und der individuellen Auseinandersetzung mit ihr geprägt. Ein jeder und eine jede von uns kann als Orientierung für andere dienen, denn jeder Mensch repräsentiert in einem bestimmten Maß die allgemeinen, gesellschaftlich gesetzten und idealisierten Geschlechtsmerkmale. Dieses konkrete Handeln der Geschlechter setzt den Doing-Gender-Prozess fort. (ebd. S. 82) Für Jugendlichen spielt die Frage nach der Geschlechtsidentität eine zentrale Rolle in ihrer Entwicklung. Auf der Suche nach Leitbildern übernehmen sehr oft die Medien diese Funktion. Zur Zeit wird an die Jugendlichen sowohl eine moderne als auch eine traditionelle Geschlechterrolle herangetragen. Mädchen sollen sich demnach emanzipiert verhalten, doch bei sexuellen Erfahrungen eher zurückhaltend sein. Die Jungen sollen in ihrem empathischen und partnerschaftlichen Verhalten stets aktiv und männlich bleiben. (ebd. S. 152 f.) Auslöser für die Veränderung der Rollenerwartungen war die Frauen- und Homosexuellenbewegung. Die Reklame hat das Angleichen der Geschlechterrollen zwar aufgegriffen, doch bleiben die Geschlechterstereotypen weiterhin wirksam. Die Modebranche experimentiert mit diesen Veränderungen, aber nicht, um die traditionelle Genderordnung verändern zu wollen, sondern um etwas Neues und Provozierendes auf den Markt zu bringen, die das Bedürfnis nach Grenzerfahrung bei Jugendlichen befriedigen soll. (ebd. S. 188)

Die Jugendlichen haben ein gut ausgeprägtes Markenbewusstsein. Besonders die Jungen können viele verschiedene Marken nennen, den Mädchen hingegen sind die Marken weniger wichtig, sie stylen sich gerne, wie es zum Beispiel auf einem H&M-Plakat abgebildet ist oder nach den Stylingtipps der Zeitschriften. Da traditionelle Symbole zunehmend an Bedeutung verlieren, können diese durch Markenartikel ersetzt werden. Sie können den Jugendlichen das Gefühl von Schutz, Halt und Sicherheit vermitteln. Der eigene Freundeskreis, Peers und die Szene, der sie angehören, nimmt Einfluss, welche Marke momentan die „angesagte“ ist. Die

⁵ Genauere Beschreibung über die Arbeit von Judith Butler erfolgt im fünften Kapitel.

Marken bieten den Jugendlichen einerseits eine individuelle Ausdrucksmöglichkeit und andererseits wird nach außen hin sichtbar, welcher Gruppe sie angehören. (ebd. S. 50–66) Anerkennung und Bestätigung sind ihnen wichtig, auf gar keinen Fall möchten sie ausgespottet werden. Dies wird daraus ersichtlich, dass sie sich in der Öffentlichkeit anders kleiden als zu Hause. Sie differenzieren zwischen Gesehen und Nicht-gesehen werden. Zu Hause, wo sie den beurteilenden Blicken nicht ausgesetzt sind, bevorzugen sie bequeme Bekleidung. (ebd. S. 83–92) Einerseits sind Tätowierungen und Piercings heute im Trend, andererseits können sie die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe sichtbar machen. Tätowierte und gepiercte Jugendliche sehen die Körpermodifikation als Individualisierungs- und Abgrenzungsmöglichkeit gegenüber Erwachsenen. Sie können damit spielen, ob sie ihre Tätowierungen herzeigen oder verbergen. Manche sehen in ihnen eine Mutprobe. Andere wiederum lassen sich zu bestimmten Ereignissen tätowieren. Schmerz, Permanenz und die Wandelbarkeit sind wichtige Aspekte, um sich tätowieren zu lassen. Die Körpermodifikationen werden als individuelle Kunstwerke verstanden. Jungen und Mädchen unterscheiden sich hinsichtlich der markierten Körperstellen. Momentan sind Tätowierungen und Piercings auch bei der breiten Masse beliebt. So hat sich dieser vormalige Normenverstoß bereits zu einem gesellschaftlich anerkannten Modephänomen entwickelt. Dies kann sich aber auch wieder ändern. (ebd. S. 24–25) Gegenwärtig vollzieht sich eine Verschiebung von der Kleidermode hin zur Körpermode. Nur nach den neuesten Trends gekleidet zu sein, reicht nicht mehr aus, sondern auch der Körper wird mittels Diäten, Muskeltraining und Solarium geformt. (ebd. S. 43) Der Körper wird nicht mehr als gegeben betrachtet, sondern er kann nach der Devise, je perfekter der Körper ist, desto weniger ist man abhängig von dem Urteil anderer, modelliert und verändert werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Mode eine zentrale Stelle in der heutigen Jugendkultur und in der Gender-Selbstdefinition einnimmt. Seit der Nachkriegszeit sind Jugendkulturen internationale, globale Stilgemeinschaften geworden, die sich unabhängig von nationalen und sprachlichen Grenzen bilden. (ebd. S. 23) Momentan wird die Gestaltung durch Kleidung und Style der Jugendlichen hauptsächlich vom Markt bestimmt. Dadurch kommt das Ich nicht zu ihrem eigenen Ausdruck, sondern vielmehr wird das Ich durch die Kleidung oder dem Style zusammengestellt. So findet eher eine Selbstinszenierung der Subjekte statt als eine Selbstfindung. (ebd. S. 181) Um dieser Selbstinszenierung zu entgehen,

müsste das Ich sich selbst fragen „Wer bin ich?“. Das Handeln müsste im Grunde die Entscheidung, welche Kleidung mein Ich zum Ausdruck bringt, steuern. Der Akt des Sichbekleidens gleicht einem Sprechakt, denn er beinhaltet das Zusammenstellen der Kleidung sowie die Entscheidungen darüber, welche Kleidung ich anziehe und welche ich kaufe. Ebenso beinhaltet er alle Elemente einer semiotischen Aussage und somit wird das Ich selbst das Subjekt der Aussage. (ebd. S. 195–196) Für so eine neue Selbstbestimmung der Jugend wäre ein neues Verständnis von Mode notwendig. (ebd. S. 196) Dafür wären die eingangs erwähnte Fähigkeit zur Selbstreflexion und ein Verständnis für Vielfalt und Pluralität vonnöten. (ebd. S. 163–164)

Von außen beginnend bei der Kultur, den Bildern, der Fotografie und der äußersten Hülle des Körpers, dem Gewand, dringe ich nun langsam zum Inneren der Arbeit vor: über den Weg der Gestik bis zur Pose.

5 Von der Gestik bis zur Pose

Welche Rolle Gebärde, Geste und Körper bei der Vergesellschaftung spielen

Zur Einführung in das folgende Kapitel werde ich einen kurzen geschichtlichen Überblick über den Umgang und die Bedeutung der Gestik vom Mittelalter bis in die Gegenwart aus der Sichtweise von Schmitt (1992) und weiteren Autoren darlegen.

5.1 Kurzer historischer Überblick in Bezug auf die Bedeutung der Gestik

Die Kultur des Mittelalters verfügte über ein sehr umfangreiches Repertoire an Gesten. Dies ist auf den oralen Charakter dieser Kultur zurückzuführen. Mündliche Versprechen und einfache Gesten hatten eine stärkere Aussagekraft als ein Schriftstück. Besondere Bedeutung hatten diese bei der Bekräftigung und Übertragung von politischer oder religiöser Macht. Durch dieses meistens öffentliche Zeugnis wurden die gesellschaftlichen Verhältnisse dargelegt. Das Schriftstück diente nur als Erinnerung für die Nachwelt. Das Grundmuster der mittelalterlichen Anthropologie lautet, dass der Mensch aus einer Verbindung zwischen Körper und Seele gebildet wird. Dadurch begründet sich die Dialektik von innen und außen. Das heißt, die geheimen inneren Bewegungen der Seele werden durch den Körper nach außen hin

sichtbar. Damals galt die Ansicht, dass die Disziplinierung der Gesten auf die Seele zurückwirken, sie zähmen und zu Gott erheben kann. Aus dieser Auffassung ergab sich, dass ein Misstrauen gegenüber Gesten im Allgemeinen und über ausschweifende im Speziellen entstand. Dadurch wurde es wichtig, seine Gestik zu kontrollieren, besonders jedoch die Haltung und den Gang. Weiters sollten sie bescheiden sein und einer verinnerlichten Moral untergeordnet werden. Die Gestik wurde oft sehr würdevoll durch den thronenden Christus und die sitzende Maria dargestellt. In diesen Bildern wurde alles, was mit Haltung und nicht mit Bewegung zu tun hatte, betont. Den gesellschaftlichen Zusammenhalt fanden die Individuen in einem wirklichen oder symbolischen Verwandtschaftsverhältnis, das in Erkennungszeichen und exakt festgelegten Riten und Gesten bekundet wurde. Unter und zwischen den Ständen waren die Gesten genau geregelt und jedermann wusste, wie er sich zu verhalten hatte. Damals gab es kaum Einzelgänger, jeder gehörte einer Gemeinschaft an. In dieser wurde die Position der Mitglieder im System durch die Kleidung und Gestik sichtbar gemacht. Die Gemeinschaft hatte einen kollektiven Charakter und die Ritualisierungen regelten das gesamte Zusammenleben. (Schmitt 1992, S. 15–22) Obwohl der Körper durch Moral, rituelle Regeln, Logik und Vernunft im Zaum gehalten wurde, suchte er sich andere Ausdrucksformen, zum Beispiel im Spiel der Gaukler, in mystischen Praktiken und so fort. Erwähnt wird in diesem Zusammenhang, dass zu dieser Zeit die körperlich agierenden Gaukler, Spielleute und Tänzer als moralisch verwerflich abgeurteilt wurden. Dies wurde in den damaligen Bildern dargestellt, wo zum Beispiel die tanzende Salome im Handstand oder in der „Brücke“ abgebildet wurde. Diese Darstellungsform verwies auf den Sturz der Verdammten in die Hölle, der kopfüber vollzogen wurde. (Egidi, Schneider, Schöning, Schütze, Torra-Mattenklott 2000, S. 84–85)

Beim Übergang in die Neuzeit fanden tief greifende geistige und gesellschaftliche Veränderungen statt, die sich in der Moral der Geste spiegelten. An die Seite der alten Kultur des Klerus trat eine aristokratische, volkssprachliche Laienkultur. Die neuen Ordnungen der Adeligen, Handwerker und Bauern entwickelten ihre eigenen Gesten. Mit der Zeit kristallisierte sich eine Adelsetikette heraus; charakteristische Rituale waren zum Beispiel der Ritterschlag und das Lehensritual. In der Zeit des barocken französischen Absolutismus wurden durch höfische Rituale, zum Beispiel durch das tägliche morgendliche Ritual des „Levers“, die Positionen im höfischen System gesichert. Die gesellschaftlichen Regeln wurden

über Anstandsliteraturen, bestimmte Bildformen, wie dem Historiengemälde, und durch das Theater vermittelt. Das normierte gesellschaftliche Verhalten wurde mittels Gesten bildhaft dargestellt, so wurden sie auch les- und lernbar. Als Vorlage für dieses verwendete Gestenrepertoire galten die rhetorischen Vorschriften. Ebenso gab es exakte Bildbeschreibungen für die Fälle, wenn die Botschaft des Bildes nicht verstanden wurde (Darian 2007, S. 48–54). Es wird ersichtlich, dass die dargestellte Gestik dazu beitrug, die Ordnung und Machtansprüche des gesellschaftlichen Systems mit festzulegen und aufrechtzuerhalten. Die spezifischen Körperstellungen des adeligen Mannes repräsentierte vom 16. bis zum 18. Jahrhundert symbolisch seine gesellschaftliche Funktion. Diese Haltungen wurden einerseits von den gebrauchten Waffen und andererseits von der Form der Drillübungen der gängigen Militärpraxis beeinflusst. Diese zuerst zweckorientierte Körperstellung wurde nach einiger Zeit auf das gesellschaftliche Verhalten übertragen. Ebenfalls war es eine adelige Sitte, immer eine Seitenwaffe mitzutragen, was zur Habitualisierung von modischen Gesprächsposen beitrug. Diese Art der Steh- und Gesprächsposen war für den gesellschaftlich-kommunikativen Umgang des Adels von Bedeutung. (Egidi, Schneider, Schöning, Schütze, Torra-Mattenkloß 2000, S. 90–93) Den Zusammenbruch erlebte diese Zeit in der Aufklärung und in der politischen und industriellen Revolution.

Im Zeitalter der Aufklärung in Frankreich und Deutschland wurden, neben einer genetischen Perspektive und den umfassenden zeichentypologischen Entwürfen, die nonverbalen Zeichen in Gestik und Mimik wiederentdeckt (Nöth 2000, S. 22).⁶ Die daraus entstandene „bürgerliche Gesellschaft“ des 18. und 19. Jahrhunderts hatte durch ihre ökonomische Moral und die Unterscheidung zwischen öffentlichen und privaten Räumen andere Wertvorstellungen und Gesten entwickelt.

⁶ Erwähnenswert ist der französische Schriftsteller und Philosoph Denis Diderot (1713–1784), denn er beschäftigte sich mit den Unterschieden zwischen sprachlichen und nichtsprachlichen Zeichen. Er vertrat die Auffassung, dass die Sprache der Gesten ausdrucksvoller und logischer sei als die gesprochene Sprache. Für ihn war das Wahre auf der Bühne, wenn die Handlungen, die Reden, die Gestalten, die Stimmen, die Bewegungen, die Gebärden von den Schauspielern so dargestellt wurden, dass sie mit dem erdachten ideellen Modell des Dichters übereinstimmten. Seine These beruhte darauf, dass die Schauspieler gute Beobachter der Natur sein sollten. Auf der Bühne sollte aber auf keinen Fall unmittelbar nachgeahmt werden, sondern die Schauspieler sollten sich auf ein in der Vorstellungskraft entworfenes ideelles Modell als Vorbild beziehen. Diderot ist der Auffassung, dass das Theater der Ort ist, wo die natürliche Sprache der Gesten zu Hause ist. In seinem *Brief über die Taubstummen*, berichtet er über ein eigenes Experiment, in dem er die Bewegungen und die Gebärden untersuchen wollte: Er hat sich bei einem Theaterstück die Ohren zugehalten und obwohl er nichts hörte vergoss er an den rührenden Stellen Tränen. Da er das Theaterstück sehr gut bzw. auswendig kannte, wird ersichtlich, wie eng Sprache und körperlicher Ausdruck zusammenhängen bzw. dass für ihn der Kontext bekannt war. (Diderot 1984)

Heeg (Darian 2007, S. 21). stellt diesbezüglich für unsere Zeit fest, dass wir seit dem Untergang der höfischen Gesellschaft keine verbindlichen Umgangsformen mehr haben, von denen die Gesten ihren Sinn erhalten können. Weiters erwähnt er, dass es riskant sei, Gesten einzusetzen, denn wenn sie falsch verwendet werden, sei man blamiert. Die Anstrengungen des Bürgertums, die aristokratische Lebensform zu ersetzen, sieht er als Imitation dieser an. (Darian 2007, S. 21) Parallel dazu wurde die Bedeutung der Hygiene und Reinlichkeit des menschlichen Körpers immer wichtiger. Dazu erwähnt Freud (2006, Band 2, S. 388), dass sich die Kulturhöhe eines Landes dadurch auszeichnet, dass es gepflegt aussieht, die Erde genutzt wird und dass alles schön gestaltet ist. Ebenso von Bedeutung ist die Forderung nach Reinlichkeit und Ordnung. Diese drei Merkmale Schönheit, Reinlichkeit und Ordnung, nehmen einen hohen Stellenwert in der Kulturanforderung ein. Ebenso gewinnt der Waffendienst an Bedeutung und durch die aufkommende Industrialisierung veränderten sich die Arbeitsgesten. Ab dieser Zeit begann eine Unterscheidung zwischen Arbeit und Spiel bzw. Freizeit. Dies führte dazu, dass die Freizeit zunehmend institutionalisiert wurde. Es wurden Theatervorführungen, Konzerte, Lesungen, Sport- und Filmveranstaltungen angeboten.

Heutzutage können Seminare besucht werden, wo erlernt werden kann, wie die Körpersprache der anderen einerseits besser verstanden und andererseits die eigene besser eingesetzt werden kann. Gesten können somit dem Zweck dienlich sein, sich besser in gesellschaftlichen Interaktionen zu inszenieren. (Darian 2007, S. 21) Dieses Wissen wiederum kann das eigene ökonomische Kapital (vergleiche Bourdieu in Kapitel 4.) erhöhen.

Ein weiteres Untersuchungsgebiet ist das Verhältnis zwischen Wort und Geste. Diese Auseinandersetzung geht bis auf die Antike zurück, und seit dem 17. Jahrhundert werden die Gesten als Zeichen und die „Sprache der Gesten“ als natürliche, allgemein verständliche und ursprüngliche Sprache der Menschheit aufgefasst. Dies mündet in dem theoretischen Werk des Abbé de l' Epée und der Gründung des Ersten Nationalen Instituts für Taubstumme.

Bezugnehmend auf die veränderten Machtverhältnisse hier eine kurze Zusammenfassung machen:

Im Mittelalter bestimmten der moralische Status und der Klerus die gesellschaftliche Position, ab der Neuzeit die europäischen Höfe mit ihren Etiketten und den verschiedenen Ständen. Traditionelle Macht stand in der Zeit des

Absolutismus im Vordergrund, nach der französischen und der industriellen Revolution war dies das Bürgertum mit seinem ökonomischen Kapital. So kann gesagt werden, dass bis zur Industrialisierung eine Zentralmacht vorherrschte und ab dem Bürgertum, durch die zunehmende Bedeutung der Registrierung des Menschen, durch Stammbäume, Geburtenregister, Personalausweise, Fingerabdrücke, Schulsysteme und so fort, sich die Machtverhältnisse zu einer Disziplinarmacht veränderten.

Nach der Einführung in dieses Kapitel wird ersichtlich, dass die Gestik in allen philosophischen und kulturellen Auseinandersetzungen, zwischen Natur und Kultur, Vernunft und Trieben, Ursprung von Sprache und Schrift und überall dort, wo Menschen mit ihren Körpern aufeinandertreffen, eine Rolle spielt. (Schmitt 1992, S. 337–345)

Ebenso unbestimmt wie sich die Einordnung der Gestik in eine bestimmte wissenschaftliche Disziplin darstellt, ist ihre Begrifflichkeit verwirrend. Ich werde nun, die unterschiedlichen Termini definieren und deren Herkunft darlegen. Anschließend werde ich auf die Diskussion der Termini von „Geste“ und „Gebärde“ des Kunstwissenschaftlers Marcus Mraz (2005) eingehen. Er unterteilt in seiner Arbeit den Begriff „Gestik“ in die Termini „Geste“ und „Gebärde“. Dabei stützt er sich auf mittelalterliche und humanistische Wissensbestände sowie ikonografische Belege von der Antike bis zur Neuzeit. Den Begriff der „Gebärde“ erarbeitet er auf der Basis der emotionalen Wirkungsweise von Andachtsbildern.⁷ Die terminologische Fundierung liefert er mit sprachgeschichtlichen Untersuchungen.

Um eine breite Sichtweise auf diese Begrifflichkeit zu bekommen, werde ich in weiterer Folge die Betrachtungsweisen folgender Autoren, darlegen: den Philosophen Giorgio Agamben und Vilém Flusser, des Begründers des epischen Theaters Bertolt Brecht, des Kulturtheoretikers Heiner Mühlmann und des Bildtheoretikers Gottfried Boehm darlegen.

⁷ Andachtsbilder haben einen bestimmten Inhalt zum Beispiel Christus-Johannes-Gruppe, Schutzmantelmadonna, Heiliges Grab und so fort und sie dienen hauptsächlich der Andacht. Die Grundlagen für diese Art von Bildern reichen weit in das Mittelalter zurück. Es gab auch kleine Andachtsbilder mit einem erbaulichen Text. Im 17. Jahrhundert diente dieses der religiösen Propaganda der Gegenreformation. (Jahn, Lieb 2008, S. 32)

Allgemeine Definitionen zum Begriff der Gestik

„*Gestik im engeren Sinne ist die nonverbale Kommunikation durch Hände, Arme und Kopfbewegungen.*“ Bei dieser Definition sind die Körperhaltungen und -bewegungen sowie die Mimik nicht mit eingeschlossen. (Nöth 2000)

Gestik im weiteren Sinn

Hayes definierte die Gestik im weiteren Sinn in der *Encyclopedia Americana* als „*jede bewusste oder unbewusste Körperbewegung, außer den Vokalisierungsbewegungen, durch die wir entweder mit uns selbst oder mit anderen kommunizieren.*“ nach Kendon ist sie „*die Körperhandlung nichtsprachlicher Art, mit der Absicht etwas zum Ausdruck zu bringen.*“ Bei dieser Definition werden auch die Mimik, die Gebärdensprache und religiöse wie rituelle Gesten mit eingeschlossen. Nicht-intentionale Körperbewegungen wie Ticks, Manierismen und nervöse Bewegungen gehören nicht dazu. (Nöth 2000, S. 298-299)

Etymologie der Wörter Gebärde und Geste

In allen deutschsprachigen Quellen war bis ins 15. Jahrhundert nur von „Gebaren“ und „Gebärden“ die Rede. (Mrass 2005, S. 181) Dieser Begriff wurde sehr umfassend verwendet, er beinhaltete das ganze Erscheinungsbild eines Menschen wie Aussehen, Gestalt, Verhalten, Wesen und seine geistige Haltung. (ebd. S. 171)

Dem Grimmschen Wörterbuch kann entnommen werden, dass dieser Begriff auch insbesondere den Gesichtsausdruck bezeichnet. In dem 1691 in Kaspar Stieler erschienenen Wörterbuch der deutschen Sprache werden die Verben „sich gebärden“ und „sich gebaren“ gleichermaßen mit positiven und negativen Verhaltensweisen in Verbindung gebracht. (ebd. S. 179) Die Tendenz, eine negativ bewertende Verhaltensweise in dem Verb „sich gebärden“ zu sehen, setzt sich bis in unseren heutigen Sprachgebrauch durch. Nämlich sich wild zu gebärden bedeutet ein unwillkürliches, außer der bewussten Kontrolle geratenes, Verhalten. (ebd. S. 181) Erst ab dem 18. Jahrhundert wird der Plural „Gesten“ und dann auch der Singular „Geste“ üblich. Sie werden als Fachausdruck für bewusst ausgeführte Körperbewegungen in der deutschen Sprache verwendet (ebd. S. 181). Diese Trennung beziehungsweise die vermehrte Verwendung des Ausdrucks „Geste“ lässt sich darauf zurückführen, dass damals dem Zeitgeist entsprechend unbewusste Körperbewegungen negativ bewertet wurden, hingegen der bewusste Einsatz dieser Darbietungen positiv. Die aufkommende Strömung der Empfindsamkeit innerhalb der

Aufklärung in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts verhinderte, dass die Gefühle auf Dauer nur negativ bewertet wurden. Eine moralische Einschränkung blieb, sie sollten unaffektiert und echt sein, damit sie ein jeder unmittelbar verstehen konnte. Diese unmittelbare Erweckung und Vermittlung von Gefühlen wurde zum Ziel der damaligen Kunst erhoben. Die diesbezüglichen zeichenhaften und emblematischen Darstellungsformen des Mittelalters wurden verworfen. Durch diese Entwicklung wurde der Begriff der „Gebärde“ einerseits von einer einseitigen Wertung bewahrt und andererseits bekam sie dadurch ihren derzeitigen Bedeutungsbereich zugewiesen. (ebd. S. 182)

Ebenso wird in der Literatur der Terminus *gestus* verwendet. Von der Antike übernahm das Christentum ein abstraktes Vokabular der Gestik. Das lateinische Wort *gestus* bedeutet im weiteren Sinne eine Bewegung oder Haltung des Körpers und im engeren Sinne die besondere Bewegung eines Körperteils, vor allem der Hand. Es wird nach der Wurzel von *gero*, *gerere* gebildet, was „machen“ und „tragen“ bedeutet. Von *gestus* leitet sich das Verb *gestire* ab. Ausgehend von der Verkleinerungsform *gesticulus* – eine kleine Geste, - gibt es noch *gesticularius* – die pantomimische Bewegung - und *gesticulatio* – die große und übertriebene Geste, die als zügellos und verpönt gilt - und sie wird mit den Schauspielern und Possenreißern in Verbindung gebracht. (Schmitt 1992, S. 36)

5.2 Die Gebärden

Allgemeine Abgrenzung der Begriffe Geste und Gebärde

Die Unterscheidungen erfolgen dadurch, dass Gesten als Ausdrucksgebärden stärker konventionalisiert und stereotypisiert gelten. Ihr Umfang ist nur auf die Hand- und Körperbewegung beschränkt. Die Gebärden hingegen sind Zweckbewegungen, die mehr persönlichkeitsgebundene Bewegungen und den mimischen Ausdruck beinhalten. In der neueren Wissenschaft ist der übliche Begriff Gestik. Der Begriff der Gebärde hat sich für die Zeichensprache der Gehörlosen durchgesetzt. (Nöth 2000)

Der Begriff der Gebärde bei Marcus Mrass

Mrass (2005, S. 99) bezieht sich auf Leonardo da Vinci, für den die Beobachtungen von Körperbewegungen, die aus Bewegungen des Gemüts resultieren, essentiell waren. Er war der Ansicht, dass nur durch diese Anschauungen eine wirklichkeitsgetreue Darstellung möglich sei, die dem Bildbetrachter Rückschlüsse

auf Charakter und Befindlichkeit der abgebildeten Personen und Tiere erlaube. Weiters weist da Vinci darauf hin, dass solche Bewegungen nur beobachtet werden können, wenn sich die beobachteten Personen unbeobachtet fühlen. Sollten sie es merken, so wäre sofort ihre natürliche Ausdrucksweise verloren und die Aufmerksamkeit beim Betrachter. Daraus geht hervor, dass es sich bei „Gebärden“ um unreflektierte Körperbewegungen handelt, welche die Emotionen der Personen zum Ausdruck bringen. Mrass definiert, beziehend auf Alberti,⁸ die „Gebärden“ in Abgrenzung zu den „Gesten“ wie folgt: *„Die Gebärde geschieht, ist unwillkürlich, symptomatisch; die Geste wird gemacht, sie kann gesteuert oder gehindert und reproduziert werden, sie ist verfügbar, sie fungiert.“* (ebd. S. 123) Mrass bezieht sich auf einige Theoretiker (ebd. S. 99–107) und beschreibt, wie eng Körperbewegungen mit den Bewegungen der Seele zusammenhängen. Er kommt zu dem Schluss, dass diese ein getreues Spiegelbild der Stimmungen und des Wesens einer Person sind. Sie werden durch den Druck äußerer Verhältnisse ausgelöst und entspringen demzufolge nicht aus einer Initiative des Individuums selbst. (ebd. S. 107) In weiterer Folge bezieht sich Mrass (ebd. S. 130) auf ein Zitat von dem italienischen Schriftsteller und Dichter Alessandro Manzoni, welches besagt, dass durch das Auftreten bzw. durch sein Gebaren das innerste Wesen eines Menschen offenbart wird. Als Voraussetzung wird ein ungewöhnlich lauterer Charakter genannt. Das Verhalten solcher idealer Persönlichkeiten ist intuitiv und unverstellt, dadurch ist es für die Betrachter unmissverständlich und nachvollziehbar. Gebauer und Wulf (1988, S. 81–82) erwähnen in diesem Zusammenhang, dass viele mimische und gestische Ausdrucksformen bewusst gestaltbar und lernbar sind, somit werden sie zu einer Sprache der Mimik und Gestik verwandelt. Es gibt nur wenig bewusste Gesten, in denen Gefühl, Form und Inhalt von seelischem Gehalt und körperlicher Ausdrucksbewegung zusammenfallen. Sie weisen darauf hin, dass die Unterscheidung von beiden kaum möglich sei und die Übergänge fließend seien. Als weiteren wichtigen Aspekt nennt Mrass (2005, S. 130), dass die sendenden Personen von Gebärden diese wieder bestreiten können, so kann zum Beispiel gesagt werden: So habe ich das nicht gemeint. Für einen Künstler wie Leonardo da Vinci war es auch wichtig, mit seinen Darstellungsformen beim Bildbetrachter emotionale Reaktionen auszulösen. Somit wird ersichtlich, dass der Bildbetrachter

⁸ Alberti, Leon Battista (1404–1472), italienischer Architekt, Schriftsteller und Humanist. Er war der bedeutendste und einflussreichste Kunsttheoretiker des Quattrocento. (Read 1997, S. 13)

ebenso von Bedeutung ist. Gelingt es dem Künstler nämlich, die Aufmerksamkeit des Bildbetrachters zu gewinnen, so kann dieser über die inhaltliche Seite des Bildes belehrt werden. (ebd. S. 110–111)

Wenn wir uns noch einmal die Kultur des Mittelalters vergegenwärtigen, übte damals die Kirche mit ihren Priestern, die stellvertretend Gott repräsentierten, als zentrale Institution zunehmend gesellschaftliche Macht aus. Die heilige Schrift beinhaltete gegenüber der Antike viele neue Gesten. Diese wurden von den Künstlern in ihren Bildern aufgegriffen. Durch die Darstellungen entstand eine gemeinsame Vorstellungswelt. Besonders die Abbildungen von Christus und Maria erhielten Modellcharakter für die christliche Kultur. (Gebauer und Wulf 1998, S. 102) Weiters erwähnt Baxandall (1999, S. 54–55), dass Bilder leicht verständliche Anreize für die Beschauer geben sollten, damit sie über biblische Geschichten und das Leben der Heiligen nachdenken konnten. Wichtig war es, Frömmigkeit, Demut und Unterordnung bei den Bildbetrachtern hervorzurufen. Ebenso dienten sie dazu, der Vergesslichkeit der Menschen entgegenzuwirken. Denn damals galt, dass sich die Menschen besser erinnern, wenn sie Bilder sehen. Mrass (2005, S. 111–123) verdeutlicht an einigen Beispielen (byzantinischer Diptychons, Apisausmalungen und Tafelkreuze), wie die Aufmerksamkeit des Betrachters erweckt wurde. Manche Figuren dienen durch ihre Handhaltungen oder das direkte Anblicken der Bildbetrachter dazu, den Blick auf das Wesentliche im Bild zu steuern. Als Beispiel ist Maria zu nennen, die die Bildbetrachter direkt anblickt; so stellt sie aktiv Kontakt nach außen her und weist mit der rechten Hand auf ihren Sohn, der die Ursache ihres Leidens darstellt. Ebenfalls beschreibt Mühlmann (1996, S. 73–78) wie in der Historienmalerei⁹ mit den Gefühlen des Betrachters gearbeitet wurde. Das Gemälde sollte sukzessive wahrgenommen werden. Durch die Gebärden der dargestellten Figuren soll die Aufmerksamkeit des Betrachters so gelenkt werden, dass er ein geordnetes Nacheinander des dargestellten Geschehens wahrnimmt. Die passenden Gefühle sollen dabei stets bei den Betrachtern ausgelöst werden. Jedoch das stärkste Gefühl ist unsichtbar, es wurde mit einem Schleier oder seit der Hochrenaissance mit dem Spiel von Licht und Schatten verdeckt. Damit sind die

⁹ Historienbilder bzw. Historienmalerei sind eine Gattung der Malerei, die geschichtliche Ereignisse zum Bildgegenstand hat und im weiteren Sinne auch sagenhafte und dichterische Inhalte. Historienbilder hat es zu allen Zeiten gegeben. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts treten sie in Italien häufiger auf. Einen quantitativen Höhepunkt erhält diese Art der Malerei im 19. Jahrhundert. In der Zeit des Impressionismus wurde kaum mehr gegenständlich gemalt, deshalb nahm das Interesse an Historienbildern ab. (Jahn, Lieb 2008, S. 366)

Betrachter gezwungen, ihr eigenes Erinnerungsbild ihres stärksten Gefühls hervorzurufen. Das heißt, dort wo Gefühle bzw. Affekte ausgelöst werden sollen, darf kein Bild gemalt werden, denn ein klares Bild kann keinen Affekt auslösen. Baxandall (1999, S. 10–11) erwähnt, dass die Auftraggeber von Bildern, meistens Könige, Fürsten und Kirchenväter, verschiedene Motive für ihre Aufträge hatten. Hier sind zu nennen, Freude daran, so etwas Besonderes zu besitzen, wenn die Kunstwerke für die Ausschmückung von Kirchen oder Häusern gedacht waren, die Freude daran, Gott oder der Stadt zu dienen oder als Andenken an sich selbst. Es machte ihnen Vergnügen, Geld für gute Zwecke auszugeben, besonders wenn sie ihr Geld durch Wucher verdient hatten.

Bevor ich den Begriff der Geste aufgreife, werde ich noch in einem kleinen Exkurs, jenen der Mimik erläutern.

5.3 Die Mimik

Herkunft und Bedeutung

Gebärden- und Mienenspiel des Schauspielers (18. Jahrhundert aus dem lateinischen *ars mimica*). (Dudenredaktion 2007, S. 527) *Mimik* umfasst die Ausdrucksbewegungen des Gesichts sowie die aus ihnen resultierenden Haltungen der Gesichtszüge des Menschen. (Nöth 2000, S. 308)

Wie ich einführend erwähnte, unterteilt Mrass den Begriff „Gestik“ in „Geste“ und „Gebärde“. Er weist darauf hin, dass die Mimik den gleichen Funktionen dient wie auch die Gesten und die Gebärden. Es hat sich dafür aber keine Unterscheidungsmöglichkeit herausgebildet. Deshalb sollte die „Mimik“ als ranggleicher Oberbegriff wie die Gestik angesehen werden. (Mrass 2005, S. 142) Mrass verweist auf Augustinus¹⁰ und erwähnt, dass Menschen über ein bewusstes konventionelles Spektrum mimischer Zeichen verfügen, hierzu gehören zum Beispiel Zuzwinkern, Naserümpfen und hochgezogene Augenbrauen, sie können willkürlich und unwillkürlich ihre Mimik einsetzen.

Am Beginn der Renaissance begnügten sich die Maler damit, die Emotionen der Figuren mittels Körperbewegungen darzustellen. Bald sahen sie eine Herausforderung darin, die Gefühlsregungen auch durch die Gesichtszüge darstellen zu können. Die differenzierte Darstellung der Mimik brauchte bis ins 17. Jahrhundert.

¹⁰ Die Schriften, in denen Augustinus seine Zeichentheorie entwickelte, lauten *De magistro* (389), *De doctrina christiana* (397) und *Principia dialecticae* (ca.387). (Nöth 2000, S. 7)

(ebd. S. 146) Gombrich (2010) erwähnt, dass der niederländische Künstler Rembrandt ein Meister war, Gebärden in Bildern darzustellen. Ebenfalls beschreibt er wie schwierig es für die Künstler sei, die verschiedensten Gesichtsausdrücke darzustellen. Das Problem dabei ist, dass der Betrachter ein Gesicht immer als Ganzes wahrnimmt und sofort merkt, wenn ein Gesichtszug in einem Porträt nicht stimmt. Von Bedeutung ist, dass sich ein Gesichtsausdruck nur sehr schwer interpretieren und beschreiben lässt. (Diese Schwierigkeit zeigt sich in meinem empirischen Teil bei den Versuchen, die Mimik und Gestik der abgebildeten Personen auf den ausgesuchten Bildern zu beschreiben.) Hilfe fanden die Künstler darin, dass sie sich Schemata für Charaktere und Gesichtsausdrücke zulegte, um auf diese zurückgreifen zu können. Wahre Könner in diesem Bereich sieht er in den Illustratoren von Kinderbüchern, wie zum Beispiel Wilhelm Busch, Cartoonisten, Karikaturisten und Humoristen. Ebenso erwähnt er Walt Disney, der seiner Ansicht nach die dargestellten Figuren, wie Mickey Mouse, Donald Duck und so fort, durch den Ausdruck und die Physiognomik, verlebendigte bzw. beseelte. Er weist auf das Können der Vereinfachung hin, denn nur mit wenigen Strichen werden die verschiedensten Gesichtsausdrücke dargestellt.

In der Theaterarbeit geht Johann Jakob Engel mit seinen Schriften „Ideen zu einer Mimik“ (Roselt 2009, S. 148 ff.) auf die Bedeutung der Mimik ein. Engel ist der Ansicht, dass allen Menschen etwas Wesentliches und Allgemeines eigen sei, und dies könne von ihren Körpern und Verhalten abgelesen werden. Für den Ausdruck von Empfindungen waren für ihn das Gesicht und da vor allem die Augen am wichtigsten. In der Theaterarbeit war für ihn bedeutend, dass der Schauspieler in seiner Rolle und der ihn umgebenden Szene wie ein Gemälde zusammengestellt waren. Dies sollte als ein Gesamtes auf den Zuschauer einwirken. Die Schauspieler durften die dargestellten Emotionen nicht sprunghaft verändern sondern kontinuierlich. Obwohl es viele verschiedene differenzierte Ausdrucksformen für emotionale Zustände gibt, die von Region zu Region unterschiedliche Bedeutungen haben können, blieb er dabei, dass sich dahinter ein allgemein gültiges Prinzip abbildet. Sein Versuch, Gesetzmäßigkeiten hinter den Gesten zu sehen, beeinflusste die weitere Schauspieltheorie bis hin zu dem Pantomimen Samy Molcho, der versucht den körperlichen Regungen Bedeutungen zu zuschreiben. Gebauer und Wulf (1998, S. 87 ff.) erwähnen, dass der Psychologe Wilhelm Wundt anhand von Studien eine Typologie der Gesten entwarf, in der er zwischen demonstrativen,

imitativen, konnotativen und symbolischen Gesten unterscheidet. Wundt ist der Ansicht, dass sie etwas menschlich Inneres körperlich ausdrücken, Teil des sozialen Handelns sind und Aufschluss über die Absichten des handelnden Interaktionspartners geben. In seinem Buch „*Körpersignale*“ unterteilt Morris (1985, S. 19) den „komplizierten“ menschlichen Körper in einzelne Körperteile. Dies ist sein Weg um der komplexen Körpersprache näherzukommen. Er ist der Ansicht, da alle Teile des Körpers zusammenwirken, dass durch diese getrennte Beobachtung nachher mehr über die gesamte Funktionsweise gewusst wird. Durch seine analytische Beobachtungsweise ist er zur Übereinkunft gekommen, dass trotz der kulturellen Unterschiede, wie wir unsere Körper schmücken und darstellen, wir im Wesentlichen alle gleich sind.

Es entsteht der Eindruck, dass verschiedenste Dechiffrierungsversuche schon immer ein Thema in der Geschichte der Gestik waren.¹¹ Im nächsten Abschnitt werde ich Autoren erwähnen, die die Ansichten von Engel bis hin zu Samy Molcho nicht teilen, sondern aufzeigen, dass Gesten auch lügen und etwas verhüllen können, dass die gestikulierenden Arme und Hände mit dem Körper verbunden sind und dieser sich nicht entschlüsseln lässt.

5.4 Die Geste

Bevor ich die einzelnen Begriffsbestimmungen aufgreife werde ich vorweg auf die Unterscheidung von den Begriffen *Kinesik* und *Proxemik* (Gebauer und Wulf 1998, S. 90 ff.) eingehen.

Kinesik, von dem griechischen Wort „kinesis“ abgeleitet, bedeutet Bewegung, und zwar einerseits „Bewegung des Körpers“ und andererseits „Bewegung der Seele“, mit den dazugehörigen Gefühlen. Im Grunde können der Ausdruck und die Bedeutung einer Geste nur in ihrem sozialen Kontext, in dem sie aufgeführt wurden, erschlossen werden. Nur einfache *ikonische* Gesten können kulturübergreifend verstanden werden. Bei *symbolischen* Gesten verhält es sich anders, hier müssen die Codes bekannt sein. Diese sind konventionell, stehen nicht unbedingt mit Gefühlen in Verbindung.

¹¹ An dieser Stelle möchte ich kurz anmerken, dass es sehr viele verschiedene Ansätze zur Schauspieltheorie gibt. Auf alle einzugehen und die Unterschiede zu erarbeiten, ist hier nicht der richtige Ort. Somit habe ich zwei Theorien die bereits erwähnte Theorie von Engel und die folgenden von Brecht, herausgegriffen, da sie für diese Arbeit wichtige Aspekte darlegen.

Die Proxemik orientiert sich entgegen der Kinesik an dem Verhältnis der Gestik zum Raum. Es lassen sich zwei Arten von Räumen unterscheiden. Zum Ersten: das Territorium eines Individuums oder einer Gruppe beeinflusst die Gestik. Zu Hause, im Umfeld der Familie ist die Gestik anders als am Arbeitsplatz oder in öffentlichen Räumen. Zum Zweiten wird sie vom Körperraum bestimmt, so werden in der Entfernung zu anderen unterschiedliche Gesten vollzogen. Beide Räume unterliegen kulturellen und individuellen Unterschieden.

Beim Körperraum gibt es noch weitere Unterscheidungen, die Distanz zwischen den Körpern betreffend. Im *intimen* Raum ist die Distanz zum anderen Körper sehr gering, hierher gehören erotische und sexuelle, fürsorgliche, zärtliche Gesten sowie Gesten zwischen Eltern und Kindern. In diesem Raum treten die Fernsinne über Auge und Ohr zurück und Nase, Mund und Hand mit ihrem Geruch-, Geschmack- und Tastsinn gewinnen an Bedeutung. Im *persönlichen* Raum ist Intimität nicht mehr möglich, doch der Abstand ist noch gering. In ihm sind intime Gesten nicht möglich, aber soziale noch nicht notwendig, eben in so einem Abstand, dass der Geruch des anderen noch wahrnehmbar ist. Im *sozialen* Raum hingegen wird der Abstand größer, es muss mit lauterer Stimme gesprochen werden, die Gesprächspartner sind manchmal durch einen Tisch getrennt. In diesem Raum werden die Gesten wechselseitig durch die Blicke kontrolliert. Sie drücken den sozialen Status eines Individuums aus und dienen zur Inszenierung von Macht und Prestige. Im *öffentlichen* Raum ist der Abstand zu den anderen sehr groß. In diesem gewinnen die Gesten, die Macht, Achtung und Respekt sowie Inszenierungen und Aufführungen an Bedeutung.

5.4.1 Die Begriffsbestimmung von Marcus Mrass

Als Übergang von dem Begriff der „Gebärde“ zum Begriff der „Geste“ möchte ich Mrass's „Ergebnis XII“ anführen „*Werden Gebärden – kulturspezifisch – ritualisiert, so kann man auch von Gesten sprechen*“ (Mrass 2005, S. 131). Hier wird ersichtlich, dass eine zuerst ursprünglich intuitive Gebärde bewusst in das Verhaltensrepertoire aufgenommen werden kann. Wird sie dann sehr häufig und regelmäßig verwendet, kann sie zu einem Symbol oder Zeichen werden. Ebenso erklärt er den Begriff der „Geste“ wie folgt: „*Gesten werden als konventionalisierte und nur im Kontext decodierbare Körperbewegungen definiert*“ (ebd. S. 91). Bezugnehmend auf Michael Baxandall beschreibt er die Bedeutung der Konventionalisierung in folgender Weise.

Damit eine Geste gezielt und allgemein verständlich angewendet werden kann, muss vorher ihr Schema erlernt worden sein. (ebd. S. 13) Ebenso wird dieses Wissen gebraucht, um die dargestellten Körperbewegungen in den Bildern zu verstehen. Weiters weist er darauf hin, dass ein Bildmotiv immer als Ganzes betrachtet werden muss, da es ansonsten schnell zu Fehlurteilen kommen kann. (ebd. S. 51) Baxandall (1999, S. 78 ff.) erwähnt, dass Leonardo da Vinci den Malern empfahl, sich die Gesten der Redner und der Tauben als Vorbild zu nehmen. Die Prediger waren damals geübte Darstellungskünstler und hatten einen Kodex von Gesten. Dieser wurde nicht nur in Italien, sondern auch in Nordeuropa verstanden. Da die Maler ähnliche Themen darstellten, wie sie Redner predigten, verwendeten sie Gesten in ihren Bildern, die diese in ihren Reden anwandten. Um ein Bild abwechslungsreicher und erzählerisch reicher zu gestalten, war es wichtig, verschiedene Gesten darzustellen. Der Kodex beinhaltet vorwiegend religiöse Gesten, weltliche wurden nicht in Büchern gelehrt, sie waren persönlicher und änderten sich mit der Mode. Für die Interpretation von Bildern ist es wichtig, den Unterschied zwischen diesen beiden Gesten zu kennen. Denn eine weltliche Geste in einem religiösen Zusammenhang, hat eine besondere Bedeutung. Dadurch, dass größtenteils religiöse Gesten in religiösen Bildern verwendet wurden, heben sich diese Art der Bilder vom normalen Alltag ab. Damit etablierten sie oberhalb der Normalität einen besonders hohen Stil.

In der am Anfang des Abschnitts erwähnten Definition zur Geste von Mrass wird auf den Kontext hingewiesen. Für eine kommunikative Handlung ist es wichtig, diesen zu kennen, denn er verleiht, modifiziert oder entzieht die Bedeutung einer Handlung. Von diesem Kontext sind sachbezogene Handlungen in den Bildern zu unterscheiden, denn es handelt sich bei ihnen um Gesten, deren Zweck in ihnen selbst begründet ist. Mrass nennt hierfür ein Beispiel anhand eines Verhöhnungsbildes Christi, in dem ein Scherge mit einer weitausholenden Armbewegung dargestellt ist. Diese Körperhaltung entspricht einer offenkundigen Ohrfeige. Dieses Motiv wird regelmäßig in Verspottungsdarstellungen Christi verwendet und dient als „Zeichen der Verachtung“. Sachbezogene Handlungen erlangen durch die Umstände ihrer Ausführung einen symbolischen Wert. (Mrass 2005, S. 35 ff.)

Mrass bezieht sich auf Psychologen, Soziologen und Kommunikationswissenschaftler und teilt die Gesten in die folgenden Kategorien ein: (ebd. S. 52 ff.)

- Adaptive Verhaltensweisen sind Körperbewegungen, die sich auf den eigenen Körper beziehen. Ihr Auftreten ist unwillkürlich, sie werden nicht zielgerichtet eingesetzt. Als Beispiel ist zu nennen, wenn beide Hände übereinander ruhen und auf einem Stab abgelegt sind.
- Deiktische Handbewegungen beinhalten jene Bewegungen, die entweder von sich weg in eine bestimmte Richtung oder auf etwas hinweisen.
- Emblematische Handlungen werden bewusst eingesetzt und können punktuell die verbale Kommunikation ersetzen oder begleiten. Sollte eine mündliche Mitteilung unmöglich oder unerwünscht sein, dann erhält sie eine eigenständige Bedeutung. Mass führt hier das Beispiel der sogenannten „Feige“ an. Bei dieser ist die Hand zu einer Faust geformt, wobei der Daumen zwischen Zeige- und Mittelfinger hindurch gestreckt ist. Die Feige dient als Zeichen tiefer Verachtung. Er erwähnt, dass es schwer zu erklären ist, wie aus diesem Zeichen, das in der Antike positiv, als Zeichen besonderer Vielfalt bewertet wurde, zu einem selbstständigen Zeichen der Beleidigung wurde. Hier wird ersichtlich, dass Zeichen ihre Bedeutung verändern und verlieren können oder dass sie kaum mehr verwendet werden. (ebd. S. 75)
- Gestikulatorische Handbewegungen sind Bewegungen, die den Fluss der Rede begleiten. Diese werden sehr individuell eingesetzt und sind dem Ausführenden kaum bewusst. Eine exakte Wiederholung und eine Aufteilung in einzelne Elemente sind daher unmöglich, besonders, wenn sehr emotional gesprochen wird.
- Rhetorische Gesten sind in einem besonderen Maß zeitbedingt, in der Antike wurden diese genau einstudiert. Dies beschreibt Mühlmann (1996) sehr anschaulich wie folgt: In der Antike waren alle Gesten, die sich auf redundante Weise auf Redeeinhalte bezogen, verboten. Diese durften sich nur auf die Rhythmik, die Melodik der Sprache des Redners beziehen, um dabei den Sprachfluss zu unterstützen. In Quintilians „Institutio oratoria“¹² findet sich eine detaillierte Beschreibung der einzelnen Gesten. Dort wird genau beschrieben, wie jede Geste auszuführen und an welcher Stelle der Rede sie einzusetzen ist. Ein Schauspieler, der diese Art der Gesten verwendet, verlässt die Bühnenillusion und wird Teil der Realität des Zuschauers. So verschwindet die reale körperliche

¹² „*Institutio oratoria*“ war das Hauptwerk des römischen Lehrers für Rhetorik Marcus Fabius Quintilianus (35–96).

Präsenz des Redners. Durch diese Abwesenheit des Körpers kann der rhetorisch stärkste Effekt ermöglicht werden, die Rückkehr des Körpers. Dies wurde nur an bestimmten Stellen und bei bestimmten Reden verwendet. Er beschreibt, wie dieser Effekt mit Hilfe der Toga erreicht werden kann.

Bevor ich die Definitionen der bereits erwähnten Autoren darlege, möchte ich die bereits erwähnten Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Begriffsbestimmungen von „Gebärde“ und „Geste“ kurz zusammenfassen.

Damit die Empfänger bzw. die Bildbertrachter sowohl „Gebärden“ als auch „Gesten“ verstehen können, müssen sie den dargestellten Kontext und den Code kennen bzw. erlernt haben. Bei Gebärden handelt es sich um unreflektierte Körperbewegungen, die nicht auf einen Adressaten gerichtet sind. Sie bringen die Emotionen der betroffenen bzw. dargestellten Person zum Ausdruck. In ihnen fallen Gehalt, Form und Inhalt zusammen. Der Empfänger deutet die Gebärden aus, der Sender kann wiederum ihre Bedeutung bestreiten und sagen, so habe er das nicht gemeint. Bei den Gebärden ist der Fokus nicht auf den Inhalt gelegt, sondern es geht um das „Wie“, wie sie ausgeführt werden.¹³ Bei den Gesten kann zwischen ikonischen und symbolischen Gesten unterschieden werden. Die ikonischen Gesten werden kulturübergreifend verstanden, bei den symbolischen muss der Code erlernt worden sein. Es kann gesagt werden, dass zu Hause andere Gesten verwendet werden als am Arbeitsplatz, ebenso unterscheiden sich die Gesten, ob sie in einem intimen, persönlichen, sozialen oder öffentlichen Raum eingesetzt werden. Sie sind bewusste Körperbewegungen, die, an einen Adressaten gerichtet, einen Zweck verfolgen und etwas mitteilen wollen. Für den Betrachter enthalten sie eine referentielle Information. Sie besitzen eine festgesetzte, fast lexikalische Bedeutung, deren Code der Empfänger verstehen muss. Gesten sind immer verfügbar und übermitteln Botschaften, die als solche wiedererkannt werden müssen. Sie werden gemacht, können gesteuert, gehindert und wiederholt werden. Wenn Gebärden kulturspezifisch ritualisiert werden, können sie als Gesten bezeichnet werden.

¹³ Um die Trennung zwischen den beiden Termini „Geste“ und „Gebärde“ noch stärker zu verdeutlichen, sind sicherlich noch weitere Forschungsarbeiten notwendig. Von Bedeutung könnte dabei die Gehörlosensprache sein. Folgende Autoren weisen daraufhin: Sowohl Mrass (2005, S. 99) erwähnt, als er Notizen von Leonardo da Vinci anführt, dass dieser meinte, dass die geistige Verfassung des Menschen, zu malen, sehr schwierig sei, denn das müsse durch die Gebärden und Bewegungen der Glieder dargestellt werden, und die könne man am besten von den Stummen lernen, die es besser machen als alle anderen Menschen, als auch Denis Diderot (1984), den ich bereits erwähnt habe, wies auf dies in seinem *Brief an die Taubstummen* hin.

Konventionelle Gesten wiederum können in den unterschiedlichen Gebärden ihren individuellen Ausdruck finden.

5.4.2 Der Begriff der Geste bei Giorgio Agamben

Auf die Frage, was die Geste sei, verweist Agamben (2006, S. 53 ff.) auf eine Betrachtung von Varros,¹⁴ der die Geste in den Bereich des Tuns einschreibt. Dieser unterscheidet zwischen Handeln bzw. Ausführen (agare) und Machen bzw. Hervorbringen (facare). Für ihn ist die Geste etwas, das übernimmt und trägt, und dadurch eröffnet sie die eigenste Sphäre des Menschen. Varros leitet seine Unterscheidungen von Aristoteles ab, der zu dem Schluss kommt, dass das gute Handeln in sich selbst Zweck ist. Agamben findet die Vorstellung irreführend, dass die Gesten eine Sphäre von Mitteln sind, die auf einen Zweck ausgerichtet sind. Für ihn sind sie eine Sphäre, die ihren Zweck in sich selbst hat. Daraus folgert er, dass *„in der Geste die Sphäre nicht eines Zwecks in sich, sondern die einer reinen Mittelbarkeit ohne Zweck, die sich den Menschen mitteilt, lebt“* (Agamben, 2006, S. 55). In weiterer Folge erwähnt er, dass die Geste in ihrer Mittelbarkeit eigentlich nichts zu sagen hat, sondern dass das, was sie zeigt, das In-der-Sprache-Sein des Menschen als reine Mittelbarkeit dient. Da dieses nicht in Aussagesätze gefasst werden kann, ist die Geste in ihrem Wesen immer Geste des Sich-nicht-Zurechtfindens in der Sprache, sozusagen immer *gag*. Die Definition des *gag* bietet die Wittgenstein'sche Definition¹⁵ des Mystischen als das Sich-Zeigen dessen, was sich nicht sagen lässt.

Als einleitenden Satz führt er in seinem Kapitel „Noten zur Geste“ folgenden Satz an: *„Ende des 19. Jahrhunderts hatte das abendländische Bürgertum seine Gesten bereits endgültig verloren“*. Am Ende meiner Arbeit werde ich diese Aussage noch einmal aufgreifen.

5.4.3 Der Begriff der Geste bei Vilém Flusser

Flusser entwickelte eine allgemeine Theorie der Gesten, die die Gesten als Ausdruck einer Freiheit zu entziffern versucht. Seine Definition lautet: *„Geste ist eine*

¹⁴ Marcus Terentius Varro (116 v. Chr.–27 v. Chr.) war der bedeutendste römische Polyhistor. (entnommen am 9.9.2103 aus: http://de.wikipedia.org/wiki/Marcus_Terentius_Varro)

¹⁵ Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889–1951) war ein österreichisch-britischer Philosoph, der besondere Beiträge zur Philosophie der Logik, der Sprache und des Bewusstseins liefert. (entnommen am 9.9.2013: http://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Wittgenstein)

Bewegung, durch die sich eine Freiheit ausdrückt, um den Gestikulierenden vor anderen zu enthüllen oder zu verhüllen.“ (Flusser 1995, S. 220 f.) Hier kommt zum Ausdruck, dass eine jeder die Freiheit hat, sich durch seine Gesten zu zeigen oder zu verhüllen. Das heißt, wenn die Armbewegungen des Gegenübers beobachtet werden, kann nicht unmittelbar auf deren Gehalt geschlossen werden, da dieser die Freiheit besitzt, die Bedeutung der Gesten zu verhüllen bzw. zu lügen. Bei dieser Definition wird der Empfänger der Geste mit seinen Kompetenzen miteinbezogen. Er unterscheidet vier Arten von Gesten. Seine Klassifikation hat als Kriterium die Struktur der Gesten. Dabei betont er, dass es sich um ein theoretisches Modell handelt, denn keine Geste entspricht genau einer Kategorie, sondern es kann zu Überschneidungen kommen. Die ersten drei Arten schließt er zur Gattung der „offenen oder linearen Gesten“ zusammen und die vierte zu einer eigenen Gattung „geschlossener oder zirkulärer Gesten“. (ebd. S. 224–230)

- Gesten, die sich an andere richten (kommunikative Gesten)

Seine Theorie unterscheidet bei der Geste, dem Ausdruck und der Botschaft, zwischen was gesagt wird, und dem, wie etwas gesagt wird. Der Ausdruck enthüllt dem Entzifferer, ob der Gestikulierende seine Gesten enthüllt oder verhüllt. Die Entzifferung der Botschaft übermittelt ihm das Gemeinte. Flusser meint, dass es sich hier um zwei unterschiedliche Codes handelt, die auf verschiedene Weise entschlüsselt werden müssen. Außerdem können die Gesten unterschieden werden in solche, bei denen der Ausdruck und in solche, bei denen die Botschaft überwiegt. (ebd. S. 225-226)

- Gesten, die sich auf ein Material richten (Gesten der Arbeit)

Er führt hier an, dass die Theorie zu Beginn zwischen „echten“ und Pseudo-Gesten zu unterscheiden hätte. Die Gesten, die sich nämlich aus Körper- und Werkzeugbewegungen zusammensetzen, die auf ein Material gerichtet sind, würden nicht als Gesten einer Freiheit gelten. Für solche Bewegungen ist die Theorie der Arbeit weitaus kompetenter. Für ihn würden in die Kompetenz der allgemeinen Theorie die bearbeiteten Materialien treten, denn in ihnen kann nach seiner Ansicht die erstarrte Geste betrachtet und entziffert werden. So würde unsere ganze kulturelle Umgebung entschlüsselbar werden. (ebd. S. 226–227)

- Gesten, die sich auf nichts richten (interessensfreie Gesten)

Hier konstatiert er, dass die allgemeine Theorie der Gesten auf keine bekannten Phänomene zurückgreifen könne, sondern sie müsse Neuland betreten. Zu den

interessensfreien Gesten gehören Phänomene, wie das spontane Hüpfen von Kindern. In ihre Kompetenz würde zum Beispiel die Theorie der Spiele und der Entscheidungen rücken. Für diesen Bereich müsse aber erst eine spezifische Theorie formuliert werden und diese müsse in irgendeiner Weise den Begriff des „Heiligen“ berühren. (ebd. S. 227–228)

- Gesten, die sich auf sich selber (zurück)richten (rituelle Gesten)

Auch hier hätte seiner Ansicht nach die Theorie zwischen „echtem“ und Pseudo-Ritual zu unterscheiden. Ein „echtes“ Ritual, wie zum Beispiel den Hut vor jemandem zu ziehen oder vorgeschriebene Gebete zu sprechen, in seinem Wesen genauso zweckfrei wie interessenslose Gesten. Sie unterscheiden sich aber von diesen dadurch, dass sie eine starre und zirkuläre Struktur aufweisen. Bei Pseudo-Ritualen hingegen verfolgen die ausgeführten Handlungen, zum Beispiel beim Anblick einer schwarzen Katze dreimal auf den Boden zu spucken, einen bestimmten Zweck, nämlich Unglück abzuwenden. Diese pseudo-rituellen Gesten fallen nach ihm in den Bereich der Magie. Diesen sieht er als eine Form der Arbeit an und dadurch würde er diese Art der Gesten zu den Arbeitsgesten zählen. Ein „echtes“ Ritual hingegen wäre antimagisch und zweckfrei. Die Frage müsse gestellt werden, inwieweit religiöse Rituale zweckfrei und antimagisch sind. Für ihn fallen in diesen Bereich der größte Teil unserer alltäglichen Gesten, wie zum Beispiel Krawattenbinden, mit Messer und Gabel essen und das Rasieren. (ebd. S. 228–229)

Eine weitere Definition von ihm besagt: *„Die Geste ist eine Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt.“* (ebd. S. 8) Er betrachtet die Geste als kodifizierte Sinngebung und grenzt sich von der Annahme, dass sie durch eine kausale Verkettung entsteht, nach dem Prinzip Ursache - Wirkung, ab. Als Beispiel führt er an, wenn jemand in den Arm gestochen wird, erfolgt als Reaktion eine Bewegung des Armes. Jedoch kann der Arm auf eine spezifische Art und Weise hochgeworfen werden. Für den Betrachter komme jetzt eine kodifizierte Bewegung dazu. Die Armbewegung kann nur als angemessen identifiziert werden, wenn der Code bekannt ist. Er ist wie Eco und Mass der Ansicht, dass, um bestimmte Gesten verstehen zu können, ihre Bedeutung bzw. der Code erlernt worden sein muss.

Diese kodifizierte Bewegung bezeichnet er als Geste, da sie etwas darstellt und es sich bei ihr um eine Sinngebung handelt.

5.4.4 Das gestische Prinzip in der epischen Theaterarbeit von Bertolt Brecht

Brecht grenzt sich mit seinem „gestischen Prinzip“ vom oben erwähnten „mimischen Prinzip“ von Johann Jakob Engel ab. Er ist nicht der Auffassung, dass die Gesten verallgemeinert sind und dechiffriert werden können. (Darian 2007, S. 26) Ebenfalls distanziert er sich von der Annahme, dass „Gesten nicht lügen“. (ebd. S. 27) Er geht davon aus, dass sich die einzelnen Gesten in einem gesellschaftlichen Sachverhalt durchaus widersprechen können. Sie können unterschiedliche oder sogar gegensätzliche Haltungen, Positionen und Ziele anzeigen (ebd. S. 28 f.) oder, wie vorhin erwähnt und der Annahme von Flusser folgend, dass die Freiheit bestehe, die Gesten zu verhüllen. Nach Brecht ergibt sich durch die Bezogenheit der Gesten, dass sie gegenseitig verstanden werden müssen und die darauffolgende Reaktion ein gesellschaftliches Zusammenspiel bzw. eine „Gesamthaltung“ ist. (ebd. S. 29) Dies kommt in seinem Begriff des „Gestus“, den er wie folgt beschreibt, zum Ausdruck: *„Unter einem Gestus sei verstanden ein Komplex von Gesten, Mimik und für gewöhnlich Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen (an) einen oder mehrere Menschen richten.“* (Ritter 1986, S. 15) Ebenfalls wendet Brecht sich in seiner Arbeit von der „Kultivierung der seelischen Konflikte“ und deren unmittelbarem Ausdruck in der Mimik und im Gesicht des Schauspielers ab. Er setzt den sogenannten „Verfremdungseffekt“ ein. Dieser bewirkt Folgendes:

Beim epischen Theater soll verhindert werden, dass sich der Zuschauer vollkommen in der Illusion des Schauspiels verliert und sich mit diesem identifiziert. Diese kritische Distanz zum Zuschauer wird durch ein einfaches Bühnenbild, sichtbare Bühnentechnik, Einbau von Liedern, Ansprechen des Publikums durch den Schauspieler, Einsatz von Medien erreicht. Der Schauspieler verwandelt sich nicht gänzlich in die darzustellende Person, sondern zeigt sie nur. Die Interpretation bleibt durch diesen Effekt dem Zuschauer offen.

Das gestische Prinzip findet ihr Anregungspotenzial nicht in der Pantomime, sondern im Stummfilm.

5.4.5 Das freie Spiel der Gesten bei Gottfried Boehm

Boehm (2007 S. 22–27) bezieht sich auf pointierte Gesten, die den körperlichen Bewegungsfluss der Rede begleiten. Zu diesem „Spiel der Gesten“ gehören nach seiner Ansicht Arme und Hände und nicht zuletzt der sogenannte „Zeigefinger“. Er erläutert, dass Zeigen stets handlungsbezogen ist. Da beim Zeigen die Hände von allen primären Funktionen befreit sind, ist dieses Spiel frei. Da die Arme und Hände nicht isoliert betrachtet werden können, sieht er hier eine Verbindung mit dem Körper. Beim Gestikulieren entfernen sich die Hände vom Körper, um dann wieder zu ihm zurückzufinden. Die körperliche Anwesenheit bleibt daher immer im Spiel. Er schließt daraus, dass sich Gesten nicht alleine manifestieren, sondern mit sich jene Körperganzheit, die sie aussendet und begleitet. Die Geste zeigt etwas und zugleich weist sie auf den Körper, der sich zeigt. So wie Brecht findet er, dass eine Dechiffrierung der einzelnen Gesten nicht möglich sei. Der Körper sei seiner Ansicht nach kein Zeichen, das sich entschlüsseln lässt, sondern er ist der Schauplatz möglicher, oft vieldeutiger Zeichen.

Die Grundlagen von Mass, der sich mit der Gestik auseinandersetzt und die Differenzierung zwischen Gebärde und Geste beleuchtet, von Brecht, der in den Gesten eine gesellschaftliche Komponente sieht und schließlich von Boehm, der eine wesentliche Verbindung zum Körper herstellt, werden nun zusammengeführt und vertieft.

5.5 Die Bedeutung des Körpers und der Gestik bei der Vergesellschaftung

Um mich diesem Bereich anzunähern, werde ich den Begriff der Performanz einführen. Mit diesem Begriff möchte ich die Theorie, dass unsere soziale Welt eine konstruierte sei, so wie ich bereits in meinem Kapitel über die Mode angedeutet habe, vertiefen. Ebenso werde ich den Begriff der „Anrufung“ von Judith Butler und den der „Einsetzung“ von Pierre Bourdieu fokussieren. Soziales Handeln wird als Aufführung und Inszenierung verstanden und dafür wird der Körper mit seinen Bewegungen und seiner Gestik gebraucht. Damit ich die Rolle, die die Gestik bei der Vergesellschaftung spielt, näher darlegen kann, werde ich die Theorie des mimetischen Handelns von Gebauer und Wulf aufgreifen.

Die Performanz

Dieser Begriff wurde von dem englischen Philosophen John L. Austin eingeführt und in seinem Aufsatz „Performative Äußerungen“ erwähnt er, dass es durchaus verzeihlich sei, nicht zu wissen, was Performanz bedeutet: *„Es ist ein neues Wort und ein garstiges Wort, und vielleicht hat es auch keine sonderlich großartige Bedeutung [...]“* (Wirth 2002, S. 9). Seither setzen sich die unterschiedlichsten Disziplinen mit diesem Begriff auseinander; daraus ergab sich, dass es dazu die verschiedensten Sichtweisen gibt. Insgesamt kann gesagt werden, dass sich *„Performanz ebenso auf das ernsthafte Aufführen von Sprechakten, das inszenierende Aufführen von theatralen oder rituellen Handlungen, das materiale Verkörpern von Botschaften im ‚Akt des Schreibens‘ oder auf die Konstitution von Imaginationen im ‚Akt des Lesens‘ beziehen.“* (Wirth 2002, S. 9)

Nach dem Fremdwörterbuch kommt dieses Wort aus dem Lateinischen und Englischen. Es bedeutet Gebrauch der Sprache und konkrete Realisierung von Ausdrücken in einer bestimmten Situation durch einen individuellen Sprecher. Performativ und performatorisch wird beschrieben als eine mit einer sprachlichen Äußerung zugleich zu vollziehende Handlung. (Dudenredaktion 1997)

Wulf und Zirfas (Wulf, Göhlich, Zirfas, Hrsg. 2001) fassen bezugnehmend auf Austin zusammen, dass bei ihm dieser Begriff, den er von dem englischen Wort to perform ableitet, „vollziehen“, die Vollziehung einer Handlung, bedeutet. Sie heben hervor, dass beim Performativen nicht der Plan, die Zwecksetzung, die rationale Intention wichtig sind, sondern was und wie etwas geschieht. Die Handlungen stehen im Fokus, zum Beispiel wie jemand grüßt (siehe das Beispiel von Panofsky am Ende des theoretischen Teils), diese werden als „performative Äußerungen“ und als soziale Phänomene verstanden. Sie sind nicht nur Äußerungen einer Person, sondern Aufführung und Inszenierungen in einem sozialen Raum. Für diese Darstellungen gewinnen der Körper und die Gestik an Bedeutung. Die Inszenierungen brauchen Zuschauer und sie können gelingen und, oder nicht (siehe bei den Gesten, gelingen sie nicht, ist man blamiert). Dies erinnert, an Erving Goffmans (1997) Annahme, dass wir uns im sozialen Alltag durch die verschiedenen Rollen selbst darstellen. Die Aufführungen verweisen immer auf eine konventionelle Vorlage, die wiederholt wird. Diese Wiederholung kann wiederum selbst wiederholt werden. Aber die Aufführungen sind niemals gleich, sondern immer ein wenig anders und somit sind sie einmalig und begrenzt (siehe auch den Begriff der Mimesis im

Kapitel 3.). Von Bedeutung ist die Rahmung, der Ort, wo die Aufführung stattfindet, denn sie macht das Ereignis erst zu dem, was es sein soll. Zum Beispiel zu einer künstlerischen Aufführung, zu einer sozialen Handlung und so weiter. Im Alltag finden ständig viele kleine und größere Inszenierungen statt. In diesen sozialen Situationen bringen die Individuen zum Ausdruck, wie sie gesehen werden wollen und welche Rolle sie in der Gemeinschaft einnehmen wollen. Gebauer und Wulf stellen fest, *„dass im Alltag Geschlecht, Gruppenzugehörigkeit, Identität, Rituale und Ritualisierungen als ganz „natürlich“ gegeben erscheinen, dadurch werden die historische Entwicklung, die Veränderbarkeit und die ihnen impliziten Machtverhältnisse verdeckt.“* Diesem Aspekt werde ich im nächsten Schritt näher mit den genannten Autoren nachgehen.

Der Begriff der mimetischen Handelns von Gebauer und Wulf steht im nächsten Abschnitt im Vordergrund. Somit werde ich gleich jetzt ihre Definition dazu anführen. Sie verstehen soziale Handlungen dann als mimetisch, *„wenn sie als Bewegungen Bezug auf andere Bewegungen nehmen, wenn sie sich als körperliche Aufführungen oder Inszenierungen begreifen lassen und wenn sie eigenständige Handlungen sind, die aus sich heraus verstanden werden können und die auf andere Handlungen oder Welten Bezug nehmen.“* (Wulf, Göhlich, Zirfas, (Hrsg.) 2001, S. 254) Sie legen dadurch dar, dass sie Bewegungen nicht auf Intentionalität beschränken, sondern sie sehen in ihnen Aufführungen und Inszenierungen, bei denen der Körper und die Gestik eine wesentliche Rolle einnehmen.

Ich werde nun die Entwicklung des Kindes mit dem Begriff des mimetischen Handelns in Verbindung bringen.

Nach Luckmann (2007, S. 211) wird ein Kind, wenn es auf die Welt kommt, in eine bereits vorgegebene historische Sozialstruktur und gesellschaftlich verfestigte Weltauffassung hineingeboren. Dieses bestehende Umfeld prägt die ersten unmittelbaren Sozialbeziehungen. Durch die Anrufung, dieser Begriff geht auf den französischen Philosophen Louis Althusser zurück und wird von Judith Butler¹⁶ entlehnt, werden von den Eltern ihre persönlichen Vorstellungen, Erwartungen und

¹⁶ Judith Butler beschäftigt sich in ihrer Theorie mit der Frage, wie Subjekte zu ihrem Geschlecht gelangen und auf welche Weise sie dieses in der Regel ihr ganzes Leben über behalten. Zentral ist, der Begriff der Performance. Sie geht nicht davon aus, dass ein Subjekt seine innere Identität über Akte, Gesten und Haltungen ausdrückt, sondern das Subjekt entsteht erst, wenn es seine Handlungen aufführt. Weiters erwähnt sie, dass das Geschlecht eine Inszenierung des Körpers sei, deren nur vermeintlich innere Bedeutung auf ihrer Oberfläche dargestellt werde. In ihrem Sinne kann sich das Subjekt nicht einfach verschiedener Rollen bedienen, sondern das Subjekt ist von seinen performativen Akten nicht zu trennen. (Wulf, Göhlich, Zirfas, (Hrsg.) 2001, S. 157 ff.)

ihr eigenes Begehren auf der imaginären Ebene auf ihr Kind übertragen. Weiters führt sie aus, dass durch die Namensgebung und die Registrierung im Geburtenregister dem Kind auf der symbolischen Ebene bestimmte Rechte zugesprochen und den Eltern die Obsorge anvertraut wird. In dieser sogenannten Anrufung sind einerseits auf der symbolischen Ebene die Geschlechtlichkeit und alle sozialen Gesetze enthalten und auf der imaginären, alles, was in den Augen der Eltern ein „ganzes“ Subjekt ausmacht. Zu Beginn hat der Säugling keine andere Wahl, da er alleine nicht überlebensfähig wäre, als dieses Begehren der anderen anzunehmen. Luckmann (2007, S. 23) beschreibt diesen Vorgang wie folgt, *„Handlungskontrolle und Selbstdisziplinierung erscheinen nicht einfach von selbst zu einem gewissen Zeitpunkt in der Kindheit, sie werden durch die Erwartungen signifikanter Anderer eingeschärft.“* Oder mit der Begrifflichkeit von Mead (1973, S. 196) ausgedrückt, durch den „verallgemeinerten Anderen“. Die ersten regulativen Maßnahmen von der Außenwelt erfährt der Säugling durch die Nahrungsaufnahme sowie den Tag- und Nachtrhythmus. Ebenso ist das Bestreben der Eltern vorhanden, eine gemeinsame Sprache zu entwickeln. Am Anfang ahmen alle Beteiligten die Laute des Kleinkindes nach. Wenn dabei die Mimik des Säuglings beobachtet wird, kann festgestellt werden, dass dieser versucht die der Bezugspersonen nachzuahmen. Es lässt sich schon zu Beginn eine Art Dialog zwischen Sender und Empfänger erkennen, der besonders schön anzusehen ist, wenn er durch das Lachen ausgetauscht wird. (Lotman 2010, S. 192) Das Kleinkind beginnt sich an den Bewegungen seiner Bezugspersonen zu orientieren und sie zu beobachten. Zuerst ahmt es die einfachen, aber nicht reflexiven Bewegungen nach und nimmt sie meistens unbewusst in sich auf. Diese enthalten bereits gestalterische Aspekte, die mit der sinnlichen Wahrnehmung, den Affektiven und den Gefühlen, die dem Bewegungsvorbild entgegengebracht werden, verbunden sind. Entweder führt das Kind die Bewegungen gleich oder erst nach einiger Zeit mit seiner eigenen Motorik aus. Seine Nachahmungen sind aber keine exakten Kopien seines Modells, sondern sie sind ihnen nur ähnlich. Später erfolgt auf einer höheren Entwicklungsstufe die Überprüfung seiner Ausführung. Dies kann nach Mead (1973, S. 194 ff.) deshalb erfolgen, da der Mensch die Fähigkeit besitzt, sich reflexiv aus der Sicht des anderen, der auch ein unbelebter Gegenstand sein kann, zu betrachten. Diese Betrachtungsweise nennt er „Erfahrung“. Individuen sammeln diese in einem Prozess von Reiz und die darauf folgende Reaktion der anderen. Je mehr Er-

fahrungen gemacht werden, desto schneller können die Reaktionen des Gegenübers vorausgesehen und besser eingeschätzt werden. (Siehe auch Goffman, der darauf hinweist, dass in einer sozialen Interaktion dieses Absuchen nach distinktiven Merkmalen gegenseitig stattfindet.) Diese Kenntnisse beziehen sich seiner Ansicht nach nicht nur auf Worte, sondern ebenso auf Körperhaltung, Gestik und Mimik. Gebauer und Wulf (1998, S. 26) zitieren den deutschen Philosophen Walter Benjamin und geben drei Beweggründe für die Nachahmung an und zwar Liebe, Bewunderung und Rivalität (siehe auch König im Kapitel 4.) .Wenn wir weiter die Entwicklung des Kindes verfolgen, lernt es im Laufe seines Lebens, mit den verschiedensten Werkzeugen umzugehen, zum Beispiel mit dem Löffel zu essen. Zuerst behandelt das Kleinkind diesen Gegenstand wie jeden anderen. Durch die Anweisungen der Bezugspersonen erfährt es, wie es ihn gebrauchen soll. Der Körper wird durch den Gebrauch der verschiedensten Gegenstände und Werkzeuge verändert. Dieser Anpassungsprozess setzt sich fort bei komplexeren Tätigkeiten wie Zähneputzen, sich etwas in ein Glas einschenken und so fort. Das heranwachsende Individuum erfährt ebenso zivilisationstechnische Notwendigkeiten, wie Manieren und einen bestimmten Lebensstil einer sozialen Gruppe. Ebenso wird die Beachtung von Regeln durch Spiele, Sport, z.B. Fußball und Wettbewerbe, eingelernt. Somit passen sich die Handlungen des Subjekts an seine Umgebung an und diese wiederum an das Kleinkind. Nach Bourdieu werden die Körper so lange umgebaut und neu konstruiert, bis sie zu einander passen. Die Handlungen werden meistens zu zweck- und zielgerichteten und unreflektierten Ausführungen. Sie werden zu einem Teil des bereits erwähnten Habitus (Bourdieu). (Gebauer und Wulf 1998, S. 34 ff.) Alles zusammen erinnert an den Begriff der primären Sozialisation nach Luckmann (2007, S. 219–221) der die Hauptaufgabe in der modernen Gesellschaft des Elternhauses darstellt. Ich werde noch weiter Luckmann und seinem Begriff der Sekundärsozialisation folgen. Zum Unterschied zu archaischen Gesellschaften, wo die Sozialisierung hauptsächlich über die Familien und die Verwandtschaftsordnung erfolgt, also über die sogenannte Primärsozialisation, gewinnt in modernen Gesellschaften die Sekundärsozialisation an Bedeutung. Ein Grund dafür, den ich bereits erwähnt habe ist, dass sich die Zeit der Jugend verlängert hat. Ein weiterer, dass sich in modernen Gesellschaften einheitliche Handlungsabläufe¹⁷ in viele ver-

¹⁷ Nach Luckmann (2007, S. 219–221) werden in den archaischen Gesellschaften in der Sozialstruktur die verschiedenen Funktionen in einen Handlungsablauf verbunden. So war der Jäger zum

schiedene spezialisierte Institutionen aufgliedert. Die entstehenden Teilsysteme der Sozialstruktur sind zwar abhängig voneinander, aber jedes bildet eigene Normen aus. Die Grundfunktion der Institutionen ist zweckrational und aus einem übergeordneten „religiösen“ Bedeutungssinn fast vollständig herausgelöst. Für diese hochspezialisierten Tätigkeiten werden ebenso spezialisierte Rollenhandlungen gebraucht. Durch die sekundäre Sozialisation kann das benötigte Sonderwissen für diese Rollenerfüllung vermittelt werden. Die spezialisierten Rollenhandlungen führen zu einer Anonymisierung und zwar deshalb, da für diese Rollen nur bestimmte Fähigkeiten und Eigenschaften benötigt werden. Zunehmend werden nur mehr bestimmte Teile der individuellen Persönlichkeit wichtig, nicht mehr die ganze. (Luckmann 2007, S. 221–230) Besonders ausgeprägt wurde dieses System in der wissenschaftlichen Betriebsführung, die auf den US-amerikanischen Ingenieur Taylor F., W., zurückzuführen ist. Er postulierte, dass durch die Trennung von Kopf- und Handarbeit und die Zergliederung des Arbeitsablaufes in viele einzelne Arbeitsschritte die Effizienz der Produktion gesteigert wird. (Kirchler, Meier-Pesti, Hofmann 2004, S. 26) Zusammenfassend kann gesagt werden, dass in modernen Gesellschaften die Integration in die Gesellschaft nicht mehr ausschließlich durch die „Primärgruppe“ erfolgt, sondern hauptsächlich durch sozial anonyme und zweckrationale Rollenhandlungen, die im Beruf vollzogen werden.

Nun möchte ich darauf eingehen, was bei einem Übergang von einer sozialen Position in eine andere passiert. Dafür möchte ich näher den Begriff der Einsetzung von Bourdieu darlegen.

Bourdieu sieht Übergangsriten als Grenzziehung an (siehe auch nächstes Kapitel). Er ist der Ansicht, dass durch die Macht der Einsetzung sich das Verhalten der eingesetzten Person wie auch das Verhalten der anderen ihr gegenüber verändert. Zum Beispiel durch den Erhalt eines Titels, den Eintritt in eine Institution oder durch Stigmata wird jemandem bedeutet, meistens vor Zuschauern bzw. Zeugen, wie er zu sein hat und wie er sich zu benehmen hat. Durch die Besetzung des neuen sozialen Platzes wird ebenso der entsprechende Stil, Gang, die Mimik und Gestik eingeübt und inkorporiert. Somit verändert sich der Habitus der eingesetzten Person. Diese Grenzen, die zum Beispiel durch Prüfungen in der Schule, dem Numerus clausus, Geschlecht und Stigmata gezogen werden, sind

Beispiel nicht nur für die wirtschaftliche Grundlage der Gesellschaft wichtig, sondern er stellte ebenso die Herrschaftsstruktur, die Verwandtschaftsordnung und eine religiöse Handlung dar.

keine „natürlichen“, sondern willkürlich gesetzte; da sie von den sozialen Akteuren anerkannt werden, werden sie zu bleibenden. Über diese Grenzen und die distinktiven Merkmale entsteht ein gemeinsames Wissen und dieses verweist einen jeden auf seinen zugeschriebenen gesellschaftlichen Platz. Die Zuschreibungen erfolgen nicht nur geistig, sondern vorwiegend sozial-praktisch da die neu erlernten Handlungen wiederum dargestellt werden.

Ich komme noch einmal auf den Begriff der Anrufung zurück, so wie ihn Judith Butler geprägt hat. Die erste Anrufung passiert nach Butler nach der Geburt auf der bereits erwähnten imaginären und symbolischen Ebene. Die Vorstellungen die auf der imaginären Ebene stattfinden, müssen durch immer wieder kehrende Anrufungen während des Lebens wiederholt werden. Sie begreift dieses System nicht als einseitig, sondern es gibt einen Rufer und einen Angerufenen und zwischen diesen beiden befindet sich ein Spalt. Dieser ermöglicht dem angerufenen Subjekt, die Übertragung des Wunsches anzunehmen oder zurückzuweisen. Ebenso ist nach ihren Angaben zu beachten, dass *„Das Paradoxe der Subjektivierung genau darin besteht, dass das Subjekt, das sich solchen Normen widersetzt, selbst von solchen Normen befähigt, wenn nicht gar hervorgebracht wird.“* (Butler 1997, S. 39)

In ihrer Arbeit greifen Gebauer und Wulf (1998, S. 68 ff.) das Körperkonzept von dem deutschen Philosophen Helmut Plessner auf, der zwei Modi des praktischen Weltverhältnisses unterscheidet, nämlich zwischen Leib-Sein und Körper-Haben. Also in dem Sinne, ich bin meine Hand, aber gleichzeitig habe ich sie auch, um mit ihr etwas zu machen. Der erste Modus drückt das leibliche In-der-Welt-Sein aus und der zweite muss erst in der menschlichen Entwicklung entstehen. Er ist dann erreicht, wenn durch das Bewusstsein eine exzentrische Position zu sich selbst eingenommen werden kann (siehe auch Mead). Durch diese Position außerhalb des Körpers kann sich der Mensch von außen betrachten und sich absichtsvoll zu sich selbst und der Welt verhalten. Die Autoren kritisieren an dieser Annahme, dass im Leib das geistige und kulturelle Zentrum durch die Konstruktion des Ichs liege, und dass das Ich einerseits als Leib der Natur angehöre und andererseits durch seine Reflexionsfähigkeit exzentrisch positioniert sei. Weiters kritisieren sie, dass sich dadurch ein Handlungsimpuls entwickeln müsse, um aus dem natürlichen Zustand herauszugelangen. Sie meinen, dass Plessner dadurch die Verwobenheit mit der Umwelt übersieht und die bereits vorhandene soziale Geformtheit der Welt vernachlässigt. Sie sind der Ansicht, dass in der Schrift *Das Sichtbare und das*

Unsichtbare von dem französischen Philosophen Merlau-Ponty die angeführten Kritikpunkte überwunden wurden. Sie greifen seine Sichtweise, dass *Subjekt und Welt chiastisch miteinander verschränkt sind*, auf. Durch die bereits beschriebenen Prozesse eignet sich der Körper im Laufe seines Lebens die ihn umgebene Welt an, sie wird ein Bestandteil seiner inneren Welt und seines Körpers. Er lernt mit den Artefakten seiner Umgebung umzugehen und sie werden zu Verlängerungen seines Körpers. Der Körper wiederum ist die Verlängerung der Welt. So entsteht eine wechselseitige Durchdringung von Subjekt und Welt. Das Ich ist eine Instanz, die unmittelbar mit dem Körper verbunden ist und durch die soziale und kulturell konstruierte Welt gebildet wird. Sie folgern, dass dadurch das Ich zu einer sozial geformten Konstruktion wird, die nur denkend vom Körper, der selbst auch konstruiert ist, getrennt werden kann. Bourdieu drückt dies folgendermaßen aus: „*Ich bin wie ein Punkt vom Universum verschlungen, in der Welt begriffen, als ein Ding unter vielen Dingen, aber ein Ding, das, von der Welt durchdrungen, selbst die Welt begreift*. Er fügt hinzu, *Begreifen, verstehen, umfassen kann ich die Welt nur, weil sie mich enthält und ich in ihr begriffen bin.*“ (Gebauer und Wulf 1998, S. 60) Diese Prozesse verstehen die Autoren als mimetisch, denn im Verlauf der Entwicklung eignet sich der Körper des Subjekts durch die verschiedenen Handlungen die Welt an und wird zu einem Teil von dieser. Dieses „Körperwissen“ wird sinnlich und meist unbewusst einverleibt, um wiederum durch eigenständige Verhaltensformen in performativen Handlungen sichtbar aufgeführt zu werden.¹⁸ Bei diesem Aneignungsakt entsteht ein Zwischenraum zwischen Subjekt und Welt (vergleiche den bereits erwähnten Spalt zwischen Angesprochenem und Rufer bei Judith Butler). Zwischen diesen beiden Seiten gibt es Verbindungen und durch diese ist eine wechselseitige Beeinflussung und Veränderung möglich.

Die Autoren (ebd. S. 50 ff.) erwähnen, wenn etwas nachgemacht wird, was jemand anderer macht, kann man sich ihm ähnlich machen. Dadurch teilt man seine Welt mit der des Modells, zum Beispiel wenn man ein Lächeln erwidert. Durch die sogenannte „stumme Kommunikation“ können von körperlichen Vorbildern bestimmte Tätigkeiten erlernt werden, zum Beispiel Skifahren, Tanzen und so fort. Wenn Bewegungen zuerst beobachtet und dann ausgeführt werden, werden diese ohne bewusste Vorgänge erlernt. Somit lernt ein Körper von einem anderen Körper.

¹⁸ Bezugnehmend auf Bourdieu erwähnen sie dazu: „*Was der Leib gelernt hat, das besitzt man nicht wie ein wiederbetrachtbares Wissen, sondern das ist man...*“ (Gebauer und Wulf 1998, S. 52).

Über äußere Formen durch Übungen, Exerzitien, Training und ebenso durch soziale Gefühle wie Scham und Peinlichkeit, Zwänge und Notwendigkeiten etc. wird eine innere Form hergestellt. [...] *Bewegungen lösen also Prozesse der Verinnerlichung und Veräußerlichung aus.* (ebd. S. 52) Weiters weisen sie darauf hin, dass diese *doppelte Bewegung* erkannt werden muss. [...] *Innen und Außen bilden keine Opposition entgegengesetzter Bereiche, die sich gegenseitig zu dominieren suchen, sondern sie sind nichts anderes als zwei Seiten derselben Vorgänge.* (ebd. S. 52) Sie verweisen auf Analysen von Bourdieu und Foucault hin, die zeigen, dass *die Herrschaft des Subjekts über sich selbst vom Körper ausgeht, [...] der beherrschte Körper beherrscht sich selbst, [...] die Kontrollinstanzen sind über den ganzen Körper verteilt.* Zum Beispiel beim Sport, da will der ganze Körper den Sieg oder bei der Aussprache eines Verbots sagt der ganze Körper „nein“. (ebd. S. 53)

Bevor ich weiter fortfahre, möchte ich das bereits Geschriebene kurz zusammenfassen.

Ein Kind wird in eine bereits bestehende und vorgegebene Sozialstruktur hineingeboren. Durch die Anrufung werden dem Individuum auf der symbolischen und imaginären Ebene einerseits seine Position in der Gesellschaft und andererseits die Wünsche und Vorstellungen seiner Familie vermittelt. Der Säugling als auch die Eltern müssen sich an die neuen Gegebenheiten anpassen. Dem neuen Familienmitglied werden durch die primäre und sekundäre Sozialisation die gesellschaftlichen und kulturellen Regeln, Normen, Zwänge und Pflichten vermittelt. Es bildet sich ein bestimmter Habitus heraus, der durch die Handlungen des Individuums wiederum dargestellt wird. Im Verlauf des Lebens kann sich die Möglichkeit ergeben, die eigene soziale Position zu verändern. Dieser Übergang in eine neue Funktion wird durch die Einsetzung gestaltet. Sie beinhaltet, bestimmte Verhaltensformen zu ändern und neue zu lernen. Trotz der Erwartungen, Regeln und Normen, die im Laufe des Lebens das Subjekt zivilisiert und diszipliniert haben, steht diesem ein gewisser Freiraum für die eigene Ausdeutung seiner Handlungen zur Verfügung.

Gebauer und Wulf (1998, S. 267–271) weisen darauf hin, dass bei der Zivilisierung und Habitualisierung des Körpers die Herausbildung von Gesten zu den wichtigsten Elementen gehört. Nochmal kurz zusammengefasst: Sie spielen einerseits bei der Kultivierung des Körpers und bei der Ausgestaltung von Gemeinschaft und Gesellschaft eine wichtige Funktion. In Form von Gebärden können Intentionen und Emotionen dargestellt werden. In sozialen Situationen helfen sie dabei,

sich verständlich zu machen, Kontakt aufzunehmen und den Interaktionspartner einzuschätzen, sie bilden einen wichtigen Bestandteil des sozialen Wissens. Gesten können die gesprochene Sprache begleiten, das Gesprochene ergänzen oder sie können sich auch gar nicht auf die Sprache beziehen. Oft verläuft ihre Vollziehung nicht bewusst und ihr Ausdruck ist stärker mit den Gefühlen verbunden als mit der Sprache. Der Autor führt eine empirische Untersuchung, die Efron¹⁹ in New York an assimilierten Ostjuden und Süditalienern durchgeführt hat an. Je höher die Bereitschaft der Auswanderer ist sich in dem neuen Land zu assimilieren, desto weniger wurden die erinnernden Gesten aus dem Herkunftsland verwendet. Dies zeigt, dass das Begehren, sich den Amerikanern anzugleichen sogar Auswirkungen auf die Performanz des körperlichen Habitus und die Gestik hat. Dieses Phänomen ist an das mimetische Begehren²⁰ gebunden, welches dadurch gekennzeichnet ist, auch mit der ausgeführten Gestik so zu werden wie ihre Vorbilder. Durch die Nachahmung einer Geste kann der körperliche Selbstaussdruck des anderen erfasst werden. Sie folgern daraus, „in der ‚Anähnlichkeit‘ an seine Gesten werden seine Körperlichkeit und seine Gefühlswelt erfahren.“ (ebd. S. 270) Das Subjekt entäußert sich mittels seiner Gestik und Mimik, durch die Reaktion der anderen Individuen erlebt es, wer es ist und wie es gesehen wird.

Mit dem Erwerb der Gestik findet ebenfalls eine Einführung in die Körper- und Bildtraditionen statt. Es gibt nicht nur eigene innere Bilder, sondern auch kollektive. Diese kollektiven Bilder repräsentieren die Gesellschaft, in der das Individuum vergesellschaftet wurde. Die Bilder brauchen einen Körper, um verlebendigt zu werden. So kann gefolgert werden, dass nicht nur der Habitus, sondern auch die Bilder bei der Vergesellschaftung aufgenommen werden. In sozialen Situationen präsentieren wir uns gegenseitig, noch bevor wir zu Sprechen beginnen, mit unserem Körper, der Gestik, Mimik und mit der getragenen Kleidung. Anders ausgedrückt stellen wir für den anderen ein Blick-Angebot dar. Es ist die Sache der Blickenden aus diesem Angebot ein soziales Bild zu machen. Durch diesen Blickkontakt von Blickenden und Angeblickten können die gegenseitig dargestellten Bilder ein Einverständnis finden, aber auch auf Ablehnung stoßen. Durch die dargestellten einzelnen Bilder werden

¹⁹ Gebauer und Wulf beziehen sich auf die Arbeit von Efron, David, *Gesture. Race and Culture*. Mouton 1972.

²⁰ Der Ausdruck des "mimetisches Begehren" geht auf den Anthropologen René Girard zurück, der das Begehren im Allgemeinen als "wesenhaft mimetisch" definierte.

die Individuen gesellschaftlich erkennbar. Die Anerkennung dieser durch die anderen ist die Voraussetzung, einen Platz im gesellschaftlichen Raum zu erhalten.

Als nächster Schritt wird der Fokus auf die Bedeutung unseres Körpers und der Bildbetrachtung gelenkt. Im vorangegangenen Kapitel habe ich mich vom Bild- und Fotografiethema bewusst entfernt. Das ist notwendig, um schlussendlich die Pose verstehen zu können. Über Beltings Bildtheorie gelange ich in meiner Arbeit schließlich zu einem der drei Schlüsselthemen, zu posierenden Menschen auf Bildern – womit sich der Kreis schließt.

5.5.1 Der anthropologische Ansatz von Beltings Bildtheorie

Belting (2011) weist darauf hin, dass häufig über Bilder geschrieben wird, wie sie entstanden sind. Der mediale Dialog, der mit dem Bildbetrachter entsteht, wird seiner Ansicht nach eher außer Acht gelassen. Weiters erwähnt er, dass der Mensch sowohl der Erfinder als auch der Benutzer von Technik ist. Im Menschen selbst bzw. in seinem Körper befindet sich seiner Meinung nach jener Ort, wo Bilder verlebendigt werden. Er betont ebenso wie Gombrich, dass unsere Wahrnehmung einem kulturellen Wandel unterliegt sowie durch die Veränderungen der Medien und von den persönlichen und kollektiven Symbolisierungen beeinflusst wird. Unsere Sinnesorgane hingegen haben sich im Laufe der Zeit nicht verändert. Er erwähnt, dass der Mensch dazu neigt, Bilder in innere und äußere zu trennen, doch in Wirklichkeit gibt es sehr viele Beziehungen zwischen diesen beiden Seiten. Welche gesehenen Bilder in unserem Bildgedächtnis gespeichert werden, unterliegt einer persönlichen Zensur. Die Bildspeicherung durchläuft einen Akt der Metamorphose, der wie folgt abläuft: Jedes Bild hat ein Trägermedium, ohne dieses würde es nicht präsent sein. Im ersten Schritt wird das äußere Bild entkörperlicht und im zweiten wird das Trägermedium mit unserem Körper ausgetauscht, der auch ein natürliches Medium darstellt. So werden äußere Bilder zu Bildern unserer Erinnerung. Weiters muss beachtet werden, dass wir in uns nicht nur individuelle Bilder tragen, sondern auch kollektive. Somit nehmen wir die Welt aus einer individuellen und aus einer kollektiven Sichtweise wahr. Für seine Überlegungen nimmt der Körper eine zentrale Position ein. Für ihn sind sowohl das Bild, das Medium als auch der Körper untrennbar miteinander verbunden. Er ist der Ansicht, dass es sich bei der sogenannten Krise der Bilder im Grunde um eine Krise des Körpers handelt. Dies führt er darauf zurück, dass sich in den heute abgebildeten Körpern, die durch

plastische Chirurgie einerseits und durch Fitness und Diäten andererseits perfektioniert und verschönert werden können, der Mensch nicht mehr wiederfinden kann. In der Werbung werden Bilder von idealisierten Körpern als Vorbilder zur Nachahmung gezeigt. Seiner Meinung nach lähmt dieser Zwang, solche Körper nachahmen zu müssen, unser eigenes Körpergefühl. (ebd. S. 92–93) Selbst, wenn wir uns selbst fotografieren lassen, wie ich schon bei Goffman erwähnt habe, nehmen wir vor der Kamera eine Pose ein, sodass wir uns, noch bevor das Bild entsteht, mimisch und gestisch in eines verwandeln. Dies gilt nicht nur für das Porträt, sondern für die gesamte Fotografie. Seitdem es die Fotografie gibt wurde der Mensch und sein Körper, seiner Meinung nach, immer anders inszeniert. (ebd. S. 107) Bei der Fotografie wird natürliches oder künstliches Licht benutzt, um Schatten unserer Körper auf einem lichtempfindlichen Papier zu erzeugen. In den Illustrierten sehen wir im Grunde den Schatten der abgebildeten Personen, die verschiedene Klischees zeigen. Diese körperlosen Darstellungen werden massenweise durch die Medien verbreitet. (ebd. S. 195) Belting sagt, dass die Zeitschrift, der Ort ist, wo öffentliche Fotos abgebildet werden, das Fotoalbum hingegen jener für private. (ebd. S. 218) Er betont, dass der Mensch bzw. sein Körper allein der *Ort der Bilder* ist. Er ist ein Ort in der Welt, in dem Bilder empfangen, gedeutet und verlebendigt werden. Durch die internen Bilder, denen er eine Bedeutung gibt, unterscheidet sich jeder Mensch vom anderen und durch die kollektiven, jede Kultur von der anderen. Die Bilder, die in uns aufsteigen, sind meistens vergänglich, oft wissen wir nicht, woher sie kommen und wohin sie gehen. Wir vergessen sie und in einer anderen Situation erinnern wir uns wieder. Die Bilder der Außenwelt hingegen, die uns von Museumswänden oder aus den verschiedensten Medien anblicken, sind verdinglicht und machen an uns Blickangebote. Welchen Bildern wir unsere Aufmerksamkeit schenken, sie verehren oder ihnen ablehnend gegenüber stehen, wird sowohl von unserer persönlichen Veranlagung als auch von der kollektiven beeinflusst. Eine große Rolle bei der Vermittlung und Übertragung von Bildern zwischen den Generationen spielen Lehrer. Bilder leben in einem kollektiven Gedächtnis fort, durchlaufen einen dynamischen und schwer zu entschlüsselnden Prozess. Sie können verwandelt, vergessen, wiederentdeckt und anders gedeutet werden. Wenn ein Mensch stirbt, so sterben auch seine Bilder mit ihm. Belting behauptet, dass Bilder intermedial sind, sie ziehen von einem Medium in das andere. Es muss dabei immer bedacht werden, dass der Mensch mit seinem Blick diese Bilder verlebendigt,

ohne ihn wäre das Medium ein „Archiv von toten Bildern“. (ebd. 214) Zunehmend wird die Fotografie nicht mehr verwendet, um die Welt zu dokumentieren, sondern sie dient als Erinnerung an eine Welt, die ihren hermetischen Sinn fast verloren hat. Durch die Entstehung neuerer Medien, zum Beispiel Fernsehen, werden Fotografien ähnlich betrachtet wie ein Gemälde. Heutzutage weiß man nicht mehr, wo die Fotos aufbewahrt werden sollen, in Alben oder in einem Bilderrahmen, somit verschwinden sie zunehmend im Speicher des Computers.

6 Die Pose

Die Rituale

Rituale stellen einen Übergang zur Begrifflichkeit der Pose dar. Da es sich aber um eine sehr umfassende Thematik handelt, werde ich hier nur kurz wesentliche Aspekte für meine Forschungsarbeit aufgreifen.

Verschiedene Definitionen von Ritual

Die Form der Rituale und Zeremonien wird von strengen kulturellen Konventionen und regelmäßigen Wiederholungen bestimmt. Ihre Funktion ist pathischer Natur, das bedeutet, sie dienen dazu, soziale Beziehungen herzustellen, sie zu ändern, zu bestätigen oder wiederherzustellen. (Nöth 2000, S. 303)

Nach Tambiah (Wirth 2002) haben rituelle Ereignisse, wie Handlungen, Darstellungen und Festlichkeiten, bestimmte Merkmale gemeinsam, sie sind zweckorientiert, auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet, stehen für ein kollektives oder gemeinsames Handeln und unterscheiden sich von alltäglichen Ereignissen.

Bei einem Ritual ist normalerweise die Abfolge der Handlungen und Ereignisse im Vorhinein bekannt. Sie laufen in einer geordneten, feststehenden Form ab, diese verändert sich kaum und wird so weitervermittelt. Die wichtigsten Rituale einer Gesellschaft sind eng mit ihrer Entstehung und Entwicklung verbunden.

Wie schon dargelegt wurde, ist für Flusser ein „echtes“ Ritual zweckfrei und hat starre und zirkuläre Strukturen.

Bourdieu betont besonders die Bedeutung der sozialen Grenzziehung, die durch Rituale vollzogen wird. Für ihn steht nicht wie bei Victor Turners Theorie²¹ der Übergang allein im Vordergrund, sondern die Entscheidung, wer den Übergang vollziehen darf und wer nicht. Er verwendet hierfür den Begriff der „Einsetzung“. Durch die Grenzziehungen wird eine bestehende Ordnung festgeschrieben und anerkannt. Besonders wirksam sind sie dadurch, dass sie *„[...] den Anschein erwecken, sie beruhten auf objektive Differenzen.“* (Bourdieu 1990, S. 86) Er nennt solche Riten Trennungs- und Einsetzungsriten. Nach Bourdieu hat diese Trennung eine festschreibende Wirkung. Er führt folgende Beispiele an: die Trennung der Geschlechter, die Elite, der Rest und so fort. Auf die gesellschaftlichen Auswirkungen der Einsetzung bin ich bereits im vorangegangenen Kapitel eingegangen.

Goffman unterscheidet zwischen einem Ritual und interpersonellem Ritual. Er stellt fest, dass ein Element einer Zeremonie als Ritual bezeichnet werden kann. Ein interpersonelles Ritual definiert er *„[...] als eine Folge von gewohnheitsmäßigen, konventionellen Handlungen, durch welche der eine den anderen Achtung erweist.“* (Goffman 1981, S. 8) Flusser weist auch darauf hin, dass es sich bei Ritualen um ganz alltägliche Handlungen handeln kann. Weiters unterscheidet Goffman in Ritualisierung und Hyper-Ritualisierung. Auf diese beiden Begriffe möchte ich in meinem nächsten Bereich, der „Pose“, nach einer kurzen allgemeinen Definition näher eingehen. Weiters werde ich zwei wichtige Aspekte dieser Termini darlegen, nämlich die Stereotypisierung und Entkontextualisierung.

Allgemeine Definition von Pose bzw. Positur²²

Der Begriff Positur (lat.) bezeichnet eine angenommene, zweckbedingte Körperhaltung, gelegentlich etwas überzeichnet in der Ausdrucksstärke, wenn sich jemand sprichwörtlich *in Positur stellt*, oder vor der Kamera posiert. Die Körperhaltung soll

²¹ Kurzer Einblick in die Arbeit von Victor Turner. Er wurde in seinen Forschungen sehr beeinflusst von den Arbeiten des Ethnologen Arnold van Gennep. Dieser versteht Rituale als Übergänge, die sich auf den Lebenslauf und den Jahreskreislauf beziehen können. Sie laufen immer nach einem bestimmten Schema ab. Turner entwickelt anhand seiner ethnographischen Forschung bei einem Volk in Nordwestsambia das Modell der Communitas, einer relativ unstrukturierten und undifferenzierten Gemeinschaft. Der gegenüber stellt er das System von hierarchisch gegliederten Gruppen, in denen jedes Mitglied einen bestimmten Platz einnimmt. Er bestimmt dabei einen Schwellenzustand, den er *Liminalität* und *Antistruktur* nennt. Diese Phase ist als Übergang gekennzeichnet, in dem Personen und Gruppen ihren sozialen Status wechseln. In dieser Zeit sind alle normativen Zwänge vorübergehend aufgehoben und sie ist geprägt von Spontanität, Unmittelbarkeit und Gleichheit. So kann gesagt werden, dass die Gemeinschaft vorher eine Struktur aufweist, dann die liminale Phase stattfindet und nachher wieder zu einer neuen Struktur übergeht. (Wirth 2002)

²² Entnommen am 25.7.2011 aus: <http://de.wikipedia.org/wiki/Positur>.

häufig eine ganz bestimmte Symbolik zum Ausdruck bringen. Ein Maler oder Fotograf, der z.B. ein Porträt von einem Auftraggeber anfertigen soll, wird den Betreffenden sorgsam in Positur setzen, um den gewünschten Ausdruck zu erhalten. Extremer als die Positur ist die auf ihre Wirkung berechnete, gekünstelte *Pose*.

Der Begriff der Pose bei Erving Goffman

Um mich dem Begriff der Pose anzunähern, möchte ich Goffmans (1981) geschlechtstypische und hyper-ritualisierte Darstellungsstrategien in der Reklame näher erläutern. Er geht davon aus, dass sich Individuen in sozialen Situationen wechselseitig, noch bevor das erste Wort gesprochen wurde, über die Gesamtheit des Verhaltens, der Erscheinung, soziale Identität, Stimmung, Absichten und den Stand der Beziehung seines Gegenübers informieren. Die Verhaltensweisen, die die Personen dabei anwenden, sind nicht beliebig. Sondern bestehen aus Elementen, die im Laufe der Sozialisierung gelernt wurden. Sie dienen dem Zweck, die Situation für beide Interaktionspartner schneller einordnen und besser verstehen zu können. Diese stereotypisierten beziehungsweise ritualisierten Verhaltensweisen nennt Goffman Darstellungen (in Anlehnung an Julian Huxley). (ebd. S. 8 ff.) Solche Darstellungen bezeichnet er auch als Ritualisierung. Für ihn ist das wichtigste Argument dazu, dass unter dem Druck der natürlichen Auslese bestimmte emotional motivierte Handlungen formalisiert werden, *„sie werden vereinfacht, übertrieben, stereotypisiert und aus dem spezifischen Kontext der auslösenden Reize herausgenommen – und dies nur zu dem Zweck, eine effektivere inter- wie intraspezifische Signalwirkung zu erreichen. Solche Verhaltensweisen sind Darstellungen.“* Es kann gesagt werden, Ritualisierung ist die *„Skizze einer Handlung“*. (ebd. S. 8 f.) Weiters meint er, dass die Darstellung der Geschlechter keinen biologischen Ursprung hat, sondern kulturell konstruiert ist. Dieses tief verankerte soziale Merkmal des Menschen orientiert sich seiner Ansicht nach an Unterwerfungsgesten und am Eltern-Kind-Komplex. Bei den Erläuterungen dazu bezieht sich Goffman (1981) auf die ideale Eltern-Kind-Beziehung der Mittelschicht. Das Besondere an dieser Beziehung ist seiner Meinung nach, dass viele Menschen im Laufe ihres Lebens beide Rollen kennengelernt haben. Dadurch handelt es sich um ein geschlechtsneutrales Darstellungsmittel. Einerseits können Kinder sich spielerisch, dank ihrer Eltern, auf die Notwendigkeiten und Zwänge von sozialen Situationen einlassen. Sie werden von ihnen geschützt, erhalten oft den Vorzug und können sich

aus sozialen Situationen zurückziehen. Sollten sie einen Fehler machen, wird ihnen sehr schnell verziehen. Andererseits unterliegen sie der Kontrolle durch ihre Eltern oder älteren Personen. Sie können über ihre Zeit nicht frei verfügen und müssen Entscheidungen, die beschlossen werden, akzeptieren. Die in unserer Kindheit gemachten und gelernten Erfahrungen übertragen wir im Erwachsenenalter seiner Ansicht nach auf unsere sozialen Begegnungen. Dabei übernimmt der Mann offensichtlich die beschützende Rolle und die Frau die Kinderrolle. Bei gleichgeschlechtlichen Interaktionspartnern hat die statushöhere Person die beschützende Rolle. (ebd. S. 20–28) Die Werbefachleute greifen für ihre Abbildungen, die bereits ritualisierten Verhaltensweisen auf und stilisieren sie erneut. Daraus folgt, dass etwas bereits Transformatiertes wieder transformiert wird. Dieses Prinzip bezeichnet Goffman mit dem Begriff der *Hyper-Ritualisierung*. (ebd. S. 18) In den Reklamedarstellungen wird das gleiche Handlungsrepertoire verwendet, wie sie aus sozialen Situationen bekannt sind: mit dem gleichen Ziel, die Handlungen sollen für das Gegenüber verständlich sein. (ebd. S. 328) Für die Abbildungen werden die Posen sorgfältig ausgewählt und im Stil des „ganz Natürlichen“ dargestellt. Zu bemerken ist, dass es sich schon bei ihren Vorbildern, der tatsächlichen Ausdrucksweise der Geschlechter, ebenfalls um künstliche Posen handelt. (ebd. S. 327) Denn diese Verhaltensweisen wurden, wie ich vorhin mit dem Eltern-Kind-Komplex erklärt habe, durch die Sozialisierung und die bereits genannte Einsetzung eingelehrt.

Um weiter auf die Besonderheiten des Posierens eingehen zu können, werden noch die Unterschiede zwischen privaten und öffentlichen Bildern, Sujet und Modell, Porträt und Schnappschuss herausgearbeitet und abschließend wird auf den kommerziellen Realismus eingegangen.

Goffman (ebd. S. 45–51) unterteilt Bilder, im Sinne von Standfotos, in zwei Kategorien:

Diese sind einerseits private Bilder, die für einen kleineren Personenkreis gedacht sind und meistens an Erinnerungen von besonderen Beziehungen, Urlauben, Leistungen und so fort geknüpft sind. Wir können uns, in einer für uns idealen Umgebung, mit besonderen Menschen, in vorteilhafter Kleidung abbilden lassen. Dieser Augenblick wird durch das Bild konserviert. Dieses kann nachher anderen gezeigt oder an die Wand gehängt werden (siehe auch Belting 2011, Kapitel 5.5.1.).

Andererseits unterteilt Goffman in die zweite Kategorie, die der öffentlichen bzw. kommerziellen Bilder. Diese Art der Bilder ist für einen größeren öffentlichen Personenkreis gedacht. Sie können nach ihrer Funktion unterschieden werden.

Werbefotos dienen dazu, verschiedene Produkte wie Kleidung, Accessoires und so weiter zu verkaufen, einen bestimmten Lifestyle zu transportieren, Bedürfnisse und Wünsche bei den Konsumenten zu wecken. Der Vollständigkeit halber seien noch weitere Arten kommerzieller Fotos erwähnt, der in meiner Arbeit jedoch keine Bedeutung zugemessen wird: Nachrichtenfotos veranschaulichen Sachverhalte, die von politischem, gesellschaftlichem und wirtschaftlichem Interesse sind. Lehrfotos dienen zur bildhaften Darstellung eines Textes. Menschlich „aufschlussreiche“ Bilder, sind meist Schnappschüsse, die von Amateuren gemacht werden und manchmal auch in Ausstellungen gezeigt werden. Publicity-Fotos zeigen Personen des öffentlichen Lebens.

Unterscheidung von Modell und Sujet und von Porträt und Schnappschuss (ebd. S. 64–72)

Ein Modell lässt sich folgendermaßen beschreiben. Wenn sich zum Beispiel ein Maler für eine bereits verstorbene historische Persönlichkeit einen Menschen als Vorbild nimmt, dann wird dieses Vorbild als Modell bezeichnet. Zum Unterschied, wenn der Maler diese Person oder eine, die nicht gelebt hat, ohne Vorlage aus dem Gedächtnis malt, dann ist das Resultat ein Bild von einem Sujet. Das Sujet ist der Gegenstand der Darstellung. Es gehört zum menschlichen Lebensbereich, ist aber nicht immer real. Es kann sich dabei ebenfalls um Bauwerke, Tiere, Landschaften und so fort handeln. Wenn ein Maler von mir zum Beispiel ein Porträt malt, dann bin ich Modell und Sujet zugleich.

Die Unterscheidung von Porträt und Schnappschuss möchte ich mit einem kleinen Beispiel erklären. Sollte ich von mir ein Porträtfoto beim Fotografen machen lassen, bekomme ich die Anweisung mich auf einen vorgegebenen Platz zu setzen und wie ich zu sitzen habe. Mit einem vielleicht abwesenden, halbwegs lächelnden Gesichtsausdruck werde ich in die vorgeschriebene Richtung blicken. Somit nehme ich, mit meiner extra dafür ausgesuchten Bekleidung, für dieses Foto eine gestellte Pose ein. Dies verhindert aber nicht, dass ich mich und andere auf dem Foto trotzdem authentisch wahrnehmen werde. Für den Betrachter zeigt dieses Bild die Realität. Ein Schnappschuss hingegen ist ein unbemerkt aufgenommenes Foto von

Modellen, die nicht bewusst arrangiert wurden. Er zeigt Personen, Gegenstände und Ereignisse, wie sie in der Umwelt vorkommen. Der Bildbetrachter kann erkennen, was abgebildet wurde und kann daraus folgern, was dieser Szene vorausging und was auf sie folgt. Bei solchen Abbildungen verwandelt sich das Porträt in eine Szene. Nun wird der Unterschied zwischen Porträt und Schnappschuss erkennbar. Bei dem ersteren fehlt die Handlung oder sie hat kaum eine Bedeutung. Schnappschüsse sind Szenen, das heißt, sie stellen Ereignisse dar, und der Betrachter kann eine Handlung erkennen. Ebenso gibt es Fotos, auf denen der Bildbetrachter nicht genau erkennt, was in der abgebildeten Szene vor sich ging. Dabei handelt es sich um Schnappschüsse, die im Nachhinein retuschiert oder verfälscht wurden. Bei gestellten Bildern wird die ganze Szene erfunden und arrangiert. Solche Bilder brauchen das Posieren. In der Reklame besteht kein Interesse an der eigenen Identität des Modells, sondern an dem was es darstellt, an dem Sujet. Es posiert so, wie es der Fotograf bzw. Designer haben möchte. Um das Modell herum wird eine Scheinwelt aufgebaut. Hier sind Modell und Sujet nicht ein und dasselbe, so kann gesagt werden, dass sie kein wirkliches Bild darstellen. (ebd. S. 70) Bei dieser Art der kommerziellen Fotos nimmt das Model oft einen starren beschwörenden Blick ein, so als möchte das Model mit den Bildbetrachtern Kontakt aufnehmen und nimmt seine Blicke scheinbar passiv hin. Mehrere Personen werden manchmal so arrangiert, dass sich eine von einer anderen abwendet, um heimlich einen Blick mit einer dritten zu wechseln. Diese Darstellungen erfolgen immer so, dass der Bildbetrachter, als heimlicher Zeuge, diese Szene beobachten kann. (ebd. S. 65) Als wichtigstes Beispiel hierzu nennt Goffman den „*kommerziellen Realismus*“, (ebd. S. 72–79) jene Verwandlung, bei der man sich vorstellen kann, dass die dargestellte Szene theoretisch in allen Einzelheiten so stattgefunden hat. Wir betrachten somit ein „simuliertes Stück Leben“. Im Grunde wollen die Werbedesigner diese Bilder nicht als Schnappschüsse verkaufen. Doch der Betrachter neigt dazu, nicht allzu sehr den Realitätsgehalt der gezeigten Szene zu hinterfragen, sondern er versucht, sie zu entschlüsseln und mit seiner eigenen Welt in Verbindung zu bringen. Bei einem Reklamefoto ist nicht wichtig, dass die abgebildeten Tätigkeiten wirklich passieren, sondern der Eindruck, den es beim Betrachter hervorrufen soll, zählt. Ein weiterer erwähnenswerter Punkt ist, dass die persönliche Identität der abgebildeten Modelle, oft nicht bekannt ist, außer wenn es sich um Prominente handelt. Ein Star, egal ob es sich um einen Musiker, Sportler oder Filmstar handelt, wird durch die

häufige Präsenz in den Medien und die dadurch resultierende Vertrautheit, als Kommunikationsbasis genutzt. Durch ihre Kleidung, Accessoires und ihren Habitus werden sie zu einem Markenzeichen, sie verkörpern und vermitteln dadurch eine bestimmte ästhetische Botschaft. Diese wird durch die Werbung (siehe Kapitel 3.2.2., Fotografie in der Werbung) auf das Produkt übertragen, für das sie werben, wodurch der Prominente zum Medium einer bestimmten Botschaft wird. Interessant ist, dass nicht unbedingt der Star als „ganze“ Persönlichkeit zum Vorbild werden muss, sondern nur bestimmte Aspekte als Identifikationsgrundlage herangezogen werden, zum Beispiel kleidet sich jemand wie ein Musiker ohne die Musik zu kennen oder sie zu mögen. Dadurch, dass Mode und die inszenierten Models ständig in den verschiedenen Medien präsent sind, entwickelt sich eine kollektive Präferenz von bestimmten ästhetischen und habituellen Vorbildern bzw. Aspekten. Da in der heutigen Zeit der mediale Zugang zu Informationen quasi für jeden offen ist, werden sie nicht durch den Bildungsabschluss oder einer bestimmten gesellschaftlichen Klasse bestimmt. So kann gesagt werden, dass zunehmend Werte und Ideale über die Medien vermittelt und bestimmt werden. (Baacke, Volkmer, Dollase, Dresing 1988, S. 77 ff.) Goffman zeigt in seiner empirischen Arbeit auf, dass in den Reklamebildern in einer vereinfachten, überhöhten, standardisierten und übertriebenen Weise Elemente von Verhaltensritualen zwischen den Geschlechtern in idealtypischer Form dargestellt werden.

Ich fasse kurz einige häufig dargestellte Formen der Ritualisierung in Werbebildern nach Goffman zusammen.

Die relative Größe zwischen den abgebildeten Personen zeigt die gesellschaftliche Macht, Autorität, das Amt oder den Ruhm an. Wenn eine Person höher abgebildet wird, kommt dadurch ihre zentrale Position zum Ausdruck.

Frauen werden häufiger abgebildet, wenn sie sich selbst oder ein Objekt berühren, als Männer. Selbstberührungen vermitteln die Kostbarkeit des Körpers.

Gerne wird die Rangordnung zwischen den Geschlechtern nach der Funktion arrangiert. Männer werden oft in tätigen Rollen (z.B. in einem beruflichen Rahmen) dargestellt, die Frauen hingegen eher in einem passiven Rahmen.

Weitere Rituale der Unterordnung: Aufrechte Haltung ist ein Zeichen der Überlegenheit, manchmal überlässt der Mann aus Höflichkeit den bequemereren Platz der Frau. Positionen auf dem Bett oder Fußboden weisen auf Unterlegenheit hin. Sollten der Körper schräg abgebildet werden, so kann das als Zeichen der Unter-

werfung oder Liebenswürdigkeit verstanden werden. Frauen werden öfter lächelnd abgebildet als Männer, Lächeln dient als rituelle Beschwichtigung in der Interaktion. Kindliche oder lustige Darstellungen implizieren eine nachsichtige Behandlung. (Goffmann 1981)

Wex (1980) stellt in ihrer Arbeit fest, dass sich Frauen mit ihrer Körperhaltung schmaler machen und weniger Raum in Anspruch nehmen als Männer. Sie halten oft die Beine eng aneinander mit geraden oder nach innen gestellten Füßen, ebenso werden die Arme eher am Körper gehalten. Männer hingegen zeigen eine breite Beinhaltung mit nach außen gestellten Füßen. Die Arme werden mit Abstand zum Körper gehalten. Sie stellt fest, dass sich die Männer breiter machen und mehr Raum in Anspruch nehmen. Durch diese unterschiedlichen Körperhaltungen wird ersichtlich, dass sich Frauen kleiner, schmaler, niedlicher, harmloser, demütiger, anbietender und so fort darstellen, als Männer. Ausnahmen hat sie bei älteren Frauen der „unteren“ Schicht beobachtet, diese sitzen breitbeiniger mit gelösten Armen, besonders dann wenn sie mit anderen Frauen zusammen sind. Sie stellt fest, dass sich Frauen zwischen 15 und 25 Jahren mit ihrer Körperhaltung am meisten der gesellschaftlichen Norm anpassen. Sie begründet dies damit, dass die bequeme breitere Körperhaltung von Frauen auch deshalb vermieden wird, da sie als sexuelle Anbietpose für den Mann verstanden werden kann. Weiters fand sie Ausnahmen von den gängigen weiblichen Körperhaltungen bei Frauen, die in Frauenzentren oder an der Universität tätig sind und wenn Frauen unter sich sind. Die für sie typische enge Körperhaltung von Frauen hat sie bei Männern nur dann beobachtet, wenn diese sehr jung oder sehr alt sind oder einen unterprivilegierten Status haben. Ebenso stellte sie fest, dass Männer ihre typische breite Körperhaltung, auch wenn sie untereinander sind, nicht aufgeben.

In den Zwanzigerjahren des vorigen Jahrhunderts entstand ein neues Erscheinungsbild der Frau. Die androgyne, schlanke, sportliche und zugleich erotische Frau wurde ein Lieblingsmotiv der Zeichner und Fotografen. Dieser Prozess wurde durch die sozialen und politischen Veränderungen in der Weimarer Republik begleitet, Frauen bekamen das Wahlrecht, sie durften studieren, viele waren berufstätig. Durch das schlanke Körperideal wurde es legitim, Sport in der Freizeit zu betreiben. Diese neuen Erlebnisräume griffen Modedesigner und -fotografen auf. Sie stellten Frauen als Jägerinnen, Autofahrerinnen oder Pilotinnen abgebildet dar, mit betont maskulinen Körperhaltungen (Cowan, Sicks und Hg. 2005,

S. 125). Mit diesem Beispiel wollte ich verdeutlichen, dass sich in der abgebildeten Gestik, Körperhaltung und Mode auch immer die momentan gültigen Normen, Werte und Sichtweisen einer Gesellschaft widerspiegeln.

Um den Begriff der Pose weiter erläutern zu können, werde ich zuerst die Bedeutung von ostensiven Zeichen und den Begriff der Ostension, sowie ihn Umberto Eco darlegt, eingehen.

Bei einem ostensiven Zeichen wird ein Gegenstand als Signifikanz, für die Klasse von Gegenständen gewählt, der Gegenstand selbst angehört. Zum Beispiel wenn jemand in einem Restaurant seine Geldbörse nimmt, in die Höhe hält und hin- und herschwenkt. So wird diese verfremdete Bewegung als Zeichenhandlung aufgefasst. Erst diese Handlung transformiert das Objekt Geldbörse in das Zeichen Geldbörse. Dieses Zeichen löst dann die aktuelle Handlung aus, nämlich dass Zahlen gewünscht wird. Solche Handlungen werden nur in der passenden Situation verstanden. Wenn zum Beispiel in der U-Bahn jemand mit der Geldbörse winkt, wird die Bedeutung niemand verstehen und manche würden als Reaktion darauf verständnislos den Kopf schütteln. Eco erklärt den Begriff der Ostension in folgender Weise: „[...] sie besteht in der Derealisierung eines gegebenen Gegenstandes, um diesen Gegenstand für die gesamte Klasse stehen zu lassen.“ (Wirth 2002, S. 267). Um seine Überlegungen darzulegen, nimmt er als Beispiel einen Betrunkenen. Er fragt sich, welche Zeichen nötig sind, um ihn als solchen erscheinen zu lassen. Er kommt zu dem Schluss, dass dieser eine rote oder violette Nase, wässrige Augen, zerzauste Haare und etwas schmutzige und abgetragene Kleidung braucht. Alle anderen Merkmale, wie sein Gesicht, die Augenfarbe, ob er einen Mantel, ein Sakko oder einen Pullover trägt, sind nicht so wichtig. Somit kann gesagt werden, um als Modell für Trunkenheit stehen zu können, muss das gesamte Subjekt als Zeichenträger nur auf einige wenige Merkmale reduziert werden. In weiterer Folge stellt er die Frage: „Wer sagt, dass Trinken schlecht ist?“ Seine Antwort darauf lautet: der soziale Kontext in dem der Betrunkene lebt. Derjenige, der den Betrunkenen als solchen wahrnimmt, bringt mit ihm sein eigenes ganzes Wertesystem in Verbindung. (Wirth 2002, S. 275) Zu bedenken ist noch, dass jemand wirklich betrunken sein kann oder einen Betrunkenen nur verkörpert.

Ich werde nun den Begriff der Ostension auf die Herstellung von Reklamefotos umlegen. Das von Modelfotografen und Modedesignern ausgesuchte Modell wird zuerst geschminkt, frisiert etc. und mit einer bestimmten Kleidung und Accessoires

ausgestattet. In einer künstlichen Umgebung nimmt es, die ihm angewiesene Pose ein. Das ausgesuchte Foto wird nachträglich retuschiert. Das so entstandene Bild steht für eine bestimmte Klasse bzw. einen bestimmten Begriff, zum Beispiel Schönheit, Gesundheit, Reichtum, Familienglück, Sauberkeit, Kultiviertheit und so fort. Dies erinnert an den bereits in Kapitel 2.6. erwähnten Mythosbegriff von Roland Barthes. Durch die vorgenommene Entpersonalisierung und Entkontextualisierung des Modells, wird das Bild sinnentleert und zu einer reinen Form. Diese entleerte Form wiederum wird durch das, was das beworbene Produkt repräsentieren soll, gefüllt. Somit steht das Bild für etwas, was es gar nicht ist.

Um noch einen weiteren Aspekt der Pose darlegen zu können, wird auf Imdahl (1996, S. 575 ff.) und seine Schrift zu *Pose und Indoktrination* eingegangen. Er unterscheidet die Gebärde von der Pose folgendermaßen: Eine Gebärde „[...] vollzieht man selbst, um etwas von sich selbst aus oder gar sich selbst auszudrücken. Gebärde ist körpersprachlicher Selbstausdruck. Pose hingegen Fremdausdruck [...]“ (ebd. S. 575). Weiters führt er an, dass sie von außen dem Modell auferlegt wird und es durch dessen Vollzug entpersönlicht wird. Im Grunde ist die Pose eine Selbstmanipulation oder Manipulation von jemandem anderen. Er stellt fest, dass wir heutzutage von vielen posierenden Menschen durch die Werbung umgeben sind und sie „[...] posieren im Dienste der zum Kauf angebotenen Ware“. (ebd. S. 575) Der Betrachter hat die Möglichkeit, dieses so tun „als-ob“, zu durchschauen und kann sich auf ironische Art und Weise distanzieren. Imdahl führt weiter aus, dass sich der Sachverhalt anderes verhält, wenn die Pose in den Dienst von ideologischer Werbung tritt. Denn da soll und darf die enthaltene Entindividualisierung nicht durchschaut werden, da die Entpersönlichung die eigentliche Forderung ist. Nach seinen Darlegungen schuf dies die Kunst im Dritten Reich dadurch, indem sie die Pose in ein erstarrtes Verhalten steigerte und gleichzeitig versuchte, das Unwahre und Zwanghafte dieser Haltung zu verbergen. Dies wurde erreicht, indem alle Körperteile in einem besonders idealisierten Detailreichtum dargestellt wurden. Diese anatomisch idealisierte Körperhaltung stellte die Verheißung für den Bildbetrachter dar, wenn er sich mit der Figur bzw. mit dem, was sie bedeuten soll, identifizierte. Die Körperstellung als Pose ist erstarrt und praktisch aus aller Bewegungsmotorik isoliert. Durch die körperlich sichtbare, idealistisch verschleierte und zugleich erstarrte und gesteigerte Pose ist sie ein geeignetes Instrument zur Vernichtung jeglicher Freiheit und Individualität des Beschauers. Als

prägnantes Beispiel führt er die Großplastik „Bereitschaft“ von Arno Breker an. (ebd. S. 575 ff.) Etwas später weist er in dieser Schrift darauf hin, dass Bilder im Dritten Reich ebenso der propagandistischen Manipulation dienten. An dem Beispiel „Kämpfendes Volk“ von Hans Schmitz-Wiedenbürcck legt er dar, dass auf vielen Bildebenen eine innere Falschheit des Bildes vollzogen wurde. Es gibt in diesem Bild zwischen den dargestellten Figurengruppen keinen Handlungszusammenhang. Es wurde auf ein christlich geprägtes Bildmotiv zurückgegriffen. Dies wurde aber so abgewandelt, dass die abgebildeten Figuren mit ihren Frisuren und ihrer Kleidung dem deutschen Mann und der deutschen Frau der damaligen Zeit glichen. Durch den fehlenden Sinnzusammenhang wird der Beschauer gezwungen, ihn selbst herzustellen. Dadurch wird er in das Gesehene verstrickt und kommt so dem gemeinten Sinn näher. Auf diese Art und Weise wird dem Betrachter suggeriert, er hätte durch seine eigene Erkenntnisleistung den Sinn alleine hergestellt. Da ein heiliges Motiv verwendet wurde, erfolgt eine Umdeutung in eine höhere Ebene. Der angewandte Malstil soll insgesamt ein momentan Wirkliches suggerieren. Durch diese komplexe und vieldeutige Darstellungsweise wird erreicht, dass der Betrachter glaubt, er habe die Botschaft des Bildes selbst erkannt. Aber genau das Gegenteil ist der Fall, diese Darstellungsart bietet keinerlei Möglichkeit zur reflektierten Anschauung und somit kann keine individuelle bewusstseinsweiternde Perspektive eingenommen werden. (ebd. S. 582–588) Die Verwendung von *heiligen* Motiven erinnert auch an die sakrale Bildmacht, so wie sie Böhme (2007) anhand, des Diptychons von Maarten Nieuwenhove von Hans Memling aus dem Jahre 1487 darlegt. Durch die spezielle Bildgestaltung des Diptychons entsteht der Eindruck, dass die Heiligkeit von der abgebildeten Maria mit Kind auf der linken Bildtafel auf den in der rechten abgebildeten Stifter Maarten von Nieuwenhove (1455–1500) inkorporiert wird und dadurch wird er selbst zu einem Verehrungsobjekt.

Bevor ich zum Schluss meines theoretischen Teiles eine kurze Zusammenfassung darlege, möchte ich erwähnen, dass ich in meiner Arbeit vorwiegend die körper- und bildbezogenen Aspekte meiner einzelnen Themenbereiche verfolgt habe. Es darf nicht vergessen werden, dass die Sprache bzw. die Schrift bei der Wahrnehmung von Bildern im Allgemeinen und bei der Modereklame im Speziellen für das Verständnis des Kontextes, oder damit eine Aussage eindeutig werden kann, sehr wichtig ist. Zum Beispiel ist es für den Betrachter eines Kunstwerkes „ohne Titel“ wesentlich schwieriger zu einer

Interpretation zu kommen, als wenn das Werk einen Titel hat. Barthes (1995) erläutert in seinem Werk „*Die Sprache der Mode*“, dass die Sprache die Kleidung viel anschaulicher ausdrücken kann, als ein Bild.

7 Zusammenfassung des theoretischen Teiles

Auf der einen Seite möchte der Mensch der Moderne einer Gruppe angehören, auf der anderen sich aus dieser individuell hervorheben. Dies kann nur in der von der Gruppe bestimmten Grenzen geschehen, da ansonsten das Individuum sich blamieren oder aus einer Gruppe ausgeschlossen werden kann. Wie ich in meinem Kapitel 4. dargelegt habe, stellt für diese Anpassung und Abgrenzung die Kleidung eine gute Möglichkeit dar. Durch das Habituskonzept von Bourdieu wird deutlich, dass die Gruppenzugehörigkeit nicht nur durch die Kleidung, sondern ebenso durch Gestik, Mimik und Lebensgewohnheiten sichtbar wird. Nachgeahmt werden gerne Personen, die sympathisch sind, die bewundert oder beneidet werden oder mit denen man rivalisiert. Durch die verschiedenen medialen Formen können die neuen Modetrends schnell verbreitet werden. Deshalb gibt es kaum mehr Unterschiede zwischen Stadt und Land und ebenso zwischen den Städten der westlichen (und zunehmend auch der östlichen) Länder. In den Straßen der westlichen Stadtzentren befinden sich die gleichen Geschäfte, die die gängige Mode anbieten. Nicht nur in den Zeitschriften erhält man Stylingtipps, sondern auch in den Geschäften werden Videoclips gezeigt, in denen zu sehen ist, wie man sich richtig stylt, welche Accessoires man braucht und wie man sich bewegen soll, damit man schön, attraktiv, erfolgreich und so weiter erscheint. Zu erwähnen ist, dass nicht mehr die „ganze“ Person als Vorbild dienen muss, sondern nur einzelne Aspekte werden nachgeahmt, so ist von einem Fernsehstar zum Beispiel nur sein Outfit interessant und so fort. Die heutigen Stars, fallen weniger durch ihre Fähigkeiten auf, sondern durch ihre gesamte Inszenierung, wie Kleidung, Gestik, Mimik, den mit ihnen verbundenen Werten und durch ihre ständige Präsenz in den verschiedensten Medien. (Baacke, Volkmer, Dollase, Dresing 1988, S. 73 ff.) In den Reklamebildern werden die gängigen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern in einer stilisierten und vereinfachten Form zum Ausdruck gebracht. Wie ich bereits angeführt habe, können durch Reklamebilder Bedürfnisse, Wünsche und Sehnsüchte bei den Konsumenten bzw. Betrachtern geweckt werden. Dadurch, dass wir ständig von

vielen Werbebildern umgeben sind, können sie diese verstärken. Ebenso kann das Bedürfnis bestehen, sich den Eltern bzw. ihrem Begehren wie ein „ganzes“ Subjekt zu sein hat (siehe bei Judith Butler, Kapitel 5.), den Freunden, Lehrern oder sonstigen Vorbildern ähnlich zu machen. Genauso kann der Wunsch verfolgt werden, mittels Kleidung und Gestik sein Real- oder Ideal-Ich zum Ausdruck zu bringen.

Auf der einen Seite stellen wir durch die Kleidung, die Gestik und die Mimik für unsere Mitmenschen Blickangebote bzw. ein Bild dar. Dieses kann auf Akzeptanz oder Ablehnung stoßen. Ebenso blicken uns täglich unzählige öffentliche Bilder an, welche wir in uns aufnehmen und durch unseren Körper verlebendigen hängt wiederum von dem erwähnten Zensor ab, der unsere Aufmerksamkeit und Wahrnehmung steuert. Die Voraussetzung, dass die Gestik gegenseitig verstanden werden kann besteht darin, dass ihre Bedeutung im Sozialisierungsprozess des Individuums erlernt worden sein muss. Für diesen Verstehensprozess ist ebenso wichtig, den geschichtlich-kulturellen, institutionellen und sozialen Kontext, in dem die Gestik zur Anwendung kommt, zu kennen.

Bei den Gebärden handelt es sich um unreflektierte Körperbewegungen, durch sie finden das emotionale Befinden und die Intention ihren Ausdruck. Sie werden durch von außen kommende Umstände ausgelöst wie zum Beispiel Trauer, Wut und so fort. Die Bedeutung einer Gebärde kann von Seiten des Senders auch bestritten werden. Agamben definiert die Geste als reine Mittelbarkeit, er sieht deren Zweck in sich selbst liegen und sie zeigt etwas, das sich nicht sagen lässt. Nach meiner Meinung passen seine Ansichten gut zum Begriff der Gebärde. Ebenso die Interessensfreien Gesten nach Flusser, die kein Ziel verfolgen, sondern die Bedeutung liegt darin, dass sie einfach getan werden, dies kann bei spielenden Kindern beobachtet werden. Die Mimik weist die gleichen Bedeutungen wie die Gestik auf. Gesten werden größtenteils nicht bewusst durchgeführt. Sie können sich auf den eigenen Körper beziehen, von sich weg oder in eine bestimmte Richtung zeigen. Sie können die Sprache begleiten, aber auch ein Eigenleben haben. Wenn sie sehr oft und regelmäßig verwendet werden, können sie zu einem symbolhaften Charakter werden. Ihre Bedeutungen können sich verändern oder auch in Vergessenheit geraten. Flusser konstatiert, dass der Gestikulierende auch die Freiheit hat, sein Innerstes zu verhüllen. Weiters unterscheidet er, ob bei der Darbietung der Ausdruck oder die Botschaft überwiegt. Er sieht die

Entschlüsselbarkeit der Gesten in den Phänomenen, die uns umgeben. Diese stellen für ihn den Ausdruck einer „gefrorenen Geste“ dar. So wie bei Mass und Eco ist für ihn der Code von Bedeutung. Erst durch diesen ergibt sich der Sinn der Gesten. Boehm stellt fest, dass die einzelnen Gesten nicht unabhängig von der ganzen Körperhaltung betrachtet werden können. So wie auch Brecht, ist er der Ansicht, dass sich Gesten nicht entschlüsseln lassen. Brecht wiederum sieht in dem, wie Menschen ihre Gesten zueinander einsetzen, eine gesellschaftliche Gesamthaltung. Bei Nöth werden Rituale von Konventionen und regelmäßigen Wiederholungen bestimmt. Als zweckgerichtet, auf ein bestimmtes Ziel gerichtet, und dass sie für ein kollektives Handeln stehen, ist die Sichtweise von Tombiah. Die Abfolge der einzelnen Handlungen ist bekannt. Für Bourdieu stellen rituelle Übergänge Grenzbeziehungen dar, da mit ihnen gesellschaftlich festgeschrieben wird, wer diesen Übergang vollziehen darf und wer nicht. Flusser unterscheidet zwischen Pseudo- und „echten“ Ritualen, wobei die echten bei ihm zweckfrei sind und zum Unterschied der interessenslosen Gesten starr und immer wiederkehrend.

In dem nächsten und abschließenden Schritt dieses Kapitels werde ich die bereits dargestellten Aspekte der Gestik auf den Punkt bringen. Dazu werde ich das Beispiel des grüßenden Mannes von Erwin Panofsky (1978, S. 36–38) aufgreifen um die Unterschiede und Gemeinsamkeiten von „Gebärde“ und „Geste“ verdeutlichen zu können und um sie in die oben erwähnten drei Sinnebenen, die *formale Erscheinung*, die *konventionelle* und die *symbolische Bedeutung*, einordnen zu können. Anhand dieses Beispiels definiert er den Unterschied zwischen Sujet oder Bedeutung und Form.

Wenn ein Bekannter auf der Straße durch Hutziehen grüßt, wird zuerst einmal nur das was sich verändert hat gesehen. Der rein formale Bereich wird bereits verlassen, sobald das Objekt (Herr) und das Ereignis (Hutziehen) identifiziert wurden. Bereits hier wird der Bereich des Sujethaften oder der Bedeutung betreten. In diesem Fall ist die Bedeutung der Handlung, nämlich Grüßen, leicht verständlich und wird von Panofsky Tatsachenbedeutung genannt.

Diese Begegnung ruft ebenso in der Person, die begrüßt wird, bestimmte Reaktionen hervor. In der Art und Weise wie der Grüßende den Hut zieht, kann erkannt werden, ob er gut oder schlecht gestimmt ist und ob er gegenüber dem Gegrüßten freundlich, gleichgültig oder feindselig eingestellt ist. Panofsky nennt diese Gebärden des Bekannten ausdruckschaft. Sie unterscheiden sich von den

Tatsachenbedeutungen dadurch, dass für ihre Erfassung die Fähigkeit der „Einfühlung“ bzw. des „Mitempfindens“ notwendig ist. Hier wird deutlich, dass es sich bei dieser beschriebenen Handlung um eine Gebärde, in dem Sinne wie sie Mrass definiert, handelt, da diese beim Gegenüber Gefühle hervorruft. Da nach Panofsky die benötigte Sensibilität ein Bestandteil der allgemeinen Erfahrung im Umgang mit sozialen Begegnungen, Ereignissen und Gegenständen ist, ordnet er die Tatsachen und die ausdruckshafte Bedeutung der Klasse der primären und natürlichen Bedeutungen zu und somit der ersten Sinnebene.

Damit das Hutziehen als ein Grüßen identifiziert werden kann, werden bestimmte Fertigkeiten gebraucht. Die Welt der Bräuche und kulturellen Traditionen, die einer bestimmten Zivilisation eigen sind, muss vertraut sein. Es kann auch gesagt werden, dass der Code, so wie ihn Mrass und Eco erklären, bekannt sein. Ebenso muss der Bekannte die Bedeutung seiner Handlung kennen. Wie ausdruckshaft er diese Handlung gestaltet, kann ihm bewusst oder auch unbewusst sein. (Sollte sie unbewusst Emotionen übermitteln, dann könnte, wie bereits oben erwähnt wurde, im Sinne der Definition von Mrass von einer „Gebärde“ gesprochen werden.) Wenn das Hutziehen als höfliches oder eher altmodisches Grüßen interpretiert wird, wird darin die sekundäre oder konventionelle Bedeutung dieser Handlung erkannt. Diese unterscheidet sich von der primären oder natürlichen dadurch, dass sie intellektuell und nicht sinnlich vermittelt wurde. Die Bedeutung wurde in die praktische Handlung bewusst integriert. Die erinnert an den Begriff der Geste so, wie sie Mrass beschreibt. Die Handlung wurde konventionell bewusst gesetzt, die dem Zweck dient, höflich zu grüßen. Dies stellt die zweite Sinnebene nach Panofsky dar. Bis jetzt wurden das Sujet bzw. die Bedeutung und die Form beschrieben. Weiters geht er noch auf die eigentliche Bedeutung bzw. den Gehalt ein. Die Handlungen des Grüßenden können einem erfahrenen Beobachter etwas über dessen Persönlichkeit enthüllen. In dieser isolierten Handlung des Grüßens manifestieren sich symptomatisch, aber nicht umfassend zum Beispiel folgende Faktoren: Epoche, Nationalität, Klasse, intellektuelle Tradition und so fort. Um ein geistiges Porträt des Mannes machen zu können, müsste eine größere Anzahl von ähnlichen Beobachtungen durchgeführt werden und in Zusammenhang mit der Zivilisation, in der der Grüßende lebt, gebracht werden. Alle Eigenschaften, die dieses geistige Porträt explizit ausmachen, sind implizit in jeder einzelnen Handlung enthalten. Das heißt, wenn ich

viele Merkmale kenne, lassen sich die einzelnen Handlungen aus diesem Wissen heraus interpretieren. Damit ist die dritte Sinnebene erklärt.

Die eigentliche Bedeutung bzw. den Gehalt beschreibt Panofsky als wesentlich, während er die beiden anderen Arten als erscheinungshaft bezeichnet. Er definiert diese als ein einigendes Prinzip, der dem Sujet bzw. der Bedeutung zugrunde liegt und das die Form bestimmt, in der das sichtbare Ereignis Gestalt annimmt. Er ordnet die eigentliche Bedeutung bzw. den Gehalt über die beiden anderen Formen.

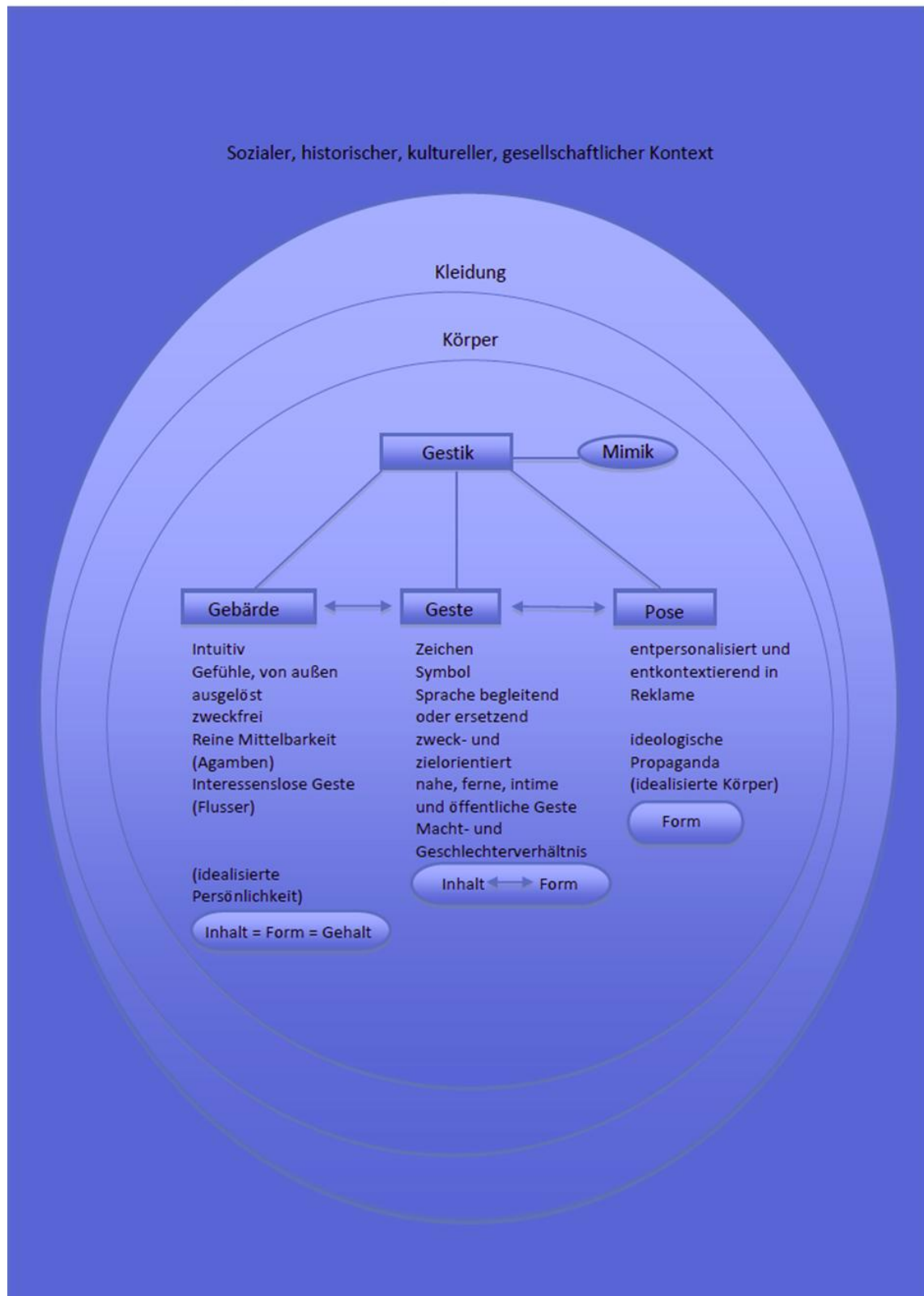
Zusammengefasst kann gesagt werden, dass die eigentliche Bedeutung bzw. der Gehalt einer Geste, so wie sie Panofsky auslegt, über der Begriffsbestimmung der „Gestik“, wie sie Mass mit der Unterteilung in „Gebärde“ und „Geste“ darlegt, liegt.

Wenn wir noch einmal das bis jetzt Gesagte darlegen, haben wir bei der Gebärde und bei dem Aspekt der Pose, wie ihn Imdahl erklärt hat, zwei idealisierte Betrachtungsweisen der Gestik. Bei der Gebärde fallen, wie ich bereits erwähnt habe, Gefühl, Form und Inhalt im körperlichen Ausdruck zusammen. Mass erwähnt, dass solche ideale Persönlichkeiten ein intuitives und unverstelltes Verhalten einnehmen und dafür ist ein ungewöhnlich lauterer Charakter notwendig. Im Falle des zuletzt dargestellten Aspektes der Pose, wenn sie im Dienste der ideologischen Propaganda steht, wird eine idealisierte, detailhafte Körperschönheit propagiert, die durch eine übersteigerte, erstarrte und unbeweglich Pose dargestellt wird. Wenn wir uns noch einmal die Begrifflichkeit der Gestik in Erinnerung rufen, so können wir diesen Überbegriff unterteilen und zwar in Gebärden, in Gesten und in Posen. Die Pose können wir in zwei Sichtweisen aufteilen. Einerseits so, wie sie in der Werbefotografie als ritualisierte und neu stilisierte Verhaltensweise aufgegriffen wird. In den Reklamefotos werden gesellschaftlich bekannte, ritualisierte Handlungen verbildlicht, durch entpersonalisierte Modelle in einer künstlichen Umgebung dargestellt, zu dem Zweck bestimmte Dinge verkaufen zu können. Hierbei besteht die Möglichkeit, dass der Bildbetrachter die Funktionsweise der Pose durchschauen und sich distanzieren kann. Andererseits war dies im Dritten Reich hingegen unerwünscht, denn die Intention der Darstellung war die Entpersonalisierung. Zu erwähnen ist, dass es zwischen Gebärde, Geste und Pose keine starre Grenze gibt, sondern Übergänge, und dass sich diese drei gegenseitig beeinflussen. Genauso

wird ersichtlich, dass sich Gestik, Körper, Kleidung und der soziale, historische, kulturelle und gesellschaftliche wechselseitig aufeinander einwirken.

Daraus ergibt sich folgendes Schema:

Eigentliche Bedeutung bzw. Gehalt laut Panofsky



Beantwortung der ersten beiden Fragestellungen

- *Welche Bedeutung und Rolle nimmt die Pose und Mode bei der Vergesellschaftung ein?*

Ich habe im theoretischen Teil erarbeitet, dass die Pose einen Teilbereich der Gestik darstellt und dass sich Gebärde, Geste und Pose wechselseitig beeinflussen. Ebenso habe ich dargelegt, dass nicht nur Worte beim primären Sozialisierungsprozess des heranwachsenden Säuglings wesentlich sind, sondern ebenso die Gestik bzw. Handlungen der Bezugspersonen. In modernen Gesellschaften hat die sekundäre Sozialisierung an Bedeutung gewonnen. Einerseits dadurch, dass ein hoher Bildungsabschluss in der heutigen Zeit angestrebt wird, andererseits werden spezialisierte Rollenhandlungen, die die verschiedenen Berufsbilder verlangen, immer wichtiger. Somit werden nur mehr bestimmte Fähigkeiten und Eigenschaften von den Individuen gebraucht, die Persönlichkeit verliert an Bedeutung. Für die einzelnen Tätigkeiten werden ebenso bestimmte Handlungen gebraucht. Es kann gesagt werden, dass das Subjekt während seines Sozialisierungsprozesses ein implizites Wissen über die benötigten sozialen Handlungen erlernt, somit entsteht ein gegenseitiger Anpassungsprozess zwischen dem Subjekt und der Welt. Dies erfolgt solange, bis sie zueinander passen. Aus diesen vorreflexiven Handlungen werden zweck- und zielgerichtete inkorporierte und unreflektierte, sie werden ein Teil des Habitus. Diese Handlungen werden wiederum im sozialen Raum aufgeführt. In vielen verschiedenen Handlungen bringen die Individuen mit ihren Körpern, ihrer Gestik und ihrer Mimik, zum Ausdruck, wie sie gesehen werden wollen und welchen Platz sie in der Gemeinschaft einnehmen. Die Mode bzw. Kleidung stützt bzw. stärkt dieses Vorhaben.

- *In welchem Verhältnis stehen die dargestellten Posen in Bildern und Fotografien zu Gesten und Gebärden?*

Dies habe ich in Zusammenhang mit Goffman erarbeitet: da die Reklamebilder das Posieren brauchen und die Posen auch vom Bildbetrachter verstanden werden sollen, handelt es sich bei ihnen um vereinfachte und stereotypisierte Darstellungen der konventionell gültigen Gesten und Gebärden einer Gesellschaft.

Diese Fragestellung wird im empirischen Teil fokussiert.

8 Empirischer Teil

Im theoretischen Teil bin ich hauptsächlich auf die Besonderheiten von einzelnen Individuen und größeren Gruppen eingegangen. Da es sich bei den teilnehmenden Gruppen um kleine und um befreundete Personen handelt, werde ich nun auf diesen Aspekt näher eingehen. Dazu werde ich den von Karl Mannheim geprägten Begriff des *konjunktiven Erfahrungsraumes* kurz erläutern.

Nach Mannheim (1980, S. 213 ff.) können wir uns selbst nur in Beziehung zu anderen erkennen. Er beschreibt, dass wenn sich zwei Menschen verbunden fühlen, dann teilen sie sowohl die verschiedensten Erfahrungen als auch Erlebnisse miteinander. Durch diese bildet sich zwischen den beiden Personen über die Zeit ein *konjunktiver Erfahrungsraum*. In Bezug auf den *Mittelbarkeitsbereich* der gemeinsamen Erfahrungen ist dies auf die Gruppe beschränkt. Wenn eine dritte Person dazukommt, wird sie es schwer haben, alle Begriffe der Gespräche, gleich zu verstehen und ebenso die der Gestik und Kleidung. Wenn die dritte Person sozusagen in den Erfahrungsraum eingeweiht wird, wenn ihr die Besonderheiten erklärt und gezeigt werden und sie am Leben dieser kleinen Gruppe teilnimmt, kann sie allmählich ein Teil dieses Kreises werden. Mannheim meint, dass die Beziehungen in uns existieren, sie können erweitert, aber ebenso abgebrochen werden. Nach einem Abbruch existiert seiner Ansicht nach kein gemeinsames Erkennen mehr.

Für meine zweite Forschungsfrage ist die Methode der dokumentarischen Bildinterpretation von Ralf Bohnsack (2009) wesentlich, die ich nun näher erläutern werde.

8.1 Empirisches Untersuchungsdesign

Dokumentarische Bildinterpretation

Wie ich bereits in meinem ersten Kapitel kurz erläutert habe, hat Ralf Bohnsack (2009) die dokumentarische Bildinterpretation mit seiner Forschungsgruppe (Bohnsack, Michel, Przyborski erscheint) in Weiterführung von Karl Mannheim, Erwin Panofsky und Max Imdahl entwickelt.

Bei der Arbeit von Bohnsack (2009, S. 15 ff.) steht das *atheoretische Wissen* im Fokus. Bezug nehmend auf Mannheim versteht er darunter ein Wissen, dass sich aus alltäglichen Handlungen und aus dem gemeinsamen Erleben der Akteure ergibt.

Daraus entsteht der bereits eingangs erwähnte *konjunktive Erfahrungsraum* und aus diesem bildet sich ein gemeinsamer Habitus der Gruppenmitglieder heraus. Da sich das Wissen auf gemeinsame Erlebnisse und Erfahrungen begründet, entsteht zwischen den Gruppenmitgliedern ein sogenanntes unmittelbares Verstehen, dass von Bohnsack *konjunktive* Verständigung genannt wird. Im Gegensatz dazu begründet sich das *theoretische* Wissen auf wissenschaftliche Forschungen. Das *atheoretische* Wissen kann ebenso mit den Begriffen *implizites* Wissen (von Michael Polanyi) und *inkorporiertes* Wissen (von Pierre Bourdieu) bezeichnet werden. Weiters erläutert er anhand eines Beispiels von Mannheim, dass der Bewegungsablauf, zum Beispiel einen Knoten zu knüpfen, sich intuitiv und vorreflexiv vollzieht (siehe auch Kapitel 5., wo ich dargelegt habe, wie ein Körper von einem anderen zum Beispiel Schifahren oder Tanzen lernt). Es erscheint nach Bohnsack unmöglich, solches Wissen begrifflich-theoretisch zu vermitteln. Das Bild stellt für ihn zur Vermittlung des *atheoretischen* Wissens eine geeignete Möglichkeit dar. Ebenso ist er der Ansicht, dass zwischen dem impliziten und inkorporierten Wissen zu differenzieren ist, denn solange die Handlungsprozesse in Form von inneren Bildern vorgestellt werden müssen, wurden sie noch nicht vollständig inkorporiert, der Habitus ist dann ein Produkt eines *Modus Operandi*, welcher sich auf dem impliziten Wissen begründet. Erst wenn die Akteure die Abläufe automatisiert haben, kann von einem inkorporierten Wissen gesprochen werden. Bohnsack vollzieht bei seiner Arbeit einen Wechsel vom immanenten zum dokumentarischen Sinngehalt. Bei ihm ist nicht alleine die Frage nach dem WAS, nur nach dem Inhalt einer Handlung, sondern ebenso die Frage nach dem WIE, wie diese hergestellt wird, von Bedeutung. Durch beide Fragestellungen wird, wie ich am Ende von Kapitel 7. – Panofskys Beispiel des grüßenden Mannes – erarbeitet habe, der „Gehalt“ bzw. die eigentliche Bedeutung oder eben der „Dokumentensinn“ einer Gestik bzw. Handlung erkennbar. Ebenfalls ist zu unterscheiden, dass es zwei Produzentengruppen gibt: die abgebildeten Bildproduzenten, das sind die Personen vor dem Fotoapparat und die abbildenden Bildproduzenten, diejenigen hinter der Kamera.

Bohnsack (2009, S. 47 ff.) bezieht sich auf Imdahl und beschreibt, dass die Simultanität einen wichtigen Faktor in der Eigenlogik des Bildes darstellt. Der Begriff der Simultanität umfasst nach seinen Recherchen, dass sowohl zeitlich oder räumlich auseinanderliegende Ereignisse auf dem Bild in der Dimension der „Gleichzeitigkeit“, als auch die „Gemeinsamkeiten“ abgebildet sind. Diese beiden

Faktoren bilden die Grundlage, dass im Bild die „Sinnkomplexität des Übergegensätzlichen“ enthalten ist. Die beschriebene Simultanität ist nicht nur in Bildern vorhanden, sondern ebenfalls in der Fotografie. Wie ich bereits in Kapitel 3.2.2. mit Schierl (2001) erwähnt habe, werden Fotos simultan, einheitlich und unmittelbar wahrgenommen und weniger analysiert als ein Text. Die von Bohnsack (2009, S. 15 f.) entwickelte *dokumentarische Methode* ermöglicht einen methodisch kontrollierten Zugang zum handlungsorientierten Wissen über das Medium Bild. Welche Arbeitsschritte bei der Analyse von Bildern zu unterscheiden sind, werde ich nun erläutern.

Formulierende Interpretation

Bei der formulierenden Interpretation steht die Frage nach dem WAS im Vordergrund. Als erster Schritt erfolgt auf der *vor-ikonografischen Ebene* die Beschreibung des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes des Bildes, der Mimik und der Gestik der abgebildeten Personen. Als nächstes werden auf der *ikonografischen Ebene* alle wichtigen ikonografischen Elemente identifiziert und erläutert.

Reflektierende Interpretation

Bei diesem Arbeitsschritt steht die Frage nach dem WIE im Fokus. Hier wird die Herstellung des Bildes rekonstruiert, um den dokumentarischen Sinngehalt erarbeiten zu können. Folgende Teile werden in der Analyse der *formalen Komposition* unterschieden:

- Die planimetrische Ganzheitsstruktur ist für das sehende Sehen von Bedeutung. Bei ihr geht es darum, mit wenigen Linien die Gesamtkomposition des Bildes in der Fläche aufzuzeigen. Sie eröffnet den Zugang zum Eigensinn des Bildes. Eben sie führt uns das Bild als „*ein nach immanenten Gesetzen konstruiertes und in seiner Eigengesetzlichkeit evidenten System*“ vor Augen (Bohnsack 2009, S. 57, zit. Imdahl 1979, S. 190).
- Bei der perspektivischen Projektion geht es hauptsächlich darum, herauszufinden, welche Personen bzw. Szenen durch den abbildenden Bildproduzenten im Zentrum stehen. Hauptsächlich ist bei der Interpretation von Fotos die Zentralperspektive mit der Unterscheidung in die Frontal-, und die Schräg- oder Übereckperspektive, sowie die Untersicht und Aufsicht zu unterscheiden.

- Die szenische Choreografie beschreibt die im Fokus stehende Szene, nachher erfolgt die *ikonologisch-ikonische* Interpretation.

Komparative Analyse

Um das Problem der Polysemie, der Vieldeutigkeit eines Bildes, methodisch-empirisch zu kontrollieren, braucht der Interpret nach Bohnsack (2009, S. 45 f.) einen geeigneten Vergleichshorizont. Dies geschieht, indem in die Analyse Bilder miteinbezogen werden, die ebenfalls analysiert werden. Dadurch wird die Mehrdeutigkeit des Bildes methodisch kontrolliert. Je nachdem, welche Bilder gewählt werden, werden unterschiedliche Erfahrungsräume miteinander verglichen.

Forschungsdesign und Sampling

Die vorliegende Diplomarbeit ist aus der Mitarbeit des seit 2010 laufenden ICONICOM-Projektes²³ an der Universität Wien unter der Leitung von Dr. Aglaja Przyborski und ihrer Mitarbeiterin Mag. Maria Schreiber entstanden. Weitere Teilnehmer sind Theresa Funk, Saskia Lackner, Ida Moranjic, Ann-Marie Peter sowie Studenten und Absolventen multidisziplinärer Fachrichtungen. Der empirische Teil und die Thematik der Pose haben sich im Zuge der gemeinschaftlichen Arbeit entfaltet.

Bei dem Forschungsdesign dieses Projektes wurden die eingeladenen Gruppen ersucht, zur Gruppendiskussion je ein kommerzielles Foto aus der Werbung, aus Zeitschriften, aus dem Internet oder Ähnlichem, auf dem mindestens eine Person abgebildet ist, und ein Privatfoto mitzubringen. Diese beiden Fotos wurden während der Diskussion von den Gruppenmitgliedern besprochen. Die Diskussion wurde aufgezeichnet und die Gesprächsrunden immer mit der Bitte eröffnet, zu beschreiben was auf dem jeweiligen Bild zu sehen ist. Durch diese Art der Erhebung stehen unterschiedliche Materialsorten, nämlich Bilder und Texte, für die verschiedensten empirischen Untersuchungen zur Verfügung. Die Interpretation des Materials wurde gemeinsam in der Forschungswerkstatt weiter diskutiert.

Um meiner zweiten Forschungsfrage, in welchem Verhältnis dargestellte Posen in Bildern und Fotografien zu Gesten und Gebärden stehen, vertieft nachzugehen, liegt der Hauptfokus meiner Arbeit auf der Interpretation des

²³ Das Projekt von Dr. Aglaja Przyborski „Iconic Communication“ (Projektnummer V156) wird von Austrian Science Fund (FWF) im Rahmen des Elise-Richter-Programm gefördert. (entnommen am 9.9.2013 aus: www.iconicom.univie.ac.at)

Bildmaterials. Bei der Interpretation geht es unter anderem darum, dass ich die abgebildete Pose bzw. Szene in anderen relevanten öffentlichen Bildern suche und mit diesen vergleiche und dass das bzw. die ausgesuchten kommerziellen Bilder der Gruppen mit den zur Verfügung gestellten privaten in Beziehung gesetzt werden. Außerdem geht es darum die Gegensätze und Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern aufzuzeigen und zu erarbeiten in welchem Verhältnis die auf dem ausgewählten kommerziellen Bild gezeigten Posen bzw. dargestellten Szenen zum Habitus im Allgemeinen und auf die Gestik der Gruppenteilnehmer im Besonderen stehen. Ergänzend wurde das Diskussionsmaterial transkribiert und, wenn bei der Bildinterpretation noch zusätzliche Fragen aufgetreten sind, nach der dokumentarischen Methode (Przyborski, Wohlrab-Sahr 2010) interpretiert.

Für die Gruppendiskussion waren Jugendliche und junge Erwachsene im Alter von 16 bis 25 Jahren von Interesse, da ich davon ausgegangen bin, dass die Teilnehmer meiner Zielgruppen vor allem auf Grund ihres Alters noch auf der Suche sind, Sie suchen nach einer Gruppenzugehörigkeit, nach ihrem Platz im sozialen Umfeld, nach der Geschlechterrolle, nach ihrer eigenen Identität, sowohl innerlich als auch äußerlich, und nach einem geeigneten Betätigungsfeld. Passend haben sich deshalb die Gruppen Red Bull, Lemonradler und Trinkschoki aus dem Materialkorporus des Forschungsprojektes ergeben.

Um den Vorgang der dokumentarischen Bildinterpretation zu zeigen, wird das kommerzielle und das private Bild der Gruppe Redbull beispielhaft in den einzelnen Schritten dargelegt. Diese Falldarstellung wird noch einmal mit einer verkürzten Interpretation im nächsten Abschnitt angeführt.

Gruppe Redbull

Zwei befreundete Friseurinnen, Aw ist 23 Jahre und Bw ca. 25 Jahre alt. Sie stehen kurz vor ihrer Meisterprüfung. Bw hat seit einiger Zeit ein eigenes Geschäft im ersten Bezirk. Sie ist gerade dabei, einen Kundenstock aufzubauen. Aw arbeitet im 19. Bezirk und hat die Aussicht, diesen Salon einmal zu übernehmen.

Interpretation kommerzielles Bild: Bürgermeister Häupl

Formulierende Interpretation

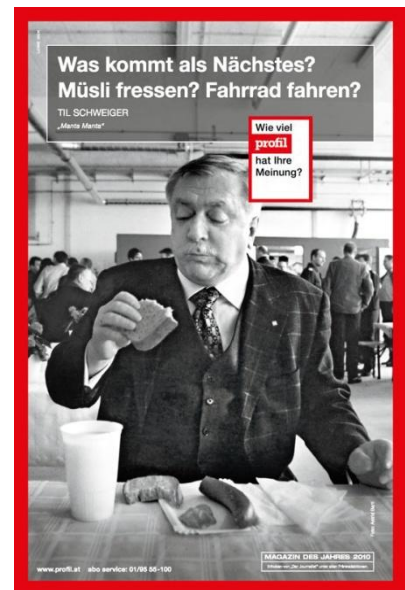
Vor-ikonografische Interpretation

Alle Links-rechts-Angaben sind vom Betrachter aus gesehen angeführt.

Vordergrund:

Es handelt sich um ein Schwarzweißfoto mit roter Umrandung im Hochformat. Auf dem Bild ist ein ca. 60-jähriger Mann abgebildet, der etwas zum Essen vor sich stehen hat. In der linken Hand hält er ein Stück Brot. Er befindet sich in einer Halle, im Hintergrund stehen mehrere Personen.

Der Mann ist bis zur Taille abgebildet, in dieser Höhe befindet sich eine Platte, die auf einem dunkleren Hintergrund ein helleres Karomuster hat. Auf der Platte steht links ein großer Plastikbecher, der mit Flüssigkeit fast bis zum oberen Rand gefüllt ist. Daneben sieht man einen weißen rechteckigen, flachen Pappteller. Auf dem rechten Rand des Tellers liegt eine Wurst, links daneben in der Ecke befindet sich Senf. Am oberen linken Rand liegt ein Stück abgebrochenes Brot, das zu zirka zwei Drittel auf der Platte liegt. Auf der rechten Seite neben dem Teller befindet eine zu einem Dreieck gefaltete weiße Serviette. Von der rechten Hand des Mannes liegt auf der Platte nur der Handballen auf. Die drei sichtbaren Finger und der Daumen sind leicht gebeugt. Der Mann trägt ein dunkles, offenes Sakko mit feinen größeren, helleren Karos. Auf dem rechten Revers ist eine kleine, helle, viereckige Anstecknadel zu sehen. Unter dem Sakko trägt er ein dunkles, zugeknöpftes Gilet. Er trägt ein helles Hemd, wobei die Kragenspitzen bis unter das Gilet reichen. Die dunkle Krawatte hat ein helles Muster, sie verschwindet im V-Ausschnitt des Gilets. Der Krawattenknopf ist breit gebunden. Aus dem linken Sakkoärmel schaut eine helle Manschette hervor. Der linke Arm ist abgewinkelt und in der Hand hält er ein Stück abgebrochenes Brot. Ein Teil der Handfläche, vier Finger und ein kleines Stück vom Unterarm sind zu sehen. Am Ringfinger trägt er einen schmalen Ring. Das Gesicht ist frontal abgebildet. Die rechte Seite des Gesichtes ist heller als die linke. Die glatten Haare des Mannes sind zur linken Seite frisiert, rechts trägt er einen Scheitel. Auf der Stirn sind ein paar Falten und rechts ist



eine Geheimratsecke zu sehen. Das rechte Ohr ist sichtbar, der Ohreingang ist dunkel. Die Augenlider sind gesenkt in Richtung seiner linken Hand. Die Augenbrauen sind hell. Der Mund ist geschlossen, die Oberlippe ist dünn, die Unterlippe etwas stärker. Der Mann trägt einen hellen Oberlippenbart. Er hat ein Doppelkinn.

Hintergrund:

In einigen Abstand hinter ihm befinden sich zirka 15 stehende und sitzende Personen. Hinter den Personen ist eine dunkle Wand aufgestellt, diese hebt sich von der hellen Wand ab, durch die dunklere und hellere Rohre oder Leitungen ebenso wie auf der Decke verlaufen.

Mimik:

Der Mann schaut mit gesenkten Lidern und geschlossenem Mund auf das Brot in der linken Hand. Seine Lippen sind gerade, beim rechten Mundwinkel hat er eine Falte. Die Augenbrauen sind hochgezogen und zwischen den Augen sind Falten zu sehen. Sein Doppelkinn ist sichtbar, der Hals ist durch den Hemdkragen verdeckt.

Gestik:

Der Oberkörper ist aufrecht und die Schultern sind gerade, in der linken Hand hält er ein Stück Brot, das sich zirka in der Höhe des Krawattenknopfes befindet. Links stützt er sich mit dem Handballen auf der Plattenkante ab.

Schriftgrund:

In der oberen Bildhälfte (Bereich der Decke) befindet sich ein viereckiges, liegendes graues Kästchen mit einer dünnen weißen Umrandung. Dieses füllt fast das obere Viertel des Bildes aus. In großer weißer Druckschrift steht in zwei Zeilen: „Was kommt als Nächstes? Müsli fressen? Fahrrad fahren?“. Darunter steht kleiner in Blockschrift: „Til Schweiger“. Darunter noch kleiner in kursiver Druckschrift: „Manta Manta“. Links außerhalb des grauen Kästchens ist ein hochgestellter, sehr kleiner, nicht lesbarer Schriftzug. Oberhalb des rechten Ohres des beschriebenen Mannes befindet sich ein viereckiges, stehendes weißes Kästchen mit dünner roter Umrandung. Es hat zirka ein Fünftel der Größe des grauen Feldes. Darauf steht etwa so groß wie „Til Schweiger“ in schwarzer Druckschrift vierzeilig: „Wie viel profil hat ihre Meinung?“. Zwischen erster und dritter Zeile befindet sich ein rotes Kästchen, darauf steht in weißer Druckschrift „Profil“ in Kleinbuchstaben. Unterhalb der Schrift bleibt in dem Kästchen noch ein weißer Streifen frei. Am linken unteren Rand des

Bildes steht alles klein geschrieben und in weißer Druckschrift, zirka so groß wie „Manta Manta“: „www.profil.at“ dann nach einem kleinen Abstand „abo service: 01/95 55-100“. Am rechten Rand, oberhalb der roten Umrandung, befindet sich ein zweizeiliges, weiß umrandetes Kästchen mit einem dünnen, weißen Mittelstrich. Das Kästchen ist ein bisschen breiter als die Umrandung und etwas kürzer als der Schriftzug rechts. Darin steht oben in weißer Blockschrift etwas größer als rechts: „Magazin des Jahres 2010“, darunter sehr klein ein unlesbarer weißer Schriftzug. Oberhalb des Kästchens, am rechten Bildrand, befindet sich ein weißer, unlesbarer, hochgestellter Schriftzug.

Ikonografische Interpretation

Beschreibung der Szene:

Es handelt sich um ein Werbeplakat der Zeitschrift profil.

Im Vordergrund steht der Wiener Bürgermeister Michael Häupl, der einen dunklen Anzug trägt, an einem Tisch. Vor sich hat er auf einem Pappteller eine Wurst mit Senf und Brot liegen, und daneben steht ein großer Becher mit einem Getränk (vermutlich Bier). In der Hand hält er ein Stück abgebrochenes Brot auf das ist sein Blick gerichtet. Im Hintergrund stehen einige Personen in Gruppen zusammen, sie unterhalten sich miteinander. Dieses Foto könnte in einer Werkhalle bei einem Gewerkschaftstreffen gemacht worden sein.

Kontextinformationen:

profil ist ein österreichisches Nachrichtenmagazin, das 1970 von Oscar Bronner gegründet wurde. Seit Oktober 1974 erscheint es wöchentlich. profil ist im Besitz der Verlagsgruppe NEWS und hat eine Reichweite von 6,5%.²⁴ Dieses Bild war seit 24.02.2011 im Wiener Straßenbild als Image-Citylights, Indoor-Poster und Boomerang-Card zu sehen. Neben Michael Häupl gab es noch eines mit Karl-Heinz Grasser und Papst Benedikt XVI. Sie dienten als Diskussionsgrundlage für Unschuldsvermutungen, vatikanische Probleme und die Zukunft der rot-grünen Rathauskoalition. Es hat auch schon in früheren Jahren ähnliche Kampagnen gegeben.

Michael Häupl wurde 1949 in Altengbach geboren. Er ist ein österreichischer Politiker der Sozialdemokratischen Partei und seit 1994 Bürgermeister und

²⁴ Entnommen am 22.9.2012 aus: http://de.wikipedia.org/wiki/Profil_%28Zeitschrift%29.

Landeshauptmann von Wien. Seit den Wahlen im Jahre 2010 gibt es in Wien eine rot-grüne Koalition.

Die Sozialdemokratische Partei Österreichs (SPÖ) ist eine der ältesten bestehenden Parteien Österreichs. Sie bekennt sich zu den Werten Freiheit, Gleichheit, Gerechtigkeit, Solidarität und Vollbeschäftigung mit der Notwendigkeit von politischer Liberalisierung, Modernisierung und Veränderung. Die 1888 gegründete Partei verstand sich als Vertretung der Arbeiterbewegung.

Bekleidung:

Das karierte Sakko von Bürgermeister Häupl hat ein Glencheckmuster. Dieses Muster hat seinen Ursprung in Schottland, wo jeder „Clan“ ein eigenes individuelles Muster hatte. Zu einem gängigen Anzug gehören Sakko, Weste und die Anzughose. Es ist eine modische Erscheinung, dass jetzt öfter keine Weste mehr getragen wird; im 19. und bis hinein in das 20. Jahrhundert war sie zwingend vorgeschrieben. Heute gilt die Anzugweste als steif und beengend, sie wird eher nur mehr zu formellen Veranstaltungen getragen. Die Anstecknadel am Revers hat eine schmückende Funktion, drückt eine bestimmte Zugehörigkeit oder einen Protest aus, sie kann auch von Firmen als Werbemittel verwendet werden. Dies alles lässt auf einen männlichen, klassischen, traditionellen Kleidungsstil für einen öffentlichen Anlass schließen.

Wurst mit Senf und Brot:

In Österreich ist es typisch, Würsteln mit Senf zu essen. Der Würstelstand kann volkstümlich und insbesondere als typisch wienerisch bezeichnet werden. Beim Würstelstand treffen sich Menschen aus den verschiedenen gesellschaftlichen Milieus und es gibt keine Kleidungs Vorschriften.

Der Film „Manta Manta“ ist eine 1991 entstandene, deutsche Actionkomödie. In dem Film geht es um Bertie, dem sein Auto, ein tiefer gelegter Opel Manta mit einem Fuchsschwanz, sein Ein und Alles ist. Seine Freundin, die blonde Friseurin Uschi, ist von ihm schwanger und auf ihn sauer. Bertie weiß von der Schwangerschaft nichts. Den Höhepunkt bildet ein Rennen gegen den Mercedes von dem Angeber Axel.

Schwarz-Weiß-Fotografie:

Schwarz-Weiß-Fotos werden gerne für die künstlerische Gestaltung verwendet. Bei ihnen ist die emotionale Distanz größer und sie ermöglichen einen anderen Blick auf die Szene als das bei Farbfotos der Fall ist.

Farbkombination Schwarz-Weiß-Rot:

Schwarz-Weiß-Rot ist der älteste Farbdreiklang und in den Augen der Historiker hat er etwas Konservatives. Die Farbe Rot springt einem in seiner Bewegung förmlich entgegen. Sie hebt sich vom Grau der Städte und dem Grün der Natur sehr gut ab.

Reflektierende Interpretation

Rekonstruktion der formalen Komposition

Planimetrie:

Es gibt drei waagrechte Linien (grün) und zwei schräg nach oben verlaufende Linien (blau und rot).

Die unterste waagrechte Linie verläuft genau an der hinteren Tischkante entlang. Sie geht durch den Becher, das Stück Brot, berührt den einen Zipfel der Wurst, die Serviette und den Mittelfinger der rechten Hand. Die zweite Linie verläuft entlang der oberen Kante der dunklen, aufgestellten Wand. Sie berührt die Nasenspitze und geht durch die Ohrmuschel des Bürgermeisters. Die dritte Linie befindet sich knapp unterhalb des großen Kästchens. Sie berührt den Scheitel von Bgm. Häupl und unterstreicht das Wort „profil“ im kleinen Kästchen. Die beiden schräg verlaufenden Linien beginnen am linken Bildrand in Höhe der hinteren Tischkante. Die blaue Linie berührt den Becher geht durch die sichtbaren Finger der linken Hand, kreuzt in der Höhe der Nase die zweite waagrechte Linie, geht zwischen den Augenbrauen hindurch, kreuzt über der Stirn die dritte waagrechte Linie, durch das „a“ von „Fahrrad“ und das „e“ von „Nächstes?“ im großen Kästchen und endet am oberen Bildrand oberhalb des „?“. Die rote Linie geht durch den oberen Teil des Bechers, verläuft entlang der Brotkante, geht durch den Krawattenknopf und entlang des Kinns, berührt das Ohrläppchen, danach kreuzt sie die zweite waagrechte Linie, geht durch das rechte untere Eck des kleinen Kästchens, danach kreuzt sie die dritte



waagrechte Linie, geht durch das rechte untere Eck des großen Kästchens und endet in der Höhe der zweiten Zeile am rechten Bildrand.

Szenische Choreografie:

Der abgebildete Bürgermeister Häupl und die Tischfläche im Vordergrund, auf der sein Essen steht, sind im Vergleich zu den Personen, die sich im Hintergrund befinden, sehr groß. Er steht bzw. sitzt im Zentrum des Bildes. Das abgebildete Kästchen, wo der „Schmäh“ dieser profil-Werbung zu sehen ist befindet sich ein Stück oberhalb seines Kopfes und ist fast so groß wie die im Vordergrund abgebildete Tischfläche. Die Schriftfarbe ist hier weiß, im Gegensatz dazu ist der Schriftzug vom verwendeten Slogan von profil schwarz. Dieser befindet sich in einem Kästchen, das auf der rechten Seite einen Teil des Hinterkopfes vom Bgm. Häupl verdeckt und hat die Größe des Bechers im Vordergrund. Das Bild ist schwarz-weiß gehalten und rot umrandet. Ebenfalls rot umrandet ist der Slogan von profil. Das sich in dem Slogan befindliche Wort „profil“ ist weiß und in Kleinbuchstaben auf rotem Hintergrund geschrieben.

Perspektivische Projektion:

Das Bild wurde aus der Zentralperspektive aufgenommen. Es handelt sich um ein Brustbild, und der Fotograf befand sich auf Augenhöhe des Bürgermeisters.

Ikonologisch-ikonische Interpretation

Planimetrie:

Die Planimetrie ist durch den Vordergrund noch stärker betont. Insbesondere wird das Stück Brot in der rechten Hand und der Blick mit den niedergeschlagenen Lidern fokussiert. Ebenso gewinnen das vor ihm stehende Essen und der Slogan der profil-Werbung an Bedeutung.

Szenische Choreographie:

Bürgermeister Häupl steht oder sitzt alleine im Vordergrund und ist in einer privaten Atmosphäre abgebildet, im Hintergrund sitzen und stehen Personen. Es ist ungewöhnlich, eine Person abzubilden, die gerade im Begriff ist zu essen. Da beim Essen sehr oft ganz untypische Gesichtsbewegungen zustande kommen, werden sie von den Fotografierten meistens abgelehnt. Dadurch, dass seine rechte Hand nur auf der Tischkante angelehnt ist, kann man sich vorstellen, wie er diese bewegt. Die Szene ist ein inszenierter Schnappschuss, wo in einem öffentlichen Bild etwas

Privates gezeigt wird. Er wird so dargestellt, dass er seine Basis, seine Leute, im Rücken hat und er steht davor, in der Nähe des „kleinen Mannes“. Da seine Lider gesenkt sind und seine ganze Aufmerksamkeit dem abgebrochenen Brot bzw. dem nahendem Essen gilt, sind der Bildbetrachter und die Außenwelt aus dem Bild ausgeschlossen. Dies betont die bereits erwähnte private Atmosphäre. Dieses Bild spiegelt wider, wie in der heutigen Zeit politische Macht inszeniert wird. Heute werden die emotionalen bzw. ebenso die privaten Seiten eines Politikers in Szene gesetzt. In der Regierungszeit von Bruno Kreisky wurden die Politiker immer in dem Zusammenhang, für den sie eintraten, dargestellt. Nach Angaben der Fotografin wurde dieses Bild zirka im Jahr 2000 oder 2001 aufgenommen. Sie hat den Bürgermeister bei einer Jause bei einem Einweihungsfest eines Feuerwehrhauses auf der Wiener Donauinsel gestört.

Perspektivische Projektion:

Durch die Zentralperspektive wird der Bürgermeister Häupl in den Mittelpunkt der Szene gestellt. Als bekannte Persönlichkeit dient er dazu, die Aufmerksamkeit und das Interesse des Bildbetrachters zu erwecken. Durch die Planimetrie und die dargestellte Szene wird eine Verbindung hergestellt zwischen dem Zitat in der Headline, dem Slogan und dem auf sein Brot blickenden Bürgermeister im Vordergrund. Damit wird eine Spannung zwischen Text und Bild hergestellt, etwas Zusammenhangloses wird in einen Zusammenhang gebracht. Die rote Umrandung und die Gestaltung des Fotos in schwarz-weiß dienen dazu, dass das Plakat auffällt und sich von anderen unterscheidet.

Interpretation des Bildtextes:

Die Schriftart ist immer gleich. Hauptsächlich wurde mit unterschiedlichen Schriftgrößen, mit den Schriftfarben Schwarz oder Weiß und mit dem Hintergrund in den Kästchen gearbeitet. Anders gestaltet ist alleine das Wort „profil“. Diese Art der Gestaltung und der dazugehörige Slogan sind bereits in der Öffentlichkeit bekannt und werden mit dieser Zeitschrift assoziiert.

Zusammenfassung:

Dieses Bild war eines aus einer Kampagne für die Zeitschrift profil und war als Aufforderung gedacht, über gängige politische und gesellschaftliche Themen zu diskutieren. Es ist so gestaltet, dass es auffällt und die Aufmerksamkeit des Betrachters erweckt. Es diene als ironische Anspielung auf die rot-grüne Koalition.

Seit 11/ 2010 regiert die SPÖ unter Bürgermeister Michael Häupl mit den Grünen unter Vizebürgermeisterin Maria Vassilakou in Wien.

Das öffentliche Plakat zeigt den Bürgermeister Häupl in einer inszenierten, privaten Szene im Vordergrund. Die niedergeschlagenen Lieder betonen die private Atmosphäre. Seine Leute sind im Hintergrund abgebildet. Durch die Lage der rechten Hand wirkt die Szene bewegt. Er trägt einen männlichen, klassisch-traditionellen Anzug. Wurst mit Senf und Brot ist ein typisch österreichisches Essen und wird von allen gesellschaftlichen Schichten gemocht. Brot zählt zu den Grundnahrungsmitteln, es kann schnell und unkompliziert konsumiert werden. Es kann gesagt werden, dass das Brot die Nahrung für den Leib und die Zeitschrift „profil“ die für den Kopf darstellt. Das Bild funktioniert, da der Bürgermeister bereits zu einer Ikone geworden ist. Das Plakat repräsentiert die politische Macht, so wie sie derzeit in Österreich inszeniert wird. Obwohl das Foto bereits im Jahre 2000 oder 2001 aufgenommen wurde, wurde es erst zehn Jahre später verwendet. Daraus kann geschlossen werden, dass damals ein Politiker noch nicht in dieser inszenierten Privatheit veröffentlicht werden konnte.

Interpretation privates Bild

Formulierende Interpretation

Bei dem Bild handelt es sich um ein Farbfoto im Hochformat. Die Links-rechts-Angaben erfolgen aus der Sicht des Betrachters.

Vor-ikonografische Interpretation

Auf dem Bild sind zwei Frauen bis zur Brusthöhe abgebildet, die zueinander geneigt sind. Beide tragen große Sonnenbrillen. Sie befinden sich in einem Innenraum, ein Plakat, ein Fenster, eine Decke und eine Stange mit Haltegriffen sind zu sehen.

Vordergrund:

Der Kopf der linken Frau ist schräg in Richtung der anderen geneigt. Ihre beiden Stirnen berühren einander. Ihre Köpfe befinden sich zirka im Mittelteil des Bildes. Die linke Frau hat dunkle Haare, die



zurückfrisiert sind, die Stirn ist frei.

Von links oben nach rechts unten fällt schräg Sonnenlicht herein. Es beleuchtet das sichtbare linke Ohr, die Wange bis zur Hälfte des Kinns, die Hälfte der Lippen und den linken Nasenflügel der linken Frau. Der Rest des Gesichtes liegt im Schatten. Die Nasenlöcher sind zu sehen. Ebenfalls angestrahlt ist der kleine sichtbare Teil der linken Schulter und auf der rechten Seite unterhalb der Schulter ein Teil der rosafarbenen Jacke. Bei der rechten Frau leuchten der linke Teil des Schals und die linke Hälfte der grauen Oberbekleidung hell durch den Lichteinfall. Auf dem herunterhängenden Teil des Schals der rechten Frau zeichnen sich Schatten ab. Die Lippen sind voll, der Mund ist geschlossen und die Mundwinkel sind leicht auseinandergezogen. Ihre Augen und Augenbrauen sind von einer dunklen, großen Sonnenbrille verdeckt. Die Brille ist dünn umrandet und hat eine rechteckige Fassung. Über dem Nasenflügel ist sie etwas breiter. Die Brille ist dunkelbraun getönt. Links ist der Ansatz des Bügels zu sehen. Im linken oberen Eck der Brille befindet sich ein weißer, sehr kleiner, nicht lesbarer Schriftzug und zwei Lichtspiegelungen sind zu sehen. Der untere Rand des linken Brillenteils wirft einen Schatten auf den Wangenknochen. Der rechte Teil der Brille ist ganz dunkel. Der sichtbare Teil des Halses liegt im Schatten. Ihre rosafarbene Oberbekleidung trägt die Frau offen. Der Kopf der rechten Frau und der rechte Teil des sichtbaren Oberkörpers liegen im Schatten. Sie hat blonde Haare. Sie trägt einen Seitenscheitel und die Stirn ist bedeckt von relativ kurzen Haaren. Auf der rechten Seite sind die Haare unterhalb vom Kinn nach innen gebogen und sie liegen auf dem Schal auf. Auf der linken Seite reichen einige Haarsträhnen bis unter die Schulter. Sie trägt eine große, in einem dezenten rot umrandete, dunkle Sonnenbrille. Die Gläser sind rund und der Steg über der Nase breit. Die Sonnenbrille verdeckt die Augenbrauen und reicht bis zu den Wangenknochen, sie lässt die untere Hälfte der Nase frei. Bei der Nase sind die Nasenlöcher sichtbar. Der Mund ist geschlossen und die Mundwinkel sind leicht auseinandergezogen. Sie hat schmalere Lippen als die andere Frau. Von ihrer grauen Oberbekleidung ist der von der Sonne angestrahlte Teil sichtbar. Hinter dem Revers befindet sich ein heller Kragenaufschlag mit zwei feinen Streifen, darunter ist ein graues Oberteil zu sehen. Sie trägt einen um den Hals geschlungenen Schal mit grauer Grundfarbe, bunten Mustern und Silberstreifen. Auf der linken und auf der rechten Seite hängt er bis zum Bildrand hinunter.

Hintergrund:

Links seitlich ab den Schultern und zwischen den beiden Frauen sind Fenster zu sehen. Oberhalb der linken Frau befindet sich ein Plakat mit sich haltenden Händen auf einem grauen Hintergrund, daneben ist ein nicht lesbares, helles Schriftbild auf rotem Hintergrund und oberhalb der rechten Frau sieht man eine graue Haltestange mit zwei orangefarbenen Halteschlaufen. Dazwischen befindet sich eine cremefarbene Decke.

Mimik:

Die dunkelhaarige Frau neigt ihren Kopf und ihren Körper in Richtung der blonden Frau. Beide Frauen haben die Lippen geschlossen. Bei der linken Frau sind die Mundwinkel leicht auseinandergezogen, wobei auf der linken Seite ein Grübchen entsteht. Der linke Teil des Mundes ist hell beleuchtet und die Wange wirft einen Schatten bis über den Mundwinkel. Das Kinn ist bis zur Hälfte von der Sonne angestrahlt. Die rechte Gesichtshälfte und die freie Stirn sind gänzlich im Schatten. Durch die Perspektive der Aufnahme tritt ihr Kinn stärker hervor als das der anderen Frau. Das Gesicht der blonden Frau liegt gänzlich im Schatten. Ihre Lippen sind schmaler als die der anderen Frau. Auch bei ihr sind die Mundwinkel leicht auseinandergezogen. Ihre Stirn ist größtenteils durch die Haare verdeckt. Beide Frauen tragen große Sonnenbrillen, die die Augen und die Augenbrauen total verdecken.

Gestik:

Ihre Oberkörper berühren einander, ebenso die beiden Stirnen. Die dunkelhaarige neigt sich stärker zur blonden Frau. Die blonde Frau nimmt eine fast gerade Haltung zum Bildbetrachter ein. Ihr Kopf ist ganz leicht nach oben gerichtet und neigt sich in Richtung der linken Frau. Der Scheitel der dunkelhaarigen Frau ist etwas höher als der der blonden.

Ikonografische Interpretation

Beschreibung der Szene:

Zwei junge Frauen befinden sich in einem öffentlichen Verkehrsmittel und fotografieren sich selbst. Durch die Fenster strahlt die Sonne hell herein. Beide haben warme Jacken an, die sie offen tragen. Eine der Frauen hat einen Schal um den Hals geschlungen. Beide tragen große Sonnenbrillen.

Kontextinformationen:

Dieses Bild wurde von den Diskussionsteilnehmerinnen selbst mit ihrem Handy, vermutlich in einem Wiener U-Bahn-Wagon, aufgenommen. Die beiden Frauen hatten sich vorher für die Unternehmensprüfung oder Nachprüfung angemeldet. Sie lieben dieses Bild, da es ein typischer Schnappschuss von ihnen ist, der sie so zeigt, wie sie sind. Ihre Freundschaft und der Spaß, den sie oft gemeinsam haben, wird verdeutlicht.

Kleidung und Accessoires:

Bei der Sonnenbrille der dunkelhaarigen Frau könnte es sich am ehesten um eine Brille der Firma Vogue oder Bvlgari handeln.

Sommer und Wind (1988, S. 164 f.) sehen die Sonnenbrille als moderne Maske an, durch die man ein Stück seiner Identität, seiner Gefühle und Gedanken verbergen kann. In diesem Schutz der Anonymität kann man sich freier und offener fühlen als mit offenem Blick. Sie steht auch, wie der Schleier und der Fächer, in Beziehung mit Erotik. Die Brille kann vielseitig eingesetzt werden, man kann über sie hinwegschauen, so als würde man mit vier Augen auf sein Gegenüber blicken, man kann sie effektiv ins Haar schieben und somit Offenheit bekunden oder aussagekräftig auf- bzw. absetzen.

Die Farbe Rosa gilt als sanft und weich, deshalb wird sie seit 1920er mit Weiblichkeit assoziiert, früher galt Rosa als männlicher Babyfarbton. Weitere Bedeutungen sind: optimistisch, erfreulich und positiv. Redewendungen: Alles durch eine rosarote Brille sehen; rosige Zeiten; ihm/ihr geht es nicht so rosig.

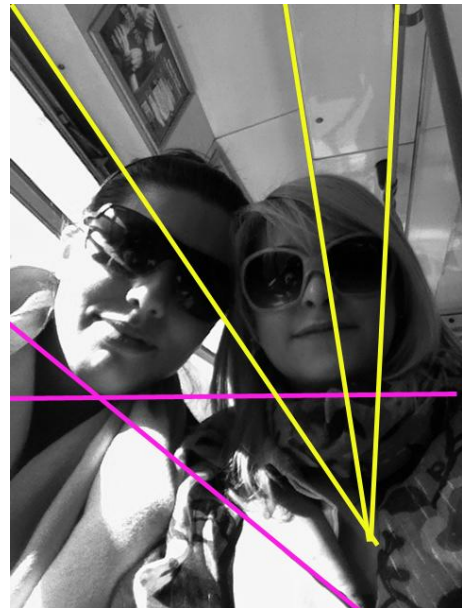
Die Farbe Grau steht für Mittelmäßigkeit, Anpassung und für Leblosigkeit. Mit Grau verbindet man das Alter, es ist ein Symbol der Armut und Bescheidenheit. Grau gehört zu den unbunten Farben und ist eine Mischung aus Schwarz und Weiß. Diese Farbe kann in der Kleidung immer getragen werden, Grautöne wirken fein und strahlen eine zurückhaltende Eleganz aus. Redewendungen: Graue Maus; die graue Vorzeit; der graue Alltag; alles ist Grau in Grau; wie an einem grauen Nebeltag.

Reflektierende Interpretation

Rekonstruktion der formalen Komposition

Planimetrie:

Die erste rosafarbene waagrechte Linie beginnt am linken Bildrand in der Höhe des Kinns der linken Frau, berührt dieses, verläuft knapp unterhalb des Kinns der rechten Frau und endet am rechten Bildrand. Die zweite rosafarbene Linie beginnt am unteren Bildrand bei der umgeschlagenen Jacke, verläuft entlang dieses Umschlages schräg nach oben, kreuzt genau unterhalb des Kinns der linken Frau die erste rosafarbene Linie und endet am linken Bildrand. Alle drei gelben Linien beginnen in Brusthöhe der rechten Frau. Die Erste verläuft schräg nach oben, kreuzt links vom Hals der rechten Frau die waagrechte Linie, geht durch die Sonnenbrille der linken Frau und endet im oberen, linken Eck des Bildes. Die Zweite verläuft fast senkrecht nach oben, kreuzt unterhalb des Kinns der rechten Frau die waagrechte Linie, zieht entlang der rechten Seite der Nase über die Sonnenbrillen hinauf und endet am oberen Bildrand. Die dritte Linie führt senkrecht in die Höhe, kreuzt die waagrechte Linie, verläuft entlang des äußeren Sonnenbrillenrandes der rechten Frau hinauf zum oberen Bildrand und endet dort bei der Haltestange.



Szenische Choreografie:

Die zwei abgebildeten, zueinander geneigten Frauen füllen zwei Drittel des Bildes aus. Ihre Gesichter mit den großen Sonnenbrillen befinden sich fast in der Mitte des Bildes. Auffallend ist der starke, helle Lichteinfall von links, der das Gesicht der linken Frau teilweise beleuchtet. Das Gesicht der rechten Frau ist gänzlich im Schatten, der linke, untere, sichtbare Teil ihrer Jacke ist angestrahlt.

Perspektivische Projektion:

Das Bild wurde vermutlich mit einem Handy von der rechten Frau aus der Untersicht aufgenommen. Es handelt bei dem Bild um ein Brustbild.

Ikonologisch-ikonische Interpretation

Planimetrie:

Der Kreuzungspunkt der beiden rosafarbenen Linien betont das Kinn der linken Frau. Ihr Kinn liegt auf der Linie auf, das der anderen Frau befindet sich ein Stück oberhalb. Die Linien betonen den Bereich, wo sich ihre Schultern berühren. Alle drei gelben Linien beginnen bei der rechten Frau. Die erste stellt eine Verbindung zur linken Frau her und fokussiert ihre Sonnenbrille und ihre Kopfhaltung. Die beiden anderen Linien betonen ihre Sonnenbrillen und dass die rechte Frau auf diesem Foto im Zentrum steht. Der Zwischenraum zwischen der ersten und zweiten gelben Linie hebt den Bereich, wo sich ihre Köpfe berühren, hervor.

Szenische Choreografie:

Es scheint so, als würden die Frauen alleine in dem öffentlichen Verkehrsmittel sein. Es sind keine anderen Passanten zu sehen, obwohl man annehmen kann, dass noch weitere da sind. Die beiden sind ganz auf sich und auf ihr Foto konzentriert. Da ihre Augen durch die Sonnenbrillen verdeckt sind, ist ihr Blickwinkel nicht genau zu erkennen. Beide zeigen ein verhaltenes Lächeln. Die Pose, die die beiden Frauen für dieses Foto einnehmen, ist eine gängige Haltung, um Freundschaft und Verbundenheit zu zeigen. Auch Prominente lassen sich gerne in dieser Pose abbilden. Bei Partys, im Urlaub, wenn man Spaß hat und so weiter wird sie gerne gewählt. Die warmen, aber offenen Jacken lassen darauf schließen, dass es sich um einen sonnigen Spätwintertag handelt. Bei der linken Frau ist der Hals zu sehen, die rechte hingegen hat zwar die Jacke geöffnet, den Schal aber nicht gelöst. Die beiden Hauptfarben im Vordergrund sind Rosa und Grau, beide sind eher zurückhaltende Farben. Rosa wirkt mehr nach innen als nach außen und wird mit süß, zart, scheu, fein usw. in Verbindung gebracht. Grau steht für zurückhaltende Eleganz, Anpassung und Mittelmäßigkeit. Der graue Schal mit dem blau-rot-gelben Muster und den silberfarbenen Glitzerstreifen unterstreicht dies eher noch, als dass er das Grau lebendiger erscheinen lässt. Das einfallende Licht hebt das Gesicht der linken Frau hervor, besonders den linken Nasenflügel, den linken Mundwinkel und die darunterliegende Kinnpartie. Bei der rechten Frau hingegen liegt das Gesicht im Schatten, doch ihre große, in einem dezenten Rot umrandete Sonnenbrille, hebt es wiederum hervor. Im Verhältnis zu ihrer Umgebung sind die Frauen sehr groß abgebildet. Vom Hintergrund bzw. der Außenwelt ist nur ein kleiner Teil zu sehen.

Wie ich bereits erwähnt habe, sind keine weiteren Personen auf dem Foto abgebildet, nur links oben befindet sich ein Plakat, auf welchen Hände zu sehen sind, die sich gegenseitig festhalten.

Perspektivische Projektion:

Aufnahme aus der Untersicht: Aus dieser Perspektive liegen Hals und Kinn näher bei der Kamera und dadurch werden sie vergrößert abgebildet. Es entsteht eine perspektivische Verzerrung. Ein großes Kinn und ein breiter Hals sind Merkmale der männlichen Gesichtsschönheit und erwecken den Eindruck von Stärke und Durchsetzungskraft. Politikerfotos werden gerne aus dieser Perspektive aufgenommen (Schuster 2005, S. 143). Diese Aspekte kommen besonders bei der linken Frau zu tragen. Durch diese Perspektive und den Lichteinfall wird ihr Kinn stark betont, ihr Hals hingegen liegt im Schatten.

Zusammenfassung:

Es handelt sich um ein Foto, das ihre Freundschaft und den Spaß, den sie miteinander haben, dokumentieren soll. Diese Pose nehmen die beiden Frauen sehr oft für gemeinsame Fotos ein (dies zeigen die beiden weiteren privaten Bilder). Sie essen beide sehr gerne, wie die Fotos von fotografiertem Essen, die sie uns während der Gruppendiskussion zeigten, darlegen. Sie haben in dem Lokal, in dem die Diskussion stattfand gegessen. Gemeinsam zu Essen ist nach ihrer Auskunft ein wichtiger Faktor ihrer Freundschaft. Interessant ist, dass sie sich in einem öffentlichen Verkehrsmittel befinden, in dem Tag für Tag viele Menschen von einem Ort zu einem anderen gebracht werden. Es wirkt eher so, als wären sie alleine und werden durch das öffentliche Verkehrsmittel bewegt. Auf die Außenwelt verweist lediglich das hereinkommende Licht, das Plakat und die Haltestange. Weiters sind ihre großen Sonnenbrillen erwähnenswert, die fast wie Schutzbrillen wirken. Durch diese sind sie im Grunde nicht zu erkennen, sie verdecken einen Teil ihrer Identität. Der Bildbetrachter wird durch die Sonnenbrillen und ihr verhaltenes Lächeln ausgeschlossen. Eben dieses Lächeln, wie auch die Farbe ihrer Kleidung wirken zurückhaltend, kontrolliert und nicht auffallend. Durch die Aufnahme aus der Untersicht und den Lichteinfall wirkt die linke Frau dominanter als die rechte. Die rechte Frau hingegen steht durch die Planimetrie im Zentrum des Bildes und sie macht offensichtlich mit dem Handy das Foto. Insgesamt kann gesagt werden, dass

es sich um einen inszenierten Schnappschuss handelt, bei dem „Normalität“ mit viel Aufwand in Szene gesetzt wurde.

Komparative Analyse

	Bgm. Häupl	Privates Bild-Öffis
Planimetrie	Die waagrechten Linien betonen den Vordergrund, den Bürgermeister und den Tisch, auf dem das Essen steht sowie den Zeitschriftennamen. Die schrägen Linien heben die gesenkten Lider, die Richtung dem Stück Brot blicken, hervor.	Die rosafarbenen Linien betonen einerseits die linke Frau und andererseits dass ihre Köpfe fast auf der gleichen Ebene liegen. Die erste gelbe Linie stellt eine Verbindung zur linken Frau her, die beiden anderen stellen die rechte Frau in den Mittelpunkt. Die erste und zweite gelbe Linie betonen die Sonnenbrillen und den Bereich, in dem sich ihre Köpfe berühren.
Perspektive	Zentralperspektive, Brustbild, Fotograf befand sich in Augenhöhe.	Mit dem Handy aus der Untersicht aufgenommen.
Szenische Choreografie	Der Bürgermeister wird in einem öffentlichen Rahmen in einer privaten Atmosphäre in Szene gesetzt. Durch seine rechte Handhaltung wirkt er bewegt.	Zwei befreundete Frauen machen mit dem Handy ein Freundschaftsfoto. Sie sitzen und haben die Köpfe zueinander geneigt. Durch das öffentliche Verkehrsmittel werden sie bewegt.
Pose	Beim Würstelessen auf das Brot schauend; inszenierte Privatheit.	Gängige Freundschaftspose.
Ikonologie	Ein „stattlicher“ Mann in traditioneller Kleidung wird bei einer öffentlichen Veranstaltung beim Würstelessen fotografiert. Das Bild funktioniert, da Bgm. Häupl bereits zu einer Ikone geworden ist. Es wurde 10 Jahre zuvor aufgenommen und erst 2011 verwendet. Inszenierter Schnappschuss, der einen Politiker in einer privaten Szene darstellt.	Durch die gewählte Kleidung, die Accessoires und die Pose zeigt dieser inszenierte Schnappschuss eine aufwendig gestaltete und überlegte „Normalität“ bzw. „Natürlichkeit“.

Komplementärkontrast

Die Planimetrie des Bildes Bgm. Häupl betont das Stück Brot, den Blick mit den niedergeschlagenen Lidern und das auf dem Tisch stehende Essen. Der Bürgermeister wird auf den ersten Blick in einer alltäglichen Geste, beim „Würstel-Essen“, dargestellt. Die gesenkten Lider unterstreichen die private Atmosphäre und den Ausschluss des Bildbetrachters. Doch bei detaillierter Betrachtung der abgebildeten Szene wird ersichtlich, dass der Blick auf das Stück Brot sehr innig ist, der Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind perfekt aufeinander abgestimmt. Auf diese

subtile Art und Weise wird eine alltägliche Handlung übersteigert in Szene gesetzt. Dadurch handelt es sich bei der abgebildeten Gestik um eine Pose in einem inszenierten Schnappschuss.

Beim privaten Bild wird durch die Planimetrie und die Bildkomposition deutlich, dass die beiden jungen Frauen Übung darin haben, solche Art von Fotos zu machen. Ihre Gestik bzw. Pose ist für sie selbstverständlich und jederzeit verfügbar.

Bei beiden Bildern handelt es sich somit um inszenierte Schnappschüsse, die Privatheit und Intimität in einem öffentlichen Rahmen darstellen. Durch die Kleidung repräsentiert der Bürgermeister einen traditionell-klassisch gekleideten, „stattlichen“ Mann, der sein „Brot“ in der Hand hält und „profil“ im Kopf hat. Die beiden Frauen inszenieren sich durch ihre Kleidung und die gewählte Pose überlegt unauffällig und normal. Im nächsten Kapitel wird auf die Komparative Analyse detaillierter eingegangen.

8.2 Falldarstellungen

Übersicht der teilnehmenden Gruppen

Codename	Datum der Erhebung	Teilnehmer und Teilnehmerinnen	Code und Alter	Kommerzielle Bilder
Redbull	1.7.2011	2	Aw23; Bw, ca. 25	Bild Bgm. Häupl
Lemonradler	Ende August 2011	2	Aw25; Bw20	Bilder Hochzeitswahn und Der Bulle
Trinkschoki	16.5.2011	2	Aw16; Bw16	Bilder GUESS und Laurèl

Zunächst beschreibe ich die Interviewsituation der einzelnen Gruppen sowie die Gruppenteilnehmer. Im Anschluss wird die Bildinterpretation zusammengefasst und mit dem theoretischen Teil in Verbindung gebracht.

Gruppe Redbull

Interviewsituation

Die Gruppendiskussion fand in einem italienischen Lokal in Wien im 13. Bezirk um 17 Uhr statt. Das Lokal ist das Stammlokal von Bw, da man dort von in der Früh bis zum späten Abend etwas zu Essen und Trinken bekommt. Die Musik war sehr laut, deshalb habe ich mit meiner Kollegin einen Tisch eher abseits des Geschehens gewählt. Aw und Bw kamen gleichzeitig, Bw wurde von den Kellnern freudig begrüßt.

Sie war mit der Tischwahl nicht einverstanden und bestand darauf, ihn zu wechseln. Somit fand die Diskussion in lauter und unruhiger Atmosphäre statt. Beide Frauen kamen direkt von der Arbeit und sie bestellten sich gemeinsam eine italienische Vorspeisenplatte und Caprese. Zu Beginn der Diskussion herrschte zwischen den beiden Akteurinnen eine Verwirrung, da Bw ihre Freundin falsch verstanden und angenommen hatte, beide sollen ein Bild mitbringen. Bw war aber sehr schnell mit dem ausgesuchten Bild von Aw (Bgm. Häupl, siehe Beispielinterpretation) einverstanden. Aw hatte das Bild auf ihrem Handy gespeichert und von dort wurde es auch besprochen. Das Foto wurde relativ schnell abgehandelt. Auf meine Aufforderung, ein privates Bild zu diskutieren, suchten sie auf ihren Handys nach geeigneten Fotos und zeigten uns die verschiedensten. Dazwischen präsentierten sie Bilder von fotografierten Speisen, wie zum Beispiel einen großen Eisbecher, gebratene Kartoffeln usw., dazu erzählten sie wie gut das geschmeckt hat und wie viel Spaß sie bei diesem Anlass hatten. Sie einigten sich auf das bereits erwähnte Foto, da es zeigt, wie sie sind und welchen Spaß sie gemeinsam haben. Das Foto wurde mit dem Handy in der U-Bahn, nachdem sie sich für die Unternehmerprüfung angemeldet haben, fotografiert. Nach dem Essen habe ich Bw und Aw ersucht, sie mögen aus dem von Bw mitgebrachten Frisurenmagazin noch ein kommerzielles Foto aussuchen und darüber diskutieren. Das ausgesuchte Foto hatte ihnen letztendlich nicht gefallen. Bei der Bildinterpretation dieses Bildes stellte sich heraus, dass es für weitere Erkenntnisse nicht von Bedeutung war, deshalb wird es hier nicht weiter berücksichtigt. Besonders Bw wollte über die Arbeit und von uns persönlich mehr private Details wissen. Wir verließen gemeinsam das Lokal und plauderten noch ein wenig davor auf der Straße.

Aw ist 23 Jahre alt und ledig. Sie ist Friseurin und arbeitet im 19. Bezirk in einem Frisiersalon, den sie einmal übernehmen wird. Sie ist in Wien geboren. Die Freundschaft zu Bw ist ihr wichtig, sie sehen sich ein- bis zweimal pro Woche. Dann reden, trinken, lachen, chillen, essen sie, schauen fern oder spielen Wii miteinander. Ihre Familie und viele Freunde sind in ihrem Leben von Bedeutung.

Bw ist ca. 25 Jahre alt (sie hat das Alter am Fragebogen nicht ausgefüllt), ebenfalls ledig und in Wien geboren. Sie ist selbständige Friseurin und ihr Salon befindet sich im ersten Bezirk. Sie ist gerade dabei, sich einen Kundenstock aufzubauen. Für sie ist die Freundschaft zu Aw sehr wichtig. Sie erwähnt keine anderen Gruppen, die für sie bedeutend sind.

Bildinterpretation:

Beim kommerziellen Bild (Bgm. Häupl) wurde ein bekannter Politiker in einer privaten Pose in einem öffentlichen Raum inszeniert. Dieses Bild wurde von der Fotografin bereits 2000 oder 2001 gemacht, aber erst 2011 veröffentlicht. Anzumerken ist, dass zum Beispiel in der Ära Kreisky, Politiker immer nur in dem Zusammenhang abgebildet wurden, für den sie eintraten. Weiters ist zu erwähnen, dass der Bürgermeister bereits selbst zu einem ikonischen Zeichen bzw. zur Ikone geworden ist (siehe Kapitel 2.5. bei Eco). Mit ihm wird bereits ein bestimmtes Image verbunden, nur wer diesen Code kennt, versteht das Bild. Interessant ist, dass es ihn beim Essen zeigt, da diese Art der Bilder von den Abgebildeten eher auf Ablehnung stoßen. Er ist traditionell- klassisch, dem Anlass und seiner Position entsprechend gekleidet.

Das private Bild zeigt die Freundinnen in einer typischen freundschaftlichen Pose, die von vielen Personen gerne eingenommen wird, um schnell ein gemeinsames Foto von sich zu haben. Sie eignet sich auch sehr gut, wenn man beispielsweise mit dem Handy selbst ein Bild machen will. Durch die Planimetrie wird deutlich, dass sie Übung darin haben, diese Art von Fotos zu machen. Ihre Kleidung und die gewählten Accessoires sind unauffällig normal und der Unternehmung entsprechend ausgewählt. Insgesamt entsteht der Eindruck, dass sie sich auf diesem Foto in einem öffentlichen Rahmen „normal“ und angepasst selbst inszenieren. In Verbindung mit dem öffentlichen Bild kann erwähnt werden, dass sie eine traditionell heterosexuelle Beziehung anstreben. Der Lebenspartner kann „stattlich“ sein, mag gerne essen, soll den Lebensunterhalt finanzieren können und das Niveau eines profil-Lesers haben.

Bei dieser Gruppe ist zu sehen, dass sie wissen, wie sie sich in der Öffentlichkeit in ihrer Privatheit selbst inszenieren können, sodass sie den Bereich der Angepasstheit, eben nicht zu altmodisch oder zu extravagant gekleidet zu sein, überschreiten (siehe Kapitel 4. Bourdieu über das Bürgertum). Anhand ihrer Medienpraxis, mit dem Handy zu fotografieren, wird ersichtlich, dass sie sehr viel Erfahrung haben, diese Art der Fotos zu machen. Sie brauchten für die Diskussion kein eigenes Foto anzufertigen, sondern sie wählten aus vielen dieses eine aus. Somit kann gesagt werden, dass ihre Selbstinszenierung (vgl. Kapitel 4. bei Gaugele, Reiss) in modischer Kleidung und mit entsprechender Pose automatisch vollzogen wird. Sie haben ihr Wissen darüber bereits inkorporiert und müssen nicht mehr

darüber nachdenken. Das Leben im Hier und Jetzt zu genießen (siehe Kapitel 3.2.2.. bei Schierl), in den vorgegebenen Grenzen der Mittelschicht, steht bei ihnen im Vordergrund. Es wird ersichtlich, dass sie durch ihre Inszenierung dem Bild der Mittelschicht entsprechen wollen und in dieser ihren gesellschaftlichen Platz sehen. Es kann bei beiden Fotos zuerst angenommen werden, dass es sich um Schnappschüsse handelt. Erst durch die dargelegte genauere Interpretation wird ersichtlich, dass alle Bildkomponenten, die Kleidung, die Gestik, die Accessoires, der Hintergrund usw. einerseits aufeinander abgestimmt und andererseits gut überlegt bzw. bereits unbewusst aufeinander abgestimmt und eingesetzt sind. Insgesamt kann gesagt werden, dass es sich bei diesem Foto um einen sehr gut inszenierten Schnappschuss handelt, der die Abgebildeten in einer gängigen Pose in einem öffentlichen Raum zeigt.

Conclusio in Bezug auf die Gestik

Bei der Gruppe Redbull kann gesagt werden, dass diese freundschaftliche Pose bereits inkorporiert wurde und für die Gruppe eine gängige Geste darstellt. Die Freundinnen wissen genau, wie sie sich in der Öffentlichkeit angepasst und modern selbst inszenieren können. Diese Geste ist für sie jederzeit verfügbar und dient der angemessenen Selbstinszenierung in einem öffentlichen Raum. Hier könnte angenommen werden, der Unterschied zwischen den beiden Bildern ist sehr groß. Doch bei beiden Bildern handelt es sich um inszenierte Schnappschüsse, die zeigen, mit welcher Pose bzw. Geste etwas Privates in der Öffentlichkeit aufgeführt werden darf, ohne die gesellschaftlichen Normen zu verletzen.

Gruppe Lemonradler

Interviewsituation

Die Diskussionen fanden an zwei Sommerabenden statt. Am ersten Abend wurden von den Schwestern die beiden kommerziellen Bilder ausgesucht und darüber diskutiert. Das Interview fand bei Aw in der Dachgeschoßwohnung ihres Elternhauses statt. Sie lebt dort mit ihrem Lebenspartner und dem gemeinsamen, ca. sechs Monate alten, Kind. Ebenfalls wohnen dort im Erdgeschoß ihre Eltern und ihre Schwester (Diskussionsteilnehmerin Bw) mit ihrem Freund, der auf Montage ist. Das Haus befindet sich in einem Ort in der Nähe von Hartberg (Steiermark). Eine Kollegin

von mir hat die Diskussion geleitet. Die Auswahl der Bilder fand am Balkon statt, das Baby schlief. Es herrschte eine lockere und amüsante Stimmung, während die Akteurinnen die verschiedensten Zeitschriften und Kataloge durchgeschaut haben. Die Besprechung der Bilder fand anschließend im Esszimmer statt. Auf dem Esstisch lagen die Handys der beiden Frauen.

Am zweiten Abend wurde das private Bild besprochen. Dieses hatte eine Freundin von ihnen gemacht. Sie stellten das zweite kommerzielle Bild (Hochzeitswahn) nach. Die Schwestern hatten sich genau überlegt, wer welche Rolle übernehmen wird und welches Gewand sie anziehen werden. Es wurden viele Fotos gemacht, während der Diskussion wurde bestimmt, welches ihnen am besten gefiel, über manche wurde gelacht oder sie wurden gelöscht.

Aw lebt mit ihrem Lebenspartner und dem gemeinsamen Kind zusammen, zur Zeit ist sie in Karenz. Sie ist 25 Jahre alt und in Oberwart geboren. Sie ist gelernte Einzelhandelskauffrau und hat eine Ausbildung zur Nageldesignerin gemacht. Im Keller des Wohnhauses hat sie sich ein Nageldesignstudio eingerichtet. Sie sieht ihre Schwester täglich.

Bw ist 20 Jahre alt, ledig und ebenfalls in Oberwart geboren. Sie arbeitet derzeit als Verkäuferin, sie lebt mit ihrem Lebensgefährten im gleichen Haus wie Aw. Bei den täglichen Treffen mit ihrer Schwester plaudern sie gerne oder machen sich gegenseitig die Nägel.

Bildinterpretation:

Die beiden Schwestern haben sich zwei kommerzielle Fotos ausgesucht. Das erste stammt aus der Frauenzeitschrift „Woman“, und auf ihn ist der Schauspieler Henning Baum in seiner Fernsehrolle als „Der letzte Bulle“ zu sehen. Durch seine Kleidung, Körperhaltung und seinen Körperbau werden die verschiedensten Männerideale der letzten Jahrzehnte vereint.

Das zweite Foto stammt aus dem „Seitenblicke“-Journal, dabei handelt es sich um ein Bild von der Junggesellinnenparty des US-amerikanischen Reality-Soap-Stars Kim Kardashian und ihrem Verlobten Kris Humphries, ein US-amerikanischer Basketballspieler. Auf diesem Bild hebt der Mann in einem Vorraum gerade seine Verlobte in die Höhe und sie küssen einander. Seine breiten Oberarme und die Art, wie er sie hochhebt, weist darauf hin, dass er sehr kräftig und groß ist. Ihr kurzes, weißes Federkleid und die Glitzeraccessoires wirken glamourös, romantisch und kitschig, seine Hose und das Hemd hingegen sportlich und leger. Im Grunde wird

diese Pose gerne für Hochzeitsbilder verwendet oder auch als Abschlussszene in einigen Liebesfilmen. Der Unterschied zu diesem Bild ist aber, dass die Frauen in den Filmen wesentlich aktiver sind. Meistens laufen sie auf den Partner zu und er wirbelt sie durch die Luft. Die Frauen haben dabei generell die Beine gebeugt. Dadurch, dass die Schauspielerin die Beine gestreckt hängen lässt, wirkt der Fernsehstar sehr passiv. Durch das kurze Kleid entsteht ebenfalls der Eindruck auf den Betrachter, dass ein kleines Mädchen in die Luft gehoben wird. Somit erinnert dieses Bild an Fotos, wo Eltern ihre Kinder in die Höhe heben. Auf dem ausgesuchten Bild scheint der Mann kräftig, groß und aktiv, die Frau hingegen klein, zierlich und passiv zu sein.

Für das private Bild haben die beiden Frauen das kommerzielle Bild „Hochzeitswahn“ nachgestellt. Die Vorlage liegt auf der am Foto abgebildeten Couch. Aw übernahm die Rolle des Mannes und ihre Schwester die der Frau. Die gewählte Kleidung ist ihre persönliche. Damit Bw Aw nicht hochheben musste, nahmen sie einen Schemel zur Hilfe. So erreicht Aw die Höhe der Frau, die sie nachahmt. Dadurch wird ersichtlich, dass dieses Bild absichtlich und gut überlegt entstanden ist. Durch den gewählten Schemel, bleibt Aw ebenso mit dem Boden, wie ihre Schwester, verbunden. Sie wird so gehalten, dass sie jederzeit diese Position wieder verändern kann. So wird erkennbar, dass es zwischen den Schwestern keine hierarchischen Unterschiede gibt, so wie bei dem Paar, das ihnen als Vorlage diente. Da einerseits auf diesem Foto sehr viel von dem Wohnraum zu sehen ist und andererseits durch die eher romantische Gestaltung und durch die gegenseitigen Berührungen der Schwestern mit den Händen, wirkt dieser Kuss wesentlich intimer und persönlicher als der auf dem kommerziellen Bild. Dadurch, dass bei beiden Frauen ein ganz leichter Ansatz eines Lächelns zu sehen ist, wird ersichtlich, dass sie Freude bei dieser Aufnahme hatten.

Insgesamt kann gesagt werden, dass es sich bei dem Foto, das einen geschwisterlichen Kuss zeigt, um ein persönlicheres, intimeres und freudvolleres handelt, als die Vorlage.

Wenn wir die drei Fotos vergleichen, wird ersichtlich, dass auf dem privaten kein Mann abgebildet ist. Auf dem ersten kommerziellen steht eine Schauspielerrolle, die Männlichkeit, welche einen Mix aus verschiedenen vergangenen Männeridealen repräsentiert, im Vordergrund. Der Schauspieler verkörpert mit seiner Pose und Kleidung einen durch und durch starken, coolen und sehr „männlichen“ Mann. Auf

dem zweiten Bild ist ebenfalls ein starker, durchtrainierter, sehr großer Mann zu sehen. Durch die gewählte Pose und das Kleid wirkt seine Verlobte klein, zierlich, passiv und mädchenhaft. Hier zeigt sich in der Pose eine traditionelle Mann-Frau-Beziehung, der beschützende Mann und die Frau, die die Kinderrolle übernimmt (siehe Kapitel 6. bei Goffman). Die beiden Frauen auf ihrem überlegt nachgestellten Foto wirken hingegen wie zwei „starke“, gleichberechtigte Frauen, die sich mit einem geschwisterlichen, wesentlich intimeren Kuss, als bei ihrer Vorlage, und in einer persönlicheren, romantischeren Atmosphäre dem Bildbetrachter zeigen. Bei der Gruppe Lemonradler geht es ebenfalls, wie bei der Gruppe Redbull, um die Art der Männlichkeit des Lebenspartners. Ihr Idealmann ist hingegen eine Mischung aus vergangenen Männeridealen. Er soll groß, stark, in seinem Beruf erfolgreich sein und ihnen Schutz und Sicherheit vermitteln.

Conclusio in Bezug auf die Gestik

Diese Gruppe hat am genauesten das kommerzielle Bild nachgestellt, sogar die Vorlage ist auf dem Foto abgebildet. Dennoch ist das private Foto wesentlich intimer und persönlicher, weist größere Nähe auf und zeigt mehr von der privaten, räumlichen Atmosphäre als das nachgestellte kommerzielle Bild. Besonders durch den verwendeten Schemel distanzieren sie sich auf ironische Weise von der Vorlage. Somit ist dieses Bild das intimste und am wenigsten inszenierte private Foto meiner Forschungsgruppen. Ihre dargestellte geschwisterliche Nähe ist inkorporiert und selbstverständlich. Bei der Gruppe Lemonradler kann gesagt werden, dass die Pose der beiden Schwestern durch die ersichtliche Authentizität bereits eine gemeinsame Geste ist, die im Vergleich zu den anderen Gruppen am ehesten als Gebärde bezeichnet werden kann. Der abbildende Bildproduzent war ebenfalls eine Freundin der abgebildeten Schwestern, dies unterstreicht den intimeren Rahmen. Ebenso wird ersichtlich, dass sie mit dem Bild keinen besonderen Zweck verfolgen, als das kommerzielle Bild in ihrer geschwisterlichen Art freudvoll umzusetzen. Obwohl das kommerzielle Foto sehr detailreich nachgeahmt wurde, zeigt das private einen intimeren, näheren und weniger inszenierten Weltausschnitt als die Vorlage.

„Ende des 19. Jahrhunderts hatte das abendländische Bürgertum seine Gesten bereits endgültig verloren.“, um an Agambens (2006) Feststellung beziehungsweise Erkenntnis zu erinnern.

Im Kapitel 5. meiner Arbeit habe ich erläutert, dass ich Agambens Definition bezugnehmend auf die Geste, eher dem Begriff der Gebärde zuordne. Im Zuge

dieser Forschungsarbeit bin ich zu der Erkenntnis gelangt, dass der moderne Mensch seine Gebärden nicht verloren hat, aber sie in öffentlichen Räumen nicht mehr selbstverständlich zeigt, sondern nur mehr in einer geschützten, privaten Umgebung, bei vertrauten Personen oder an Orten und bei Feiern wo es angemessen ist.

Gruppe Trinkschoki²⁵

Interviewsituation

Die Diskussion fand in einem modernen Cafe im 15. Bezirk in Wien statt. Eine Kollegin von mir hat die Diskussion geleitet. Die beiden 16-jährigen Mädchen hatten sich verspätet, gaben aber telefonisch Bescheid. Die Begrüßung war sehr herzlich und es wurde zu Beginn über den Forschungsbereich geplaudert. Sie interessierten sich sehr für die Arbeit meiner Kollegin. Während der Diskussion, die fließend verlief, wurde Kaffee bzw. Kakao getrunken.

Aw ist 16 Jahre alt und ledig.

Bw ist ebenfalls 16 Jahre und ledig.

Die jungen Frauen gehen gemeinsam in die gleich Klasse. Sie treffen sich auch privat und sind sehr gut befreundet.

Bildinterpretation:

Die beiden Mädchen haben sich zwei kommerzielle Bilder ausgesucht. Beide stammen aus der internationalen Modezeitschrift *Vogue*.

Beim ersten Bild handelt sich um eine Werbung der Marke „GUESS by Marciano“. Die Designer dieses Labels setzen auf einen gewagten sexy Stil, der gleichzeitig mit Klasse und Kultiviertheit präsentiert wird. Bei dieser abgebildeten Szene wird vermittelt, dass das Model in seinem gestylten Outfit in das Cabrio einsteigt und zum Flugzeug gebracht wird oder gerade angekommen ist. Personen, die in der Öffentlichkeit stehen und/oder viel Geld haben, können so luxuriös und ohne Strapazen reisen. Die dargestellte Gestik und Mimik weisen typische Merkmale einer rein weiblichen Pose auf, beginnend mit dem schrägen Oberkörper und der



²⁵ Die gesamte Bildinterpretation dieser Gruppe findet sich bei Moranjic (2012, S. 45 ff.)

fokussierten Selbstberührung im Gesicht. Männer werden meistens aufrecht sitzend oder sich wo anlehnend in einer bequemeren Haltung abgebildet, ebenso sind ihre Bein- und Armstellungen breiter. Das sie mit abgewinkelten Armen dargestellt werden kommt eher selten vor (außer wenn sie rauchend abgebildet sind, siehe Foto „Der Bulle“ der Gruppe Redbull). Wenn sich Männer selbst berühren, dann eher auf den Oberschenkeln oder ihre Hände berühren sich gegenseitig. Interessant ist, dass es typisch für Frauen ist, dass sie, wenn sie sitzen, ihre Handtasche auf dem Schoß liegen haben, oft legen sie beide Hände auf die Tasche oder halten sie fest. Durch den Riemen am Handgelenk hat das Model die Möglichkeit sich im Gesicht und am Hals selbst zu berühren. Diese Armhaltung fokussiert zusätzlich ihre Brust, diese Pose erinnert an die Schauspielerin Audrey Hepburn, die in den 50er- und 60er-Jahren ein führender weiblicher Star war. Es gibt einige Fotos, auf denen die Schauspielerin mit abgewinkelten Armen abgebildet ist und oft eine Zigarette in einem langen Halter zwischen den Fingern hält. Dies kann man sich bei der abgebildeten Armhaltung des Models ebenfalls gut vorstellen. Diese Art zu Rauchen gehörte zu dem in den 20ern entstanden „Flapper-Look“²⁶, mit den sich die Frauen selbstbewusst, keck und frech über Regeln des guten Benehmens hinwegsetzten. Die Mimik des GUESS-Models und die Art, wie es in die Kamera blickt, drückt Selbstbewusstsein aus. Dieser Gesichtsausdruck mit dem leicht geöffnetem Mund und den etwas geschlossenen Lidern wird in letzter Zeit sehr gerne von den Werbefachleuten verwendet. Er dient einerseits dazu, dass sich der Betrachter angeblickt fühlt und seine Aufmerksamkeit erregt wird. In meinem Abschnitt Modedefotografie und Werbung habe ich erläutert, dass Bildbetrachter zuerst auf die Augen und den Mund schauen, und dass schöne Menschen gerne betrachtet werden. Bei diesem Foto wird durch die Planimetrie der Fokus weiter auf Mund und Brüste geleitet und über die Tasche zum Schriftzug. Andererseits, da die Gesichtszüge des Models keinerlei Falten oder Poren aufweisen und ebenmäßig und glatt erscheinen, entsteht der Eindruck eines noch ungeprägten Kleinkindgesichts oder einer Puppe. Diese Mimik, in Verbindung mit den blonden Haaren, erweckt Assoziationen mit Marilyn Monroe, die als Sexsymbol in den 50er-Jahren galt und

²⁶ Flapper-Look: In den 1920er-Jahren wurden junge Frauen, die kurze Röcke oder kurzes Haar trugen, Jazz hörten und sich über die Regeln des „guten Benehmens“ selbstbewusst hinwegsetzten „Flapper“ genannt. Sie galten als keck und frech, weil sie sich schminkten, hochprozentigen Alkohol tranken und rauchten. (entnommen am 9.9.2013 aus: <http://de.wikipedia.org/wiki/Flapper>)

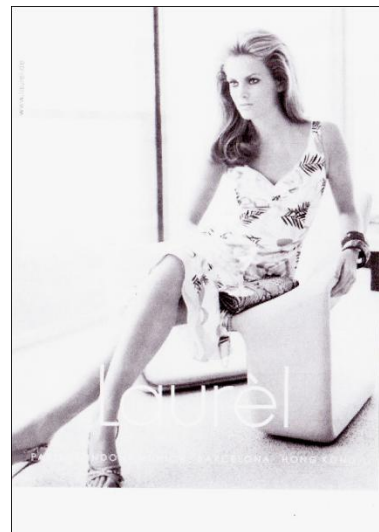
einen Gegensatz zum Schönheitsideal von Audrey Hepburn bildete. Sie ist eine Ikone, die einen verträumten, sinnlichen, verführerischen, naiven und sexy, blonden Vamp darstellt und das „Weibliche“ schlechthin verkörpert. Die Frisur der Frau auf dem ausgesuchten Foto, die runden großen Ohrringe und ebenfalls die linke Armhaltung erinnern an den Film „Der Teufel trägt Prada“ aus dem Jahr 2006, in dem die Schauspielerin Meryl Streep eine eiskalte, macht- und karrierebesessene sowie mitleidlose Herausgeberin eines angesagten Modemagazins spielte.

Wenn wir nur ihre beschriebene Körperhaltung und ihre Mimik betrachten, könnte man zu dem Schluss kommen, es handelt sich um eine sexuelle Anbietpose für den Mann. Doch durch ihre Accessoires, die weißen Handschuhe und die Tasche, die auf Reinheit hinweisen - dies wiederum wird nach Freud mit einer hohen Kulturhöhe in Verbindung gebracht - ebenso durch den Hintergrund mit dem Auto und den Flugzeugen werden Assoziationen eines gehobenen, kultivierten Lebensstandard geweckt, somit erscheint das abgebildete Model in seiner Pose, in diesem Rahmen, als eine reiche, kultivierte, selbstbewusste, wortgewandte und sexy, blonde Jetsetterin.

Beim zweiten kommerziellen Bild dieser Gruppe handelt es sich um eine Werbung für die Marke „Laurèl“. Nach Auffassung der Designerin ist eine Frau von heute gleichzeitig stark und weiblich, cool und sinnlich, tough und einfühlsam, ehrgeizig und sanftmütig.

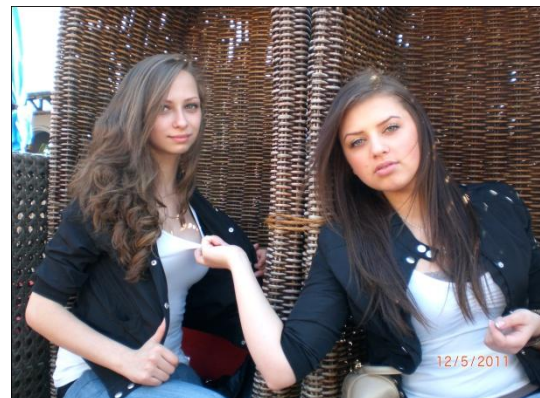
Die abgebildete Frau sitzt alleine auf einem modernen, weißen, loungeähnlichen Stuhl, hat ihre langen Beine übereinandergeschlagen, die vom Knie abwärts sichtbar sind und hält ein Cocktailglas in der Hand. Ihr sommerliches Kleid, ihre Frisur, die hohen Schuhe, das Glas, die modernen Möbel und die Glasfläche im Hintergrund deuten darauf hin, dass sie sich bei einem spätnachmittäglichen und zwanglosen, aber offiziellen, geschäftlichen Empfang in einem modernen Hochhaus befindet.

Ihre Gestik und Mimik weisen typisch weibliche und männliche Merkmale auf. Die schräge Haltung des Oberkörpers, die schräggestellten, übereinandergeschlagenen Beine, und dass sie nicht bequem, sondern relativ weit vorne auf der Sitzgelegenheit sitzt, sind typisch weibliche Körperhaltungen. Hingegen, dass sie ihre Beine vom Oberkörper weggestreckt hat, ihre Füße nach



außen gedreht sind und beide Arme relativ weit weg vom Oberkörper auf beiden Lehnen liegen, ist typisch für männliche Körperhaltungen. Es kann gesagt werden, dass sie sich mit ihrer Gestik breit und schmal zugleich macht. Bei ihrer Mimik weist der geschlossene Mund und ihr in die Ferne gerichteter Blick wieder auf eine männliche Darstellungsform hin, hingegen sind ihr ebenmäßiges, faltenfreies Gesicht und ihre schön frisierten, langen Haare eine typische Darstellungsform für Frauen. Bei der Frisur ist anzumerken, dass einerseits ein intelligenter und geschäftlicher Eindruck vermittelt wird, da die Haare nach hinten aus der Stirn frisiert sind und andererseits ein weiblicher und privater unterstrichen wird, da sie die Haare gleichzeitig offen trägt. Durch die weit weggestreckten Beine, die hohen Absätze der Schuhe und dadurch, dass das Kleid oberhalb des Knies aufliegt sowie durch die breite Armhaltung kann darauf geschlossen werden, dass es sich wie beim ersten Bild um eine Anbiederpose für den Mann handelt. Doch der Schnitt und das Muster ihres Kleides, ihr Blick in die Ferne und die reine, saubere und geordnete Umgebung bringen einen modernen, gehobenen, traditionellen Business-Stil zum Ausdruck. Ihre Handtasche, die Armreifen (sie trägt sie auf der Seite, auf der üblicherweise eine Armbanduhr getragen wird) und das Cocktailglas in der Hand unterstreichen die zwanglose und lockere Atmosphäre. In diesen beiden Bildern werden zwei verschiedene Idealvorstellungen von Weiblichkeit dargestellt.

Das private Foto wurde von den Mädchen für dieses Projekt aufgenommen. Die Bilder entstanden auf der Donauinsel. Das für die Diskussion ausgesuchte Foto hat ein Freund von ihnen gemacht. Für das Shooting stylten sie sich extra, und sie hatten viel Spaß dabei. Durch die Art der Sitzgelegenheit werden Bilder von Strand,



Sonne, Sommer, Strandparty und Cocktails geweckt. Durch ihre gewählte Kleidung kommt aber kein Gefühl von Sommer auf, sondern eher von einer Rast bei einem nachmittäglichen Frühlingsspaziergang, doch ihre gewählte Gestik würde eher besser zu einer Party passen. Dadurch, dass beide den Bildbetrachter anblicken, wird dieser aufgefordert am Geschehen teilzunehmen. Die Beziehung der Freundinnen zueinander entsteht durch die Arm- und Oberkörperhaltung der rechten jungen Frau, durch das Öffnen der Jacke der linken Frau und durch die Schnur, die

die beiden Korbessel verbindet. Die Anordnung der muschelförmigen Korbessel bildet für jedes Mädchen einen eigenen, nach hinten und seitlich geschützten Bereich. Das linke Mädchen zeigt dem Betrachter, indem sie ihre Jacke öffnet, was ihre Freundin machen darf, nämlich an ihrem weißen, engen T-Shirt ziehen. Sie blickt, aufrecht sitzend, mit einem leichten Lächeln in Richtung des Bildbetrachters. Durch ihre seitliche Körperhaltung zum Betrachter, die Jacke und die langen Haare zeigt sie nicht ihren ganzen Oberkörper (so wie es bei ähnlichen Fotos aus der Werbung für H&M zu sehen ist, wo ein Mädchen die Jacke direkt zum Bildbetrachter öffnet, dass das grüne T-Shirt sichtbar wird; von Pepe Jeans gibt es ein Werbeplakat, wo eine Frau im Hintergrund ihre Jacke weit öffnet und der Bikinioberteil und ihr nackter Oberkörper sichtbar sind). Das rechte Mädchen beugt sich zu ihrer Freundin hinüber und greift mit ihrer Hand in deren Bereich hinein, diese sitzt aufrecht und reagiert von der Körperhaltung her auf das Ziehen an ihrem T-Shirt nicht. Durch den gebeugten Oberkörper der rechten jungen Frau und den ebenfalls gebeugten rechten Arm unter ihrer Brust und ihre Handtasche, die sie nahe neben dem Körper stehen hat, wirkt sie unsicherer als ihre Freundin. Ihre Mimik ist der von dem kommerziellen Bild GUESS ähnlich, nur ihre Augenbrauen sind dünner und stärker fassoniert und ihr Mund ist nicht so weit geöffnet. Ihre langen Haare hängen über ihre Brust und unter ihrem weißen T-Shirt hat sie noch ein graues an, dadurch wirkt ihre Brust verdeckter als die ihrer Freundin.

Bei den beiden 16-jährigen Mädchen steht die Frage nach der Geschlechteridentität, und wie sie diese in der Öffentlichkeit präsentieren möchten, im Vordergrund. Anhand ihres privaten Bildes wird ersichtlich, dass sie ausprobieren, wie sie sich weiblich zeigen können, durch Sexyness mittels Brust und Mimik. Es ist zu sehen, dass das linke Mädchen durch ihre gewählte Körperhaltung, ihre Mimik und die Pose des Öffnens der Jacke sicherer und überlegener in ihrer Darbietung wirkt als ihre Freundin. Diese Pose hat sie selbst gewählt, da sie auf den ausgesuchten Bildern nicht zu sehen ist. Es handelt sich dabei um eine Körperhaltung, die auf anderen Plakaten oder Zeitschriften in verschiedenen Varianten und Abstufungen zu finden ist; bis hin zur reinen sexuellen Anbiederung für den Mann. Die andere junge Frau versucht hingegen die Mimik des GUESS-Modells nachzuahmen, um sich so dieser ähnlich zu machen und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu lenken. Sie sitzt zwar ein Stück näher zum Bildbetrachter, aber durch ihre Körperhaltung wirkt sie ihrer Freundin gegenüber unterlegen. Diese

Szene findet in einem geschützten, öffentlichen Rahmen statt (von der Außenwelt ist nur in der linken oberen Bildecke ein kleiner Ausschnitt zu sehen) und wird von einem Freund fotografiert. Als Vorbilder haben sie sich die beiden beschriebenen kommerziellen Bilder gewählt, die unterschiedliche stereotypisierte Idealvorstellungen von Weiblichkeit verkörpern, umgeben von einem gehobenen luxuriösen Lebensstil. So kann bezugnehmend auf Gaugele und Reiss (2003) gesagt werden, dass sie ihrem Alter entsprechend, in einem geschützten Rahmen verschiedene Formen, wie sie ihre Geschlechterzugehörigkeit in der Öffentlichkeit präsentieren können, ausprobieren. Dadurch, dass sie dabei noch auf der Suche sind, brauchen sie zur Nachahmung äußere Leitbilder, in diesem Fall die oben und im Anhang näher beschriebenen kommerziellen Bilder. Bei dem linken Mädchen wird ersichtlich, dass sie bereits ein anderes inneres Bild für diese Darstellungsform hat, da sie eine eigene Pose gewählt hat. Eine neue Erfahrung könnte ihr Blick sein, und dass ihre Freundin an ihrem T-Shirt ziehen darf. Abschließend kann gesagt werden, dass sie bereits ein implizites Wissen haben, wie sie sich mit ihrer Geschlechterrolle darstellen können und wollen. Da sie extra ein Foto angefertigt haben, kann weiters gesagt werden, dass diese abgebildete Darstellungsform neu für die Gruppenteilnehmerinnen ist. In dieser neuen Präsentation unterstützen sie sich gegenseitig. Mit ihren 16 Jahren befinden sie sich gerade im Übergang von der frühen Teenager- zur späten Teenagerphase (siehe im Kapitel 4. bei König), sie sind sozusagen noch in der Experimentierphase, mit welcher Art der weiblichen Körpersprache sie sich in dieser beginnenden Lebensphase öffentlich zeigen möchten.

Bei dieser Gruppe wird der performative Charakter ihrer Aufführung ersichtlich, und dass dabei die Gestik eine wichtige Rolle spielt. Die beiden jungen Frauen suchten sich aus der sie umgebenden medialen Welt für sie ansprechende bzw. anblickende Bilder aus. Diese zeigen zwei stilisierte und vereinfachte Idealvorstellungen mit derzeit gültiger weiblicher Körpersprache und Inszenierung der gesellschaftlichen und sozialen Weltauffassung. In diesem privaten Foto dokumentiert sich, dass sie die beiden Bilder nicht vollständig nachahmen, sondern nur Teile der Gestik und Mimik herausnehmen, die sie mit anderem bereits erworbenen Wissen, mit Vorstellungen bzw. inneren Bildern kombinieren. Es kann gesagt werden, dass sie dies in ihrem bereits angeeigneten gemeinsamen, „gestischen“ Erfahrungsraum einbauen. Damit sie überprüfen können, ob und wie

ihre „neue“ Körpersprache verstanden wird, müssen sie sich mit ihr in der Öffentlichkeit zeigen bzw. die vorführen. Dementsprechend wie die Reaktionen ihrer sie umgebenden Umwelt, der Betrachter oder der Zuschauer, wie von Freunden, Familie etc., sind, werden sie diese Art der Gestik weiter üben, verwerfen oder etwas Neues ausprobieren, bis ihre Gestik, in diesem Fall mit welcher weiblichen Körpersprache sie sich zeigen möchten, inkorporiert und selbstverständlich wird. Es wird bei dieser Gruppe ersichtlich, dass die mediale Welt in Form von Reklamebildern im Allgemeinen und insbesondere die abgebildete Pose einen Einfluss beim Doing-Gender-Prozess nimmt. (vgl. Kapitel 4. und Kapitel 5.)

Bei dem kommerziellen Bild „Der Bulle“ von der Gruppe Lemonradler und bei den beiden zuletzt beschriebenen Bildern „GUESS“ und „Laurèl“ wird ersichtlich, dass die dargestellte Art von Männlichkeit und Weiblichkeit aus verschiedenen Elementen einerseits in der Kleidung und andererseits in der Gestik, zusammengestellt ist. Es wird sichtbar, dass ein Selbst konstruiert wurde, das aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt ist. So entsteht eine perfekte Idealform von Männlichkeit und Weiblichkeit, die es in dieser Form in der Realität nicht gibt.

Damit möchte ich aufzeigen, dass bei dieser Art der Inszenierung nicht nur die Kleidung eine Rolle spielt, sondern auch die verwendete Gestik, die Accessoires und der Hintergrund. Bei der Gestik konnte einerseits gesehen werden, dass männliche und weibliche Elemente gemischt wurden und andererseits, dass eine bestimmte Pose die Assoziationen zu einem Schauspieler oder einer Schauspielrolle erweckte. Die Eigenschaften dieser Rolle werden auf das Model übertragen (vgl. Kapitel 3.2.2., Fotografie in der Werbung).

Bei den beschriebenen kommerziellen Bildern wird ersichtlich, dass bei der Darstellung der weiblichen Körpersprache Elemente von weiblichen und männlichen Merkmalen gemeinsam verwendet wurden. Bereits Schuster (1996) merkte an, dass die abgebildeten Frauen in der Werbung seiner Meinung nach selbstbewusster in die Kamera blicken, als dies noch bei den Interpretationen in der Arbeit von Goffman (1981) der Fall war.

Conclusio in Bezug auf die Gestik

Die Gruppe Trinkschoki übt auf ihrem privaten Foto Formen der weiblichen Körpersprache ein, um sie in einem geschützten Rahmen einem Freund und bestimmten Bildbetrachtern zu zeigen. Ein implizites Wissen ist bereits vorhanden,

sie experimentieren, welche Rolle von Weiblichkeit sie letztendlich inkorporieren wollen. Der Übergang von einer Pose zu einer Geste, mit dem Zweck, die eigene Weiblichkeit in der Öffentlichkeit aufzuführen, wird sichtbar. Die größte Differenz zu den kommerziellen Bildern ist hier im Hintergrund zu finden. Auf dem privaten Bild sind die Gegenstände, die Freiheit (Flugzeug, Cabrio), Abenteuer, Überlegenheit und Weitblick repräsentieren, nicht vorhanden. Sie präsentieren ihre Posen in einem geschützten, nach hinten abgeschlossenen Rahmen.

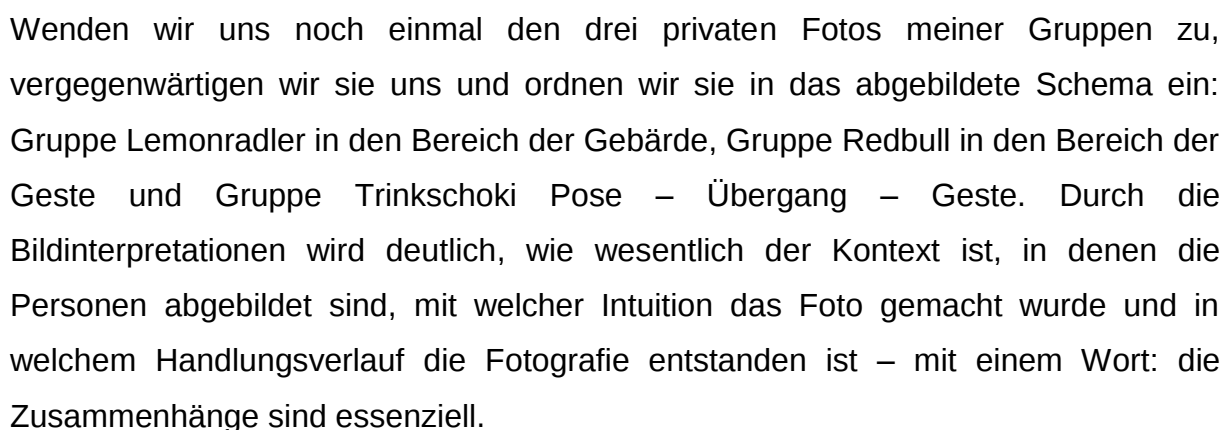
Zwei der untersuchten Gruppen (Lemonradler und Trinkschoki) haben eigens für diese Arbeit ein Foto angefertigt und sich am ausgesuchten kommerziellen Foto orientiert. So kann gesagt werden, dass diese Fotos nach Goffman (siehe Kapitel 6.) nicht ganz die Eigenschaften eines Porträtfotos haben. Sie haben sich extra für dieses Foto gekleidet. Der Unterschied besteht darin, dass sie den Rahmen, in dem sie die ausgesuchte Pose darstellen, selbst gewählt haben. So kann auch hier gesagt werden, dass sie einen Ausschnitt aus ihrem gemeinsamen Erfahrungsraum zeigen. Solche gestellten Fotos, wie ich bereits im Kapitel 5. erläutert habe, brauchen das Posieren.

Beim Vergleich der beiden privaten Fotos dieser Gruppen wird die Differenzierung zwischen Gebärde und Pose am deutlichsten, da die Entstehung der Fotos in einen ganz anderen Handlungsablauf und Rahmen stattfinden. Bei der Gruppe Lemonradler wird überlegt, das kommerzielle Foto mit der eigenen Kleidung in einem persönlichen, intimen Rahmen dargestellt. Durch den Schemel wirken sie einerseits gleichberechtigt und andererseits disanzieren sie sich damit auf ihre Art und Weise von der Vorlage und vom Bildbetrachter. Ihre geschwisterliche Nähe und die Zweckfreiheit dieser Darstellung werden sichtbar. Dadurch, dass die abgebildete Pose durch diesen Handlungsablauf und Rahmen von den Gruppenteilnehmern eingebettet wurde, wird sie zu einer Geste, die am ehesten im Vergleich zu den anderen privaten Bildern meiner teilnehmenden Gruppen als Gebärde bezeichnet werden kann.

Beantwortung der Fragestellung

Zur Beantwortung meiner Fragestellung „In welchem Verhältnis stehen die dargestellten Posen in Bildern und Fotografien zu Gesten und Gebärden?“, kann gesagt werden, dass sich zwischen den Gruppen sichtbare Unterschiede ergeben, ob ihr atheoretisches Wissen implizit oder bereits inkorporiert ist. Im empirischen Teil

Mit dem nachfolgenden Schema vertiefe ich den inneren Teil meines erstellten Modells aus dem theoretischen Teil. Ich fasse die sich aus dem empirischen Teil ergebenden Differenzierungen bzw. Merkmale von Gebärde – Geste – Pose in diesem zusammen.



131

reflektierenden Anschauung genommen bzw. sehr erschwert wurde. Das Ziel war dabei die Entindividualisierung der Subjekte. Wenn wir hier als Vergleichshorizont Leonardo da Vincis Abendmahlbild (Rohen 2008, S. 16–22) hernehmen, das die Szene darstellt, in der Christus sagt: „Einer wird mich verraten“, sind durch die Gestik und Mimik der Jünger ihre Gemütsbewegungen auf diese Aussage hin für den Betrachter nachvollziehbar. Die Darstellung und Anordnung der Jünger, die Farbgebungen der Gewänder und des Bildes, die abgebildete Architektur, die Perspektive, sozusagen jedes Detail ist so angeordnet, dass es ein sinnerfülltes Ganzes ergibt. Es kann gesagt werden, dass hier eine idealisierte Persönlichkeit in einem idealisiertem, genau abgestimmtem und überlegtem größeren und symbolhaften Zusammenhang dargestellt wird, die der Betrachter, sollte er die Symbolsprache kennen, durchschauen bzw. nachempfinden kann.

9 Conclusio

Grundsätzlich kann, den bereits genannten Autoren folgend, gesagt werden, dass wir eine Pose einnehmen, wenn wir fotografiert werden. Durch diese Arbeit wird ersichtlich, dass die Pose nicht ohne die Auseinandersetzung mit der Geste und deren verschiedenen Betrachtungsweisen zu verstehen ist. Um die Verbindungen der verschiedenen Begrifflichkeiten und Sichtweisen der einzelnen Autoren aufzeigen zu können, war es wesentlich, sie zuerst einzeln zu betrachten.

Die Gestik, in die sich schlussendlich auch die Pose einordnen lässt, sowie die Mode, können zur nonverbalen Kommunikation und zu der Sichtweise, dass Menschen mittels „Zeichen“ kommunizieren, gezählt werden. Damit dieser symbolhafte Charakter gegenseitig verstanden wird, müssen die verschiedenen „Codes“ während des Sozialisierungsprozesses erlernt werden. Essenziell ist die Bedeutung des Körpers, da sowohl die Gestik als auch die Mode diesen brauchen, um gezeigt zu werden. Elementar ist, dass in der heutigen Zeit im Gegensatz zu vergangenen Epochen nicht mehr die ganze Persönlichkeit wichtig ist, sondern nur Teile. Es werden von verschiedenen Vorbildern einzelne Aspekte aufgegriffen und zu einem neuen Ganzen zusammengesetzt. Zum Beispiel wird im Berufsleben eine andere spezialisierte Rollenhandlung als etwa in der Freizeit gebraucht. Oft steht nicht die Fähigkeit im Vordergrund, die nachgeahmt wird, sondern ein bestimmter Style bzw. eine gewisse Körperhaltung. Durch diese Entwicklung ist es zu einer

Konstruktion einerseits der einzelnen Subjekte und andererseits der sie umgebenden sozialen Welt gekommen. In dieser erfolgt mittels Kleidung und der erlernten Gestik eine gegenseitige Inszenierung bzw. Aufführung. Dadurch lernen wir und orientieren uns, ahmen einander gegenseitig nach, ein jeder kann als Vorbild für den anderen dienen. Diese Prozesse erfolgen nonverbal über unsere Körper bzw. Gestik – „ein Körper lernt von einem anderen Körper“. Doch nicht nur wir üben mittels unserer Gestik aufeinander Einfluss aus, sondern auch die uns umgebenden Bilder. Momentan sind dies in einer großen Anzahl Reklamefotos. Bei den Bildern aus der Werbung handelt es sich um inszenierte, nicht reale Bilder. Diese stehen mit den abgebildeten posierenden Models für einen bestimmten Lifestyle, ein Lebensgefühl, für eine Art von Weiblichkeit bzw. Männlichkeit usw., umgeben von einem vereinfachten, stereotypisierten, stilisierten und idealisierten Ausschnitt der uns umgebenden sozialen Welt. Wenn ein Prominenter abgebildet ist, wie bei den Bildern der Gruppen Lemonradler und Redbull, so ist dieser nicht nur in der Öffentlichkeit bekannt, sondern er steht für ein konkretes Image. Es kann überdies sein, dass er bereits zu einer Ikone geworden ist, das heißt, die Öffentlichkeit verbindet stereotypisierte Eigenschaften mit dieser Person (siehe Bild Häupl, Gruppe Redbull). Dieses Wissen wird von Werbefachleuten verwendet. Es kann aber, wie bei der Gruppe Lemonradler, Bild „Der Bulle“, der Fall sein, dass die Rolle, die der Schauspieler verkörpert, interessanter ist, als seine private Persönlichkeit. Mit Goffman (siehe Kapitel 6.) wurde dargelegt, dass um das Model eine Scheinwelt aufgebaut wird, die Models werden entpersönlicht und drücken durch ihre stereotypisierte Geste bzw. Pose das aus, was der Fotograf bzw. Designer haben möchte. Es wird etwas abgebildet, das es in der Realität so nicht gibt. Es werden idealisierte Körper in einem idealisierten Weltausschnitt gezeigt. Mit Barthes (siehe Kapitel 2.6.) kann gesagt werden, dass ein „Mythos“ entsteht. Der Modedesigner bzw. der Fotograf geht von Begriffen (z.B. Coolness und Sexyness) aus, dafür sucht er geeignete Formen bzw. Symbole, die dies verkörpern. Sie stellen aus den verschiedenen symbolischen Elementen eine Welt zusammen und zeigen darin ein entpersönlichtes, posierendes Model mit seinen stereotypisierten, vereinfachten Gesten, die diese Begriffe ebenfalls körperlich am besten zum Ausdruck bringen. Alle einzelnen Elemente dieses Bildes sind aus ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang herausgenommen und werden zu einer reinen Form. Der ursprüngliche Sinn dieser einzelnen Teile ist nicht ganz aufgehoben, nur verarmt, er

bleibt als Zeichen ohne Inhalt, als leere Hülle, zurück. Diese reine Form wird mit den Begriffen gefüllt, die das Produkt, die Kleidung etc. repräsentieren soll. Damit wird etwas Zusammenhangloses und Sinnentleertes zu einem Bild zusammengestellt und fotografiert. Dieses Bild stellt etwas dar, das es so in der realen Welt nicht gibt. Da jedes einzelne Element aber aus der realen, uns umgebenden, Welt entlehnt ist, versteht der Bildbetrachter die einzelnen Symbole und bringt sie mit seinem eigenem Wertesystem, seinen Idealvorstellungen, Wünschen und Begehren in Verbindung (er versteht sozusagen den „Code“ jener Symbole). Er ersetzt quasi die Leere mit seinem persönlichen Sinn und bringt sie mit seiner Welt in Verbindung. Das Bild wird, wie ich mit Belting beschrieben habe, erst durch den Bildbetrachter verlebendigt.

Indem diese Art der Bilder als Vorbilder genommen und einerseits durch unseren Körper zu inneren Bildern gemacht werden und andererseits durch die Nachahmung die Individuen sich ihnen ähnlich machen, kann gesagt werden, dass die Subjekte von ihnen diszipliniert werden und auf deren Konstruktion Einfluss nehmen, denn in ihnen werden die gängigen akzeptierten, gesellschaftlichen Darstellungen der Geschlechter, der Gruppenzugehörigkeit, der Rituale, der Ritualisierungen und der Machtverhältnisse auf „natürliche“, vereinfachte und idealisierte Weise dargestellt. Die eingeübten Posen, die zu inkorporierten Gesten werden können, werden wiederum aufgeführt. So kann gesagt werden, dass sich nicht nur der Doing-Gender- Prozess, sondern ebenso gesellschaftliche Machtstrukturen mittels Kleidung und Gestik fortsetzen. Da es sich bei der Nachahmung um Mimesis handelt, also um eine Anähnlichung, bleibt immer eine Differenz zum Vorbild erhalten, ein Spalt bzw. ein Zwischenraum für die eigene Ausdeutung und Aufführung der Handlungen mittels Körper, Gestik und der ausgesuchten Kleidung. Ebenso besteht die Möglichkeit, sich humorvoll von diesem unwahren und gleichzeitig wahren Weltausschnitt zu distanzieren.

Bei den Bildern muss beachtet werden, dass sie als eine Ganzheitlichkeit betrachtet werden müssen, die sich simultan dem Bildbetrachter zeigt. Die einzelnen Teile des Bildes beziehen sich immer auf das Ganze. In jedem einzelnen Teil ist somit das Ganze kopräsent vorhanden, deshalb ist es nicht möglich, nur einen Bildausschnitt zu interpretieren. Mit Mrass (siehe Kapitel 5.4.1.) habe ich erläutert, dass das ganze Bildmotiv in seinem Kontext gesehen werden muss, da es sonst zu Fehlurteilen kommen kann. Bohnsack erläutert, dass es wichtig ist, beim wiedererkennenden Sehen der Objekt- und Gegenstandsbedeutung, auch immer das

ganze Bild im Auge zu behalten. Dadurch wirkt das wiedererkennende Sehen mit dem sehenden Sehen zusammen, um zum erkennenden Sehen zu gelangen. Oder mit Panofskys Begriffen ausgedrückt, kann so der eigentliche Gehalt bzw. Dokumentensinn des Bildes erarbeitet werden.

Schlussendlich verbildlicht das in meiner Arbeit erarbeitete Schema, indem es ermöglicht, simultan die Schlüsselthemen und alle sich daraus ergebenden weiterführenden Themen zu signalisieren. Es erlaubt uns, zu erkennen, wie wir uns in einem ständigen Wechselspiel einander präsentieren und beeinflussen und zugleich, dass Bilder, von denen wir im Alltag der heutigen Zeit ständig umgeben sind, eine ebensolche Wirkung auf uns ausüben. Dass sich die Bilder einer Gesellschaft verändern, wird deutlich, indem man ihre Bilder aus den unterschiedlichen Epochen miteinander vergleicht, was jedoch keinesfalls ausschließt, dass Gestik aus vergangenen Tagen wieder eine andere Bedeutung gewinnen, verloren gehen, sich erneuern oder aber auch erneut aufgegriffen werden kann. Dank der Möglichkeit des Bildes generell lässt sich die Gleichzeitigkeit des Schemas mit all seinen Facetten wahrnehmen.

10 Literaturverzeichnis

- Agamben, G., (2006). *Mittel ohne Zweck*. Zürich-Berlin: Elbe Druckerei.
- Baacke, D., Volkmer, I., Dollase, R., Dresing, U., (1988). *Jugend und Mode*.
Leverkusen: Leske + Budrich Verlag.
- Barthes, R., (1964). *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Barthes, R., (1970). *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Barthes, R., (1985). *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Barthes, R., (1988). *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Baxandall, M., (1999). *Die Wirklichkeit der Bilder*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Belting, H., (1981). *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Belting, H., (2000). *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Verlag C.H. Beck.
- Belting, H., (2011). *Bild-Anthropologie*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Berger, P., L., Luckmann, T., (2009). *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Boehm, G., (2007). *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*. Berlin: University Press.
- Böhme, H., (2007). *Pluralisierung & Autorität. Band 9. Das reflexive Bild. Licht, Evidenz und Reflexion in der Bildkunst*. Münster: LIT Verlag.
- Bohnsack, R., (2009). *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Ulm: Barbara Budrich Verlag.
- Bohnsack, R., Michel, B., Przyborski, A., (erscheint). *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen: Barbara Budrich Verlag.
- Bourdieu, P., (1985). *Sozialer Raum und „Klassen“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, P., (1987). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, P., (1987). *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, P., (1990). *Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tauschens*. Wien: Braumüller.
- Bulter, J., (1997). *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Butler, J., (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Collett, P., (2010). *Ich sehe was, was du nicht sagst*. Köln: Bastei Lübbe Taschenbücher.
- Cowan, M., Sicks K.M.,(Hrsg.), (2005). *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien. 1918 bis 1933*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Darian, V., (2009). *Verhaltene Beredsamkeit? Politik, Pathos und Philosophie der Geste*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Diderot, D., (1984). *Brief über die Taubstummen*. Westberlin: Literaturvertrieb GmbH.
- Drowdowski, G., (1989, S. 528). *Duden. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. 2. Auflage*. Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Dudenredaktion, (1997). *Duden. Fremdwörterbuch*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Dudenredaktion, (2007). *Duden. Das Herkunftswörterbuch, Band 7*. Mannheim, Zürich: Dudenverlag.
- Eco, U., (2002). *Einführung in die Semiotik*. Paderborn: Fink Verlag.
- Edelbrunner, J., (2007). *Magisterarbeit. Funktion der Mode – Vermittlung der Funktion der Mode durch die Modefotografie*. Wien: Universität.
- Egidi, M., Schneider, O., Schöning, M., Schütze, I., Torra-Mattenkloß, C., (2000). *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Flusser, V., (1995). *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag GmbH.
- Freud, S. (2006). *Werkausgabe in zwei Bänden. Band 2. Anwendungen der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag GmbH.
- Freud, S., (2006). *Werkausgabe in zwei Bänden. Band 1. Elemente der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag GmbH.
- Gaule, E., Reiss, K., (Hg.). (2003). *Jugend. Mode. Geschlecht. Inszenierung des Körpers in der Konsumkultur*. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Gebauer, G., Wulf, C., (1998). *Spiel. Ritual. Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- Gebauer, G., Wulf, C.,(1998). *Mimesis. Kultur – Kunst - Gesellschaft*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- Goffman, E., (1981). *Geschlecht und Werbung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Goffman, E., (1997). *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper Verlag.
- Gombrich. E.H., (2010). *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Berlin: Phaidon Verlag.
- Imdahl, M., (1996). *Gesammelte Schriften. Band 1. Zur Kunst der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Imdahl, M., (1996). *Gesammelte Schriften. Band 2. Zur Kunst der Tradition*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Imdahl, M., (1996). *Gesammelte Schriften. Band 3. Reflexion. Theorie. Methode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Jaeger, F., Liebsch, B., (2004). *Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriff. Band 1.* Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Jahn, J., Lieb, S., (2008). *Wörterbuch der Kunst.* Stuttgart: Alfred Körner Verlag.
- Kirchler, E., Meier-Pesti, K., Hofmann, E., (2004), *Menschenbilder in Organisationen. Arbeits- und Organisationspsychologie 5.* Wien: Facultas Verlags- und Buchhandel AG.
- König, R., (1985). *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozess.* München: Carl Hanser Verlag.
- König, R., (1987). *Kleider und Leute. Zur Soziologie der Mode.* Frankfurt am Main: Fischer Bücherei.
- Kroeber-Riel, W., Esch, F.-R., (2011). *Strategie und Technik der Werbung.* Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- Loscheck, I., (1978). *Mode im 20. Jahrhundert.* München: Verlag F. Bruckmann.
- Lotmann, J. M., (2010). *Die Innenwelt des Denkens.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Luckmann, T., (2007). *Lebenswelt. Identität und Gesellschaft.* Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Maar, C., Burda, H., (2005). *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder.* Köln: Dumont Verlag.
- Mannheim, K., (1980). *Strukturen des Denkens.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Mead, G. H., (1973). *Geist. Identität und Gesellschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- Mersch, D., (1998). *Zeichen über Zeichen.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Moranjic, I., (2012). *Körper im Bild – Bild im Körper.* Diplomarbeit, Universität Wien. Fakultät für Psychologie.
- Morris, D., (1985). *Körpersignale. Bodywatching.* München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Mrass, M., (2005): *Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und -verwendung in Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen.* Regensburg: Verlag Schnell & Steiner GmbH.
- Mühlmann, H., (1996). *Die Natur der Kulturen.* Wien: Springer Verlag.
- Müller, W., (1985). *Duden. Bedeutungswörterbuch. 2. Auflage.* Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Nöth, W., (2000). *Handbuch der Semiotik,* Stuttgart: Verlag Metzler.
- Panofsky, E., (1978). *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst.* Köln: Dumont Verlag.
- Przyborski, A., Wohlrab-Sahr, M., (2010). *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch.* München: Oldenbourg Wissensverlag.
- Read, H., (1997). *DuMont's Künstlerlexikon.* Köln: Dumont Verlag.
- Ritter, H. M., (1986). *Das gestische Prinzip.* Fulda: Fuldaer Verlag.

- Rohen, J.W., (2008). *Der Isenheimer Altar als Psychotherapeutikum*. Stuttgart: Verlag freies Geistesleben & Urachhaus GmbH
- Roselt, J., (Hg.), (2009). *Schauspieltheorien*. Berlin: Alexander Verlag.
- Schierl, T., (2001). *Text und Bild in der Werbung*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Schmitt, J.-C., (1992). *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*. Stuttgart: Verlag Klett-Cotta.
- Schuster, M., (1996). *Fotopsychologie*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer Verlag.
- Schuster, M., (2005). *Fotos sehen, verstehen, gestalten*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer Verlag.
- Simmel, G., (1995). *Philosophie der Mode*. In: *Philosophie der Mode. Die Religion. Kant und Goethe. Schopenhauer und Nietzsche*. Gesamtausgabe Band 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 8-38.
- Sommer, C. M., Wind, T., (1988). *Mode. Die Hüllen des Ich*. Basel: Beltz Verlag.
- Warnke, M., Brink, C., (2000). *Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag.
- Wex, M., (1980). „Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse. Frankfurt am Main: Verlag Marianne Wex.
- Wirth, U., (2002). *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- Wulf, C., Göhlich, M., Zirfas, J., (Hrsg.), (2001). *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*. Weinheim und München: Juventa Verlag.

11 Anhang

Gruppe Lemonradler

Die beiden Gruppenteilnehmerinnen sind Schwestern (25 und 20 Jahre alt). Sie leben gemeinsam in einem Haus. Die Ältere ist gelernte Einzelhandelskauffrau und Nageldesignerin und derzeit in Karenz. Die Jüngere ist Verkäuferin und interessiert sich ebenfalls für das Nageldesignen.

Interpretation kommerzielles Bild 1: Der Bulle

Die Links-Rechts-Angaben im Bild erfolgen aus der Sicht des Bildbetrachters.

Formulierende Interpretation

Vorikonografische Interpretation

Das zu beschreibende Bild ist ein Farbbild und stammt aus einem Artikel in einer Zeitschrift. Es zeigt auf der Zeitschriftenseite einen stehenden Mann, der sich mit einem Feuerzeug eine Zigarette anzündet. In der Mitte der Seite am unteren Rand befindet sich ein kleineres Bild, auf dem dieser Mann bis zu den Knien in einem dunklen Anzug neben einer Frau abgebildet ist. Der Rest des Bildes ist ausgefüllt mit dem Text des Artikels. Der alleine abgebildete Mann steht auf der rechten



Bildseite. Er füllt fast ein Viertel der Seite aus. Sein Gesicht ist im Dreiviertelprofil zu sehen, er schaut ganz leicht nach rechts zum Bildbetrachter. Beide Augen sind zu sehen. Er hat helle Augenbrauen. Die relativ hellen Haare sind aus der Stirn gekämmt und glänzen. Rechts trägt er einen tiefen Scheitel. Auf der Stirn sind Falten zu sehen. Sichtbar ist nur ein Ohr, wobei die Haare den oberen Teil des Ohres verdecken. Die Haare im Nacken reichen bis unter das Ohr und stehen vom Genick etwas ab. Zwischen seinen Lippen befindet sich in der Mitte eine Zigarette. Er hat oberhalb der Lippen, am Kinn und seitlich bis zum Ohr hinauf einen hellen Bart. Die Arme hat er nach oben hin abgewinkelt, und die Hände befinden sich in Schulterhöhe. Eine Hand liegt über der anderen, wobei von der vorderen alle Finger

sichtbar sind. Der Zeigefinger liegt am oberen Teil des Feuerzeuges auf. Mit der anderen, geschlossenen Hand hält er die Klappe des Feuerzeuges auf, wobei sein Daumen und der gebeugte Zeigefinger zu sehen sind. Das Feuerzeug glänzt Silber, die Klappe und der oberste Teil mit der brennenden Flamme sind sichtbar. Am Handgelenk der Hand, die das Feuerzeug hält, trägt er ein silberfarbenes Gliederband. Er hat kräftige Arme und der sichtbare Oberarm zeigt einen sehr muskulösen Bizeps. Am linken und rechten Unterarm sind deutlich die Venen zu sehen. Bekleidet ist er mit einem schwarzgrauen T-Shirt mit V-Ausschnitt und kurzen Ärmeln, zum Hosenbund hin wirft es ein paar Falten. Es ist deutlich über dem sichtbaren Bizeps gespannt. Unter dem rechten Oberarm und Ellenbogen trägt er am Körper eine rostbraune, lederne Revolvertasche mit weißen Nähten, die bis zum Hosenbund reicht. Der Lauf der Waffe steckt in der Tasche, der braun-schwarze Waffengriff ist unter dem Ellenbogen sichtbar. Den braunen Riemen dieser Tasche trägt er über der rechten Schulter. Weiters hat er blaue, gerade geschnittene Jeans an, die oberhalb der Schuhe einige Falten werfen. Die Jeans haben eine markant faltenartige Waschung im Hüftbereich und an den Knien. Im Schritt sind sie deutlich dunkler und die Nähte sind sichtbar. Unterhalb der Revolvertasche sieht man eine Hosentasche und einen Teil der Gesäßtasche. Der Gürtel des Mannes ist hell und bräunlich mit gepunkteten Dreiecken gemustert. Sichtbar sind die Gürtelschnalle und eine Schlaufe. Er steht mit leicht gespreizten Beinen, wobei die Schuhspitze des rechten Schuhs in Richtung Bildbetrachter zeigt, der linke Schuh ist von der Innenseite zu sehen. Die Schuhe laufen spitz zusammen und haben am Rand eine geschwungene schwarze und auf der Oberseite eine helle Musterung. Der erhöhte Absatz des linken Schuhs ist größtenteils von den Jeans verdeckt.

Das kleine Bild zeigt den gleichen Mann eng neben einer Frau stehen. Er hält die Frau oberhalb der Taille fest, wobei seine Fingerspitzen unter ihrem Oberarm ganz leicht sichtbar sind. Beide sind bis zu ihren Knien abgebildet und blicken Richtung Bildbetrachter. Ihre Körper berühren einander von der Schulter bis zu den Oberschenkeln und sie sind seitlich leicht zueinander gedreht. Er trägt einen dunklen, offenen Anzug mit einem weißen Einstecktuch, ein weißes Hemd und eine dunkle, schmale Krawatte. Der sichtbare Arm hängt gerade hinunter, bei der Hand sind die Finger gebeugt, der Daumen und Zeigefinger sind ausgestreckt. Sein Gesicht ist frontal abgebildet und er lächelt leicht, seine Haare sind ein wenig kürzer als auf dem großen Bild. Die Frau trägt einen dunklen Hosenanzug, wobei die Jacke bis zum

halben Oberschenkel reicht. Die Jacke bildet einen V-Ausschnitt. Ihr sichtbarer Arm hängt gerade hinunter, sie hält eine dunkle, viereckige Handtasche in der Hand. An einem Finger trägt sie einen Ring. Ihr Gesicht ist frontal abgebildet. Die blonden Haare sind streng aus dem Gesicht frisiert, ihre Stirn ist sichtbar. An dem zum Mann zugewandten Ohr trägt sie einen langen Ohrring. Sie hat den Mund rot geschminkt, er ist zu einem Lachen geöffnet, die Zähne sind sichtbar. Sie hat die Augen etwas verengt. Die Augenbrauen sind zu einem Bogen fassoniert.

Großes Bild

Mimik:

Das Gesicht des Mannes auf dem großen Bild ist im Dreiviertelprofil abgebildet, wobei sein Blick leicht nach rechts und am Bildbetrachter vorbeischaute. Sein Mund ist geschlossen und mit den Lippen hält er eine Zigarette, diese hängt locker Richtung Flamme.

Gestik:

Er steht aufrecht mit leicht gespreizten Beinen und ist seitlich nach rechts gewandt. Die Schuhspitzen zeigen nach außen. Die Arme hat er gebeugt und mit den übereinandergelegten Händen hält er das Feuerzeug.

Kleines Bild:

Mimik und Gestik:

Der Mann und die Frau stehen eng nebeneinander, er hält sie im Arm und beide lächeln in die Kamera.

Schriftgrund:

In dem Artikel gibt es verschiedene Schriftgrößen in den Farben Schwarz, Rot und Weiß. Die Überschrift „Appell ans Mannsein“ ist zum Teil fettgedruckt, in Blockbuchstaben und ca. halb so groß wie der Kopf des Mannes. Das Wort „ans“ ist etwas kleiner und in dünnerer Druckschrift gestaltet. Darunter steht in roter, kleinerer, fetter Blockschrift der Name des Schauspielers. Daneben beginnt eine vierzeilige schwarz gedruckte, kurze Beschreibung des Mannes in der gleichen Größe. Der Artikel selbst beginnt mit einem großen roten „W“ in der Größe der Überschrift. Anschließend folgt dann der dreispaltige kleingedruckte, in Druckbuchstaben

gehaltene Text. Der Beginn der beiden Absätze ist fett gedruckt. Unterhalb der mittleren Spalte, befindet sich das kleine Bild. Im Anzug des Mannes sieht man eine sechszeilige kleine, weiße Druckschrift, wobei die Überschrift in etwas größeren Blockbuchstaben gestaltet ist. Am oberen linken Bildrand sieht man eine fette Aufschrift in Blockbuchstaben, so groß wie der Name des Schauspielers, wobei „Society“ rot geschrieben ist. Daneben, in etwas dünnerer, schwarzer Schrift, steht „Cooler Typ“. Am linken unteren Rand steht die Seitenzahl der Zeitschrift, daneben „Woman“ in normalem Schriftschnitt und in Blockschrift.

Ikonografische Interpretation

Beschreibung der Szene:

Wir sehen eine Seite aus einer Zeitschrift, rechts ist ein stehender Mann abgebildet, der eine Waffentasche seitlich am Körper trägt und sich eine Zigarette anzündet. Es handelt sich dabei um den Schauspieler Henning Baum in seiner Rolle als „Der letzte Bulle“. In der Mitte unten ist ein kleineres Bild zu sehen, wo er einen dunklen Anzug trägt und seine Frau im Arm hält. Auf dem Rest des Bildes ist ein Artikel über ihn gedruckt.

Es handelt sich um die Zeitschrift Woman, Österreichs größtes Frauen- und Lifestylemagazin. Woman gibt es seit 2001, sie gehört zur Verlagsgruppe News. Sie erscheint 14-tägig als Printmedium und es gibt zwei Online-Portale.

Henning Baum ist ein deutscher Schauspieler, der hauptsächlich für das Fernsehen arbeitet. Vorwiegend ist er in Krimi-Fernsehserien zu sehen. Hier ist er abgebildet in seiner Rolle als der ruppige Essener Kommissar Michael „Mick“ Briggau. Er lag 29 Jahre lang durch einen im Einsatz erlittenen Kopfschuss im Koma. Als er wieder aufwachte, hatte sich einiges in Bezug auf Männlichkeit verändert. Diese Serie „Der letzte Bulle“ wurde seit 2010 auf SAT1 ausgestrahlt. Henning Baum ist verheiratet und hat drei Kinder, auf dem kleinen Bild ist er mit seiner Frau abgebildet.

In diesem Artikel geht es kurz zusammengefasst darum, dass er nichts von dem männlichen Schönheitswahn und von Männerzeitschriften hält. Er mag die Bezeichnung Macho nicht, weder für sich privat noch für seine Rolle.

Kleidung und Stil:

Er trägt auffällige Cowboystiefel (Obermaterial aus hochwertigem Rinds- und echtem Pythonleder) mit einem dazu passenden Gürtel, der seine Boot-Jeans mit einer auffälligen Waschung hält. Dazu hat er ein schwarzgraue körperbetontes T-Shirts, an. Seine Waffe hat er in einem Waffengürtel unter dem Arm. In den Fernsehserien tragen die Kriminalpolizisten so ihre Waffe. Seine Haare sind mit Gel nach hinten frisiert. Sein Kleidungsstil erinnert an verschiedene Männerbilder: Die Hose mit den Stiefeln und der trainierte Oberkörper mit dem sichtbaren Bizeps erinnern an den Film Crocodile Dundee aus dem Jahr 1986, in dem ein Mann, der im australischen Busch lebte, versucht, im „Großstadtdschungel“ von New York zu überleben. Das schwarze T-Shirt und die Frisur erinnern an John Travolta in den Filmen „Saturday Night Fever,“ und „Grease“ aus den Jahren 1977 und 1978. In den 70er- Jahren wurden das erste Mal sexualisierte Bewegungen bei Männern in Filmen gezeigt. Baums Oberkörper wirkt stark durchtrainiert. Im Nationalsozialismus wurde durch Fitness ein modellierter Idealkörper propagiert. Der Trend fand bald ein Ende, erst in den 60er-Jahren wurde die Fitnessbewegung wieder aus Amerika importiert. In den 80ern setzte der große Fitnessboom, der bis jetzt andauert, ein. In den verschiedensten Filmen werden die Superhelden mit einem trainierten Oberkörper dargestellt, so wurde in den 80ern Sylvester Stallone mit den Filmen „Rocky“ und „Rambo“ ein solches Männeridol, es wurde eine harte Männlichkeit zelebriert, die in einfachen und klaren Figuren dargestellt wurde. Der betont durch Bodybuilding trainierte Körper, und das silberne Gliederarmband von Henning Baum erinnert an einen Macho.

Im kleinen Bild ist das Ehepaar klassisch-elegant gekleidet.

Das Feuerzeug der Marke „Zippo“ ist ein benzinbetriebenes Sturmfeuerzeug, es wird bereits seit 1932 in Amerika hergestellt. Es hat seitdem seine Form nicht verändert und es besitzt Kultstatus. Wegen seiner zuverlässigen Haltbarkeit und seiner Funktionstüchtigkeit auch bei Sturm wurde es vom Militär geschätzt. Es wurde im Zweiten Weltkrieg und im Vietnamkrieg verwendet.

Durch die Zigarette zwischen den Lippen und auch durch das T-Shirt erinnert der Schauspieler an James Dean, der in den 50ern die männliche Kultfigur darstellte. Durch ihn wurde ein verletzlich, widerborstiges und sensibles Männerbild propagiert.

Ebenso erinnert das Bild an Humphrey Bogart, der in den 40ern den klassischen Männerlook darstellte. Der Mann im Trenchcoat, der Verlässlichkeit statt Leidenschaft, Coolness statt körperlicher Stärke verkörpert und dabei raucht. Besonders die Armhaltung erinnert an den Marlboro Man, der 1954 für die Zigarettenwerbung entwickelt wurde. Er soll einen Cowboy verkörpern, der in der Wildnis seine Arbeit verrichtet und anschließend eine Zigarette raucht. In dieser Art wird eine kraftvolle, unabhängige Männlichkeit dargestellt. Hauptsächlich Männer behalten die Zigarette im Mund. Dabei gibt es drei Varianten: Die erste ist die Clint Eastwood-Variante, wobei die Zigarette horizontal zwischen den Lippen gehalten wird. Diese Haltung wirkt betont männlich. Dann gibt es die FDR-Haltung, benannt nach Präsident Franklin D. Roosevelt, hier steht die Zigarette aufrecht. Sie drückt Zuversicht und Optimismus aus. Als Drittes gibt es noch die Bogart-Haltung, benannt nach Humphrey Bogart, bei der Variante hängt die Zigarette von den Lippen hinunter. Die Stimmung ist hier besorgt und grüblerisch, manchmal auch drohend. Diese Zigarettenhaltung war für Männer die cool wirken wollten, ein Muss. Der abgebildete Schauspieler hält die Zigarette zwischen den Lippen in dieser Bogart-Weise. Frauen hingegen behalten normalerweise die Zigarette nicht im Mund, außer sie wollen wie eine Femme fatale wirken.

Baums Blick wirkt distanziert und auffordernd zugleich. Seine gespreizte Beinhaltung mit nach außen zeigenden Fußspitzen stellt eine typisch männliche Bein- und Fußhaltung dar. Männer winkeln im Grunde sehr selten die Arme ab und werden so auch kaum dargestellt, außer sie werden rauchend mit der Zigarette in der Hand abgebildet. Frauen hingegen werden sehr oft mit abgewinkelten Armen dargestellt. Seine Armhaltung auf dem Foto betont besonders seine trainierten Oberarme. Insgesamt kann gesagt werden, dass der Schauspieler hier mit einer rein männlichen Pose abgebildet ist.

Beim kleinen Bild kann die Handhaltung des Mannes um die Taille der Frau als eine besitzergreifende Geste bezeichnet werden.

Reflektierende Interpretation

Rekonstruktion der formalen Komposition

Perspektivische Projektion:

Das große und das kleine Bild sind aus der Zentralperspektive aufgenommen. Der Mann alleine ist komplett abgebildet, mit seiner Frau gemeinsam nur bis zum Knien.

Szenische Choreografie:

Ein Mann steht mit leicht gespreizten Beinen und zündet sich gerade mit seinem Zippo eine Zigarette an. Unter seinem Arm trägt er eine Waffentasche, in der seine Pistole steckt. Die Boot-Jeans, die Cowboy-Stiefel und der dazu passende Gürtel lassen ihn wie ein Großstadtcowboy à la Crocodile Dundee wirken. Einerseits erinnern das grauschwarze T-Shirt und seine Frisur an John Travolta in seinen Filmen der 70er und andererseits erinnert er durch seinen durchtrainierten Oberkörper und die Armkette an einen Macho und an die harten Superhelden der 80er à la Rocky und Rambo. In Krimifernsehserien tragen die Kriminalbeamten oft die Waffe so wie der Schauspieler auf dem Foto. Die Art und Weise wie er die Zigarette anzündet erinnert sehr an den Marlboro Man und somit an kraftvolle unabhängige Männlichkeit. Dadurch, dass er rauchend dargestellt ist, repräsentiert wiederum die Männeridole der 40er und 50er, die einen verlässlichen, coolen, verletzbaren, widerborstigen und sensiblen Mann propagierten. Insgesamt sind sein Kleidungsstil, sein Körperbau und seine Körperhaltung eine Mischung aus Männeridealen der verschiedensten Jahrzehnte des letzten Jahrhunderts.

Ein Ehepaar steht nebeneinander beide sind klassisch dunkel gekleidet, wie für einen offiziellen Anlass. Er hält die Frau in der Taille fest. Sie lächelt stärker als er. Der Kleidungsstil kann als klassisch-traditionell beschrieben werden. Durch die gleiche Kleidungsfarbe und das enge nebeneinanderstehen entsteht der Eindruck von Vertrautheit und Zusammengehörigkeit. Durch seine Handhaltung in ihrer Taille wirkt er bzw. seine Geste besitzergreifend.

Ikonologisch-ikonische Interpretation

Planimetrie:

In der Planimetrie dokumentieren sich Aspekte von den bereits erwähnten verschiedenen Männlichkeitsidealen des vergangenen Jahrhunderts.

Es gibt drei Linien und zwei Kreuzungspunkte. Die erste, senkrechte Linie beginnt am oberen Bildrand gleich links neben seinem Scheitel, verläuft am Gesicht entlang, berührt die Zigarettenspitze, geht durch die Gürtelschnalle, entlang des Hosenschlitzes und am linken Bein hinunter über den Stiefelabsatz des linken Schuhs und endet bei der rechten Schuhspitze. Die zweite Linie geht vom



rechten Bildrand in der Höhe seines Oberarmes aus, läuft entlang von diesem, kreuzt beim Hosenschlitz die erste Linie, verläuft schräg hinunter zum kleinen Bild, berührt dort die rechte Schulter des Mannes, das weiße Stecktuch und ihre linke Hand und endet am unteren Bildrand. Die dritte Linie beginnt am linken Bildrand, unterstreicht das Wort „Mannsein“, kreuzt am Handrücken die erste Linie, den rechten Oberarm und endet am Beginn der zweiten Linie. Die drei Linien bilden am Oberkörper des Mannes ein Dreieck. In diesem Bereich befinden sich der muskulöse Oberarm des Mannes und der Pistolengriff. Ein Kreuzungspunkt fokussiert die rechte Hand, die über die andere Hand gelegt ist, der untere Kreuzungspunkt seine Männlichkeit. Die schräge Linie stellt eine Verbindung zum kleinen Bild her.

Szenische Choreografie:

Großes Bild:

Der Schauspieler verkörpert einen männlichen, coolen Fernsehinspektor mit einem für einen Kommissar untypischen Kleidungsstil aus einer Kombination von bereits überholten Männerbildern der letzten Jahrzehnte.

Die Männlichkeit wird in diesem Bild durch die Kleidung, die Accessoires, den Blick, die Körperhaltung, die Zigarette und den betont muskulösen Oberkörper dargestellt.

Das Tragen einer Waffe ist für einen Fernsehkommisar typisch, wobei diese fast immer in einem Schulterhalfter getragen wird. Im Gegensatz dazu tragen Polizisten und Cowboys die Waffen am Gürtel.

Kleines Bild

Bei einem offensichtlich öffentlichen Auftritt zeigt er sich mit seiner Frau in eleganter, klassischer Kleidung in einer vertrauten und besitzergreifenden Pose.

Insgesamt: Ein großer, starker, cooler, bereits überholt „männlicher“ Mann, der in der Stadt die Verbrecher jagt und zu Hause der solide, beschützende Familienvater ist.

Interpretation kommerzielles Bild 2: Hochzeitswahn

Die Links-rechts-Angaben erfolgen aus der Sicht des Bildbetrachters.

Formulierende Interpretation

Vorikonografische Interpretation

Es handelt sich um ein Farbfoto, auf dem sich ein Mann und eine Frau befinden, wobei der Mann die Frau hochhebt, sie küssen sich. Sie hat ein kurzes, weißes Kleid an und trägt Schuhe mit sehr hohen Absätzen.

Das Paar füllt das ganze Bild aus. Der Mann steht links und ist von der Seite abgebildet. Er trägt eine schwarze Hose. Es ist nur der obere Teil eines weißen Turnschuhs sichtbar und dieser hat eine hochstehende Zunge. Die Nähte der schräg geschnitten Hosentasche sind zu sehen. Er hat ein weiß-hellblau kariertes Hemd mit langen Ärmeln an, das er über der Hose trägt, wobei vorne über dem Hosenbund der untere Teil eines weißen T-Shirt sichtbar ist. Er hat dunkle, kurz geschnittene Haare, die die Stirn frei lassen. Sein Gesicht ist im Profil abgebildet und ein Ohr ist sichtbar. Er hat den Kopf nach hinten geneigt. Das sichtbare Auge ist geschlossen, seine Nase ist teilweise durch ihre Nase verdeckt. Seine Lippen sind zu einem Kuss gespitzt. Er ist nicht rasiert. Der sichtbare Arm ist gebeugt und mit der Hand hebt er die Frau unter der Achsel hoch. Drei gebeugte Finger und der Daumen sind zu sehen. Die Frau befindet sich rechts von dem Mann



und wird von ihm hochgehoben. Sie ist ebenfalls von der Seite abgebildet, wobei sie teilweise den Mann verdeckt. Sie trägt ein weißes, kurzes Kleid mit einem Ausschnitt am Rücken, der bis unterhalb der Schulterblätter reicht. Das Kleid hat ein anliegendes Oberteil und einen ausgestellten Rock. Er reicht bis knapp unterhalb ihres Gesäßes. Das Material des Kleides ist flauschig und hat eine Federnoptik. Ihre gestreckten Beine reichen bis in die Höhe seines halben Unterschenkels. Sie trägt Schuhe mit dünnen, hohen Absätzen. Diese und die hohe Plateausohlen, sind vorne silberglänzend. Die restliche Schuhsohle ist rötlich. Der geschlossene Oberschuh ist hell mit glitzerndem, silberfarbenem Strass besetzt. Durch das Hochheben, neigt sie ihren Kopf von oben zu seinem Mund hinunter. Ihre Lippen und Nasen berühren einander. Ihr Gesicht ist im Profil abgebildet, ihr sichtbares Auge ist geschlossen. Ein Ohr ist zu sehen, sie trägt einen hängenden, weißen, ovalen Ohrring mit einem zarten Muster, er hängt in Richtung Wange. Sie hat kastanienfarbene, glatt aus der Stirn gekämmte Haare, die am Hinterkopf zusammengebunden sind und über den Rücken hinunter bis zum Rückenausschnitt des Kleides hängen. Die sichtbare Schulter ist durch das Hochheben hochgezogen. Ihr Arm ist gebeugt und ihre Finger liegen auf seinem Oberarm. Vier gestreckte Finger sind sichtbar. Die Nägel sind kurz geschnitten und weiß lackiert. Am Ringfinger trägt sie einen größeren, ovalen, weiß glänzenden Ring. Ca. in der Mitte des Unterarms hat sie einen Armreifen, der ebenfalls weiß glänzt. Vom anderen Arm ist nur der abgewinkelte Ellenbogen zu sehen.

Hintergrund:

Der Fußboden ist mit abwechselnd schwarzen und weißen Fliesen ausgelegt. Unter ihren Schuhen steht eine längliche schwarze Papiertasche mit einer Aufschrift in weißer Lateinschrift: „Kim loves Kris“. Neben ihren Unterschenkeln befindet sich ein kissenähnliches Gebilde mit blauem, weißem und grauem Muster. Am Bildrand seitlich ihres Kleides sind Blätter einer Grünpflanze zu sehen. Oberhalb dieser Pflanze ist der kleine Teil eines Fensters zu sehen. Hinter dem Paar ist eine dunkelbraune Türe. Oberhalb davon befindet sich eine Oberlichte, die am oberen Rand abgerundet und so breit wie die Türe ist. Rund um die Türe und das Fenster ist eine helle Wand zu sehen.

Schriftgrund:

Ein weißes Kästchen befindet sich am linken Bildrand in der Höhe ihrer Unterschenkel und Füße und ist genau so lang wie diese. Darauf ist in verschiedenen Schriftgrößen und -arten, ein 18-zeiliger Kommentar zu dem Bild mit der Überschrift „Bussi, meine Kleine!“ gedruckt. Von der Mitte oben bis zum rechten Bildrand befindet sich ein roter Schriftzug in Blockbuchstaben in der Größe ihres Ohrs: „Hochzeitswahn“. Daneben ca. halb so groß, in schwarzer, gesperrter Blockschrift: „Report“. In der rechten unteren Ecke steht in weißen Blockbuchstaben kleiner als „Report“ „Seitenblicke“ und etwas größer, fett gedruckt „49“.

Mimik:

Beide Personen haben die Augen geschlossen. Die Münder sind zu einem Kuss vereinigt, wobei sein Mund ein wenig mehr gespitzt ist als ihrer. Die Nasenspitzen berühren einander. Seine Nasenspitze ist nach unten gedrückt.

Gestik:

Sie wird von ihm unter den Achseln hochgehoben, dabei lässt sie die Beine völlig gestreckt hängen. Ihre Hand liegt auf seinem kräftigen Oberarm auf.

Ikonografische Interpretation

Die Szene findet in einem Vorzimmer statt und zeigt einen Mann der eine Frau hochhebt, sie küssen sich. Es handelt sich um die Reality-TV-Darstellerin Kim Kardashian und ihren Verlobten Kris Humphries.

Das Seitenblicke-Magazin ist eine österreichische Wochenzeitschrift und befasst sich mit nationalen und internationalen Stars, Society und Lifestyle-Themen.

Kim Kardashian, geb. 1980 in Los Angeles, ist ein Reality-Soap-Star, ein Model, eine Schauspielerin und eine Unternehmerin in Amerika. In zweiter Ehe heiratete sie am 20. August 2011 den abgebildeten Basketball-Spieler Kris Humphries. Nach 72 Tagen reichte sie die Scheidung aufgrund „unüberbrückbarer Differenzen“ ein. Kris Humphries, geb. 1985, ist ein erfolgreicher US-amerikanischer Basketballspieler.

Kleidung und Stil:

Sie wirkt durch ihr kurzes, weißes Federnkleid, ihren Schmuck und die Plateau-Pumps mit Strass extravagant und glamourös. Die Kleidung des Mannes hingegen

wirkt durch das Hemd, das er über den Hosenbund trägt, das weiße Shirt darunter und die Sportschuhe leger und sportlich.

Gestik:

Wenn Frauen von Männern hochgehoben werden, winkeln sie dabei meistens die Beine ab. Bei diesem Bild lässt die Frau hingegen die Beine passiv hängen. So eine Beinhaltung findet man auf Bildern, wo Eltern ihre Säuglinge oder Kleinkinder in die Höhe heben.

Reflektierende Interpretation

Rekonstruktion der formalen Komposition

Perspektivische Projektion:

Das Bild ist aus der Zentralperspektive mit leichter Untersicht aufgenommen. Dadurch werden das Hochheben und der Kuss fokussiert.

Szenische Choreografie:

In einem Vorraum, vermutlich in einer amerikanischen Villa, hebt ein junger Mann seine Verlobte in die Höhe und sie küssen einander. Er ist leger, sportlich und sie glamourös gekleidet. Der Mann hebt seine zarte, zierliche und kleine Braut in die Höhe. Da er viel größer und kräftiger ist als sie, kann er sie in dieser Art und Weise hochheben. Dadurch, dass sie ihre Beine hängen lässt, wirkt sie passiv. Sie berührt den Boden nicht mehr. Dieses Foto erinnert deshalb eher an Bilder auf dem Eltern ihre kleinen Kinder in die Höhe heben.



Planimetrie:

Die Planimetrie fokussiert den Kuss, den Schmuck, die Schuhe, die sie trägt und ihr Gesäß sowie seinen Unterleib. Es gibt zwei gerade und eine gebogene Linie mit drei Kreuzungspunkten. Die erste Linie beginnt im linken oberen Eck, berührt sein Ohr, ihren Ring, den unteren Rand seines Hemdes, verläuft entlang der Ferse und der Absätze ihrer Schuhe und endet am rechten unteren Bildrand. Die zweite Linie geht vom unteren linken Bildrand unterhalb der Bildbeschreibung hinauf durch den Namen

Kris Humphries, durchkreuzt beim Hemd die erste Linie und trifft auf der Höhe ihres Gesäßes auf die dritte Linie, führt dann über den Ellenbogen und endet am rechten Bildrand über dem Blatt einer Pflanze. Die gebogene Linie beginnt am oberen linken Bildrand, verläuft zwischen beiden Gesichtern über ihre Münder, berührt ihren Armreif und kreuzt in Gesäßhöhe die zweite Linie, führt entlang ihrer Beine und kreuzt bei ihrer Ferse und Absatz die erste Linie, um schließlich ca. in der Mitte des unteren Bildrandes zu enden, nachdem sie an der Schuhsohle entlanggelaufen ist. Ein Kreuzungspunkt befindet sich genau in der Mitte ihres Gesäßes, ein weiterer in der Höhe seines Unterleibes und der dritte exakt über ihren Schuhabsätzen.

Ikonologisch-ikonische Interpretation

Szenische Choreografie:

Das Bild zeigt einen sehr großen, amerikanischen Basketballspieler, sein sichtbarer Oberarm lässt auf einen muskulösen Körper schließen. Sie ist eine zarte und kleine amerikanische Reality-TV-Darstellerin. Der Mann ist für den Anlass sehr leger gekleidet, sie hingegen durch ihr extravagantes, kurzes Kleid und die Glitzeraccessoires auffällig glamourös mit einem Hang zum Kitsch. Es handelt sich um eine Junggesellinnenparty, die gleichzeitig eine Familienfeier war. Bei der Feier waren unter anderem die Mutter, zwei Schwestern und zwei Halbschwestern der Braut. Auffällig ist, dass alle Vornamen mit einem „K“ beginnen. Die Frauen gehören der amerikanischen High-Society an.

Zusammenfassung:

Die bereits beschriebenen Details wie die Kleidung, die Accessoires, die auffälligen Schuhe, die nackten Beine und ihre Körperhaltung lassen sie auffällig, glamourös, kitschig erscheinen. Er hingegen wirkt durch die legere Kleidung eher unauffällig. Durch das Hochheben, ihre geschlossene gerade herabhängenden Beine und das kurze Kleidchen wirkt sie sehr klein, passiv und kindlich.

Bildinterpretation privates Bild

Die Beschreibung erfolgt aus der Sicht des Bildbetrachters.

Formulierende Interpretation

Die Links-rechts-Angaben erfolgen aus der Sicht des Bildbetrachters.

Vorikonografische Interpretation

Es handelt sich um ein Farbfoto.

Auf dem Bild befinden sich in der Mitte zwei stehende Frauen, sie sind seitlich zum Bildbetrachter abgebildet. Eine der beiden steht auf einem Schemel. Sie halten sich gegenseitig fest und geben einander einen Kuss. Das Foto wurde in einem Wohnraum gemacht.

Beide Frauen haben eine dunkle Kleidung an. Die linke Frau trägt dunkelblaue, eng anliegende Jeans, ein dunkelblaues, ärmelloses eng anliegendes T-Shirt und schwarze Socken. Der linke Fuß ist zur Gänze sichtbar und der rechte dahinter zur Hälfte. Sie hat dunkle, kurz geschnittene Haare, die den oberen Rand des linken Ohrs verdecken. Sie trägt einen Ohrring. Ihren Kopf hat sie in den Nacken gelegt. Es ist nur ihre linke Gesichtshälfte zu sehen, wobei ihre Nase und auch ihr Mund von dem Gesicht der anderen Frau verdeckt sind. Das sichtbare Auge ist geschlossen. Ihr Hals ist zu sehen. Zwischen dem Hals und ihrem Oberarm sieht man den Träger des T-Shirts. Auf dem kräftigen, linken Oberarm liegt die Hand der rechten Frau. Der Ellenbogen ist abgewinkelt und ihre Hand berührt die rechte Frau oberhalb der Taille. Sichtbar sind vier Finger mit einem Ring am Ringfinger und die Spitze des Daumens. Ihre Nägel sind gepflegt und hell lackiert, wobei ihre Nagelenden weiß sind. Ihre Figur ist insgesamt stärker als die der anderen Frau. Die rechte Frau steht auf einem hellbraunen Schemel. Sie hat ein kurzes, schulterfreies, schwarzes Kleid an. Dieses ist leicht tailliert. Dazu trägt sie schwarze, geschlossene Schuhe mit einem hohen, braunen Absatz und einer niedrigen Plateausohle am Vorderteil. Der linke Schuh ist ganz, beim rechten der hintere Teil sichtbar. Ihre



Beine sind seitlich bis zum halben Oberschenkel zu sehen. Ab dem Schuhrand bis über den Knöchel hinauf befindet sich eine Tätowierung. Das linke Bein verdeckt halb das rechte. Der sichtbare Teil ihres Rückens ist in der Mitte tätowiert. Ihr linker Arm ist abgewinkelt und die vier gespreizten, sichtbaren Finger liegen auf dem Oberarm der linken Frau. Ihre Fingernägel sind dunkel lackiert. Sie trägt eine silberfarbene Uhr mit einem weißen Uhrband. Rechts neben dem Körper ist die Ellenbogenspitze des rechten Armes zu sehen. Von ihrem Gesicht ist das Profil zu sehen. Sie schaut von oben auf die unten stehende Frau herab. Ihre Nasenspitze berührt die Wange und ihre Lippen liegen oberhalb der Oberlippe der linken Frau auf. Sie hat lange, blonde, aus der Stirn frisierte Haare, die mit einer Haarklammer festgehalten sind. Die Haare hat sie zu einem Pferdeschwanz am Oberkopf zusammengebunden, ein Teil der Haare fällt seitlich bis zur Brust, der andere über den Nacken. Das rechte Ohr ist sichtbar und sie trägt einen Ohrstecker. Das Bild ist in einem Wohnraum aufgenommen, im Hintergrund ist eine weiße Wand zu sehen. Auf dieser hängen rechts neben den Frauen drei gleiche, dunkle, längliche Bilder mit einem weißen Blumen- und Vogelmotiv. Darunter befindet sich ein weißer Heizkörper auf dem zwei Teelichter stehen. Auf der linken Seite ist eine Karniese mit einem relativ dunklen Vorhang. Auf der rechten Seite der Karniese hängt ein grünlicher Glasschmetterling. Der Fußboden ist aus hellem Holz mit Sesselleisten unter der Heizung, in der rechten unteren Ecke des Bildes sieht man einen Teil eines dunkleren Teppichs mit hellem Ornament. Links der beiden Frauen ist ein Möbelstück zu sehen, auf dem eine lilafarbene Decke liegt, darauf wiederum liegt ein ein weißes A4-Blatt mit einem nicht genau erkennbaren Aufdruck.

Mimik:

Die Münder der einander zugewandten Gesichter berühren einander. Die rechte Frau verdeckt mit ihrem Gesicht das halbe Gesicht der linken Frau. Die linke Frau hat das sichtbare Auge geschlossen, der Kopf liegt im Nacken.

Gestik:

Beide Frauen stehen, wobei die rechte auf einem Schemel steht. Dadurch ist sie größer als die andere und beugt ihren Kopf von oben zu deren Gesicht hinunter. Beide haben die Arme abgewinkelt, die linke Frau hat ihre Hand unterhalb der Achsel

der rechten Frau liegen. Diese hat ihrerseits vier gespreizte Finger auf dem Oberarm der linken Frau liegen.

Ikonografische Interpretation

Beschreibung der Szene:

In dieser Szene küssen sich zwei dunkel gekleidete Frauen in einem Wohnraum. Eine trägt eine Hose mit einem Top, die andere ein kurzes Kleid, sie steht auf einem Schemel. Die beiden Frauen sind Schwestern und gleichzeitig die Diskussionsteilnehmerinnen.

Bei diesem Bild handelt es sich um ein privates Foto, das extra für die Diskussion von einer Freundin fotografiert wurde. Die Teilnehmerinnen wollten das Bild, „Hochzeitswahn“, nachstellen. Dieses Foto wurde aus einer Vielzahl von Fotos ausgesucht, es entstand im Wohnzimmer der linken Frau.

Kleidung und Stil:

Die linke Frau ist leger gekleidet, hat kurze Haare und trägt keine Schuhe, die rechte Frau wirkt durch das kurze, schwarze, trägerlose Cocktailkleid, die Schuhe und durch die nach hinten gebundenen, langen, blonden Haaren, weiblicher. Die Tätowierung am Knöchel der rechten Frau sieht durch das Blumenmuster verspielt aus. Beide Frauen haben die Nägel lackiert, sie könnten künstlich sein. Der Wohnraum ist farblich in Flieder und Violett abgestimmt und hat einen Holzboden. Durch die drei Bilder im Hintergrund, den Schnurvorhang und die Schmetterlinge auf der Vorhangstange wirkt er modern und verspielt eingerichtet nach dem Vorbild diverser gängiger Möbelhäuser.

Die Farbe Violett wird im Grunde nicht sehr oft im Wohnbereich verwendet. Violett galt als die Farbe der unverheirateten Frauen, heute ist sie beliebt bei älteren Frauen.

Violett und Schwarz gelten als Farbsymbol der Unmoral, beide Farben können depressiv wirken.

Violett und Blau sind Farben, die edel wirken können.

Reflektierende Interpretation

Rekonstruktion der formalen Komposition

Perspektivische Projektion:

Das Bild ist aus der Zentralperspektive aufgenommen.

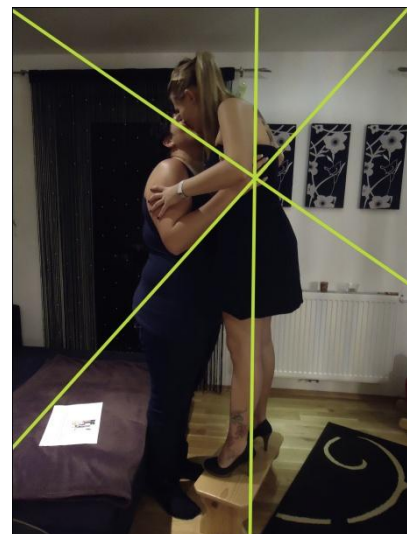
Szenische Choreografie:

Zwei Schwestern stehen im Wohnzimmer neben der Couch, die rechte auf einem Schemel. Sie halten einander fest und geben sich einen Kuss. Sie stellen das Paar des Bildes „Hochzeitswahn“ nach. Die Vorlage liegt auf dem Sofa. Die ältere Schwester ahmt den Mann nach, dies wird verdeutlicht durch die gewählte Kleidung, und die jüngere Schwester die Frau, dies wird deutlich durch das kurze Kleid und die Frisur.

Planimetrie:

Die Planimetrie fokussiert den Ring am Ringfinger der linken Frau.

Es gibt drei Linien und einen Kreuzungspunkt. Die erste geht von der linken oberen Bildkante durch den Bereich des Kusses über den Ellenbogen der rechten Frau, berührt den Ring der linken Frau und endet am rechten Bildrand in der Hälfte des Bildes. Die zweite Linie beginnt unten beim Schemel, verläuft senkrecht nach oben entlang des linken Beines der rechten Frau, durch den Ring der linken Frau, entlang des Oberarmes der rechten und endet am oberen Bildrand. Die dritte Linie beginnt im unteren Drittel des linken Bildrandes in der Höhe der Vorlage, berührt diese, verläuft ab dem Ellenbogen entlang des Unterarmes der linken Frau, berührt den Ring, verläuft durch das linke Bild an der hinteren Wand und endet am oberen rechten Bildrand. Alle drei Linien kreuzen sich im Ring der rechten Frau.



Ikonologisch-ikonische Interpretation

Szenische Choreografie:

Zwei Schwestern befinden sich in einem privaten Raum und ahmen das von ihnen ausgewählte, öffentliche Bild „Hochzeitswahn“ nach. Um das Hochheben zu umgehen, nahmen sie einen Schemel zur Hilfe. Dadurch erreicht die rechte Frau ca. die Höhe wie auf dem Originalbild. Die Vorlage für ihr Bild liegt auf der Couch. Durch den gewählten Schemel bleiben beide Frauen mit dem Boden verbunden. Es wird ersichtlich, dass dieses Bild absichtlich und überlegt gemacht wurde. Die rechte Frau behält ihre Kontrolle, sie kann jederzeit vom Schemel wieder heruntersteigen.

Zusammenfassung:

In diesem Bild wird durch die Planimetrie der Ring fokussiert. Das könnte den in der Diskussion erwähnten Wunsch nach Hochzeit anzeigen. Der Kuss wirkt wesentlich intimer als der im Original und schwesterlich. Durch den Schnurvorhang, die Blumenbilder, die Blumentätowierung und die gewählte Wohnraumfarbe bekommt dieses Foto einen Hauch von verspielter Romantik.

Komparative Analyse der drei Bilder

	Bild „Der Bulle“	Bild „Hochzeitswahn“	Privates Bild
Planimetrie	Fokussiert männliche Merkmale von vergangenen Männlichkeitsidealen.	Fokussiert den Kuss, ihren Schmuck, die Schuhe und ihr Gesäß seinen Unterleib.	Fokussiert den Ring der linken Frau, den Kuss und den Schemel.
Szenische Choreografie	Cooler, lässiger, bereits überholter Kleinstadtcowboy.	Ihre Passivität.	Genau überlegte Gestaltung der Szene.
Perspektive	Zentralperspektive.	Leichte Untersicht.	Zentralperspektive.
Schriftgrund	Verweist auf eine Frauenzeitschrift.	Verweist auf ein Lifestylemagazin.	Keiner, verweist auf ein privates Bild.
Pose	Rein männliche Pose.	Mann hebt seine Verlobte in die Höhe und sie küssen einander.	Intimer, geschwisterlicher Kuss.
Ikonologie	Ein wilder Mix aus verschiedenen Männlichkeitsidealen vergangener Zeiten.	Seine Größe und Stärke und ihre Passivität und Kindlichkeit.	Intimer, echter geschwisterlicher Kuss, überlegt gestaltete Szene.

SUSANNE ALEKSA

Maargasse 21/1
A-1230 Wien
Tel. 01/887 39 92

Lebenslauf

Persönliche Daten: Geboren am 10. Juli 1967 in Wien
verheiratet, zwei Töchter im Alter von 20 und 18 Jahren

Bildungsgang:

1981 bis 1984	3-jährige Schule für Datenverarbeitungs-Kaufleute
1988 bis 1990	Wiener Schule für Körperpflege – Fachabteilung Massage
1991 bis 1992	Ausbildung zur Kursleiterin für Gesundheitsgymnastik Bildungswerkstatt, Haus Königsbühel
1991 bis 1996	Verschiedene Fortbildungsveranstaltungen beim Verband Wiener Volksbildung
1996	Studienberechtigung für Psychologie
1998 bis 2000	Bewegungsanalytikerin; Methode Cary Rick Praktikum bei Jugend am Werk
2001	1. Diplomprüfung Psychologie
2001 bis 2005	Studium an der Goetheanistischen Studienstätte für Kunstpädagogik und Kunsttherapie
seit 2005	Fortsetzung des Psychologiestudiums

Beruflicher Werdegang:

1984	Steuerberater Dkfm. Leopold Dwortoschin Buchhaltung
1985 bis 1987	Autopart GmbH Buchhaltung
1987 bis 1989	Steuerberatungskanzlei Mag. Eveline und Mag. Gerhard Morawetz Buchhaltung
1989 bis 1992	Volkshochschule Brigittenau, Heimbuchhaltung und Leitung von Gesundheitsgymnastikkursen
1992	Kinderbetreuung und Pflege meiner schwer mehrfachbehinderten Tochter
2011	Initiatorin des Projektes CaféWerkStadt, Erschaffung von Arbeits- und Begegnungsräumen für Menschen mit und ohne Beeinträchtigung
17. Oktober 2012	Eröffnung des Cafés dazwischen, erster Schritt des angestrebten Projektes