

Werner Faulstich (u.a.)

Bildanalysen:
Gemälde, Fotos, Werbebilder

Satz: Esther Klose

© Wissenschaftler-Verlag, Bardowick 2010

ISBN 3-89153-035-8

Inhalt

1. Einleitung und exemplarische Analysen

1.1. Die Bildanalyse zwischen Bildbeschreibung und Bildinterpretation	5
1.2. Das Gemälde: „Gefangennahme“ von Giotto (Max Imdahl)	14
1.3. Das Foto: „Ernesto Esposito and Friend“ von Helmut Newton (Roswitha Breckner)	20
1.4. Das Werbebild: „Heidi“ von West – Test it (Ralf Bohnsack)	28

2. Vier Analysekatogorien

2.1. Kompositionslinie – „The Steerage“ / „Das Zwischendeck“ (1907) von Alfred Stieglitz	34
2.2. Fragment – „Melancholie“ (1911) von Edvard Munch	39
2.3. Symbol – „Traum, verursacht durch den Flug einer Biene um einen Granatapfel, eine Sekunde vor dem Aufwachen“ (1944) von Salvador Dalí	55
2.4. Verweis – „Das Emmaus-Mahl“ (1535) von Tizian, „Yo Mama´s Last Supper“ (1996/ 2001) von Renée Cox und das Kern-Jeans-Werbebild von Horst Wackerbarth (1993) in Bezug auf das „Abendmahl“ (1498) von Leonardo da Vinci	64

3. Anhang: Ausgewählte Bildanalysen

3.1. Gemälde:

Ines Wolff: „Die Taufe Christi“ (1440-1465) von Piero della Francesca	97
Nele Josefine Uhl: „Selbstbildnis“ (1500) von Albrecht Dürer	104
Annina Laura Pommerenke: „Die Gesandten“ (1533) von Hans Hohlbein	110
Katherin Koop: „David und Goliath“ (1555/56) von Daniele da Volterra	116
Werner Faulstich: „Las Meninas“ (1656) von Diego Velázquez	124
Marianne Schätzkel: „Die Schaukel“ (1767) von Jean-Honoré Fragonard	145
Anna Ueberham: „Der Tod des Marat“ (1793) von Jacques-Louis David	163
Sabrina Görcke: „La partie carrée“ / „Die Zusammenkunft zu viert“ (1863) von Edouard Manet	170
Ann-Katrin Offermann: „Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko“ (1868) von Edouard Manet	181
Werner Faulstich: „Eine Bar in den Folies-Bergère“ (1882) von Edouard Manet	189
Gesa Sörensen: „Iwan der Schreckliche und sein Sohn Iwan am 16. November 1581“ (1885) von Ilja Repin	204
Werner Faulstich: „Die Sternennacht“ (1889) von Vincent van Gogh	209
Werner Faulstich: „Bildnis der Eltern“ (1924) von Otto Dix	216
Christoph Tank: „Die Stützen der Gesellschaft“ (1926) von George Grosz	225

3.2. Fotos:

Werner Faulstich: „Kielwasser“ (1903) von Heinrich Beck	235
Werner Faulstich: „Kandinsky“ (1937) von Paul Outerbridge	239
Katherin Koop: „Walk to Paradise Garden“ (1946) von W. Eugene Smith	250
Marianne Schätzel bzw. Anina Laura Pommerenke: Ohne Titel (1956) von Herbert Tobias	257
Werner Faulstich: „Khe Sanh, Vietnam“ (1968) von Robert Jackson Ellison	270
Ann-Katrin Offermann: Ohne Titel (1970) von Art Kane	274
Daniel Klose: „Woman examining man“ (1975) von Helmut Newton	282
Anna Ueberham: „Self Portrait with Wife and Model“ (1981) von Helmut Newton	287
Carlin Stolpe: Ohne Titel (2003) von Annie Leibovitz	294
Christoph Tank bzw. Paul Bekedorf: „Flesh Market“ (2006) von David LaChapelle	300
Ines Wolff: „Traumfrauen/Home Works“ (2008) von Miles Aldridge	308

3.3. Werbebilder:

Ines Wolff: „Angel and Devil“ (1991) von Benetton	311
Caroline Stolpe: Untitled (2007) von Dolce & Gabbana	314
Anna Ueberham: „Global Warming Ready“ (2007) von Diesel	319
Sabrina Görcke: „Da wurde doch was gemacht!“ (2008) von Astra/Philipp & Keuntje	322
Nele Josefine Uhl: „Zwischen Himmel und Hölle“ (2008) von Astra	329
Katherin Koop: „Geier“ (2008) von Michael Stich Stiftung/Jung von Matt	335
Marianne Schätzel: „Image Stabilizer“ (2008) von Cannon/Armstrong & Asociados	340
Nora Prüfer: „Nina“ (2009) von Nina Riccie	348
Annina Laura Pommerenke: „Some journeys cannot be put into words. New York. 3am. Blues in C.“ (2009) von Annie Leibovitz/Louis Vuitton	354
Christopher Tank: „Letzte Gedanken“ (2009) von Mercedes-Benz	360
Werner Faulstich: „Lavazza, The Italian espresso experience“ (2009)	369

1. Einleitung und exemplarische Analysen

1.1. Die Bildanalyse zwischen Bildbeschreibung und Bildinterpretation

In den Medien- und Kulturwissenschaften gibt es für die Analyse einzelner Produkte, Problem- und Gegenstandsfelder bereits mehrere Beiträge und standardisierte Einführungen, an denen man sich orientieren kann, beispielsweise zur Filmanalyse, zur Literaturanalyse, zur Fernsehanalyse oder zur Popsonganalyse. Und für jeden dieser Bereiche liegen auch zahllose Analysen konkreter Einzelbeispiele vor, die das methodische Vorgehen der entsprechenden Einzelwissenschaft anschaulich exemplifizieren. Für die Bildanalyse oder für das Medium Fotografie scheint das jedoch noch nicht der Fall zu sein. Eine bewährte und allgemein genutzte „Einführung in die Bildanalyse“ oder ein „Grundkurs Fotoanalyse“ stellt heute offenbar immer noch ein Desiderat dar. Problematischer noch: Tatsächlich gibt es auch sehr viel weniger konkrete Bildanalysen, als man erwarten könnte.

Dabei wird man immer wieder von Beiträgen überrascht, die auf den ersten Blick, vom Titel her, die Lücke längst zu füllen scheinen. Das gilt etwa für Bücher wie „Bildanalyse“ von Johannes Steinmüller (2008). Hier heißt es im Vorwort zwar: „Dieses Buch gibt eine Einführung in die Bildanalyse“. Tatsächlich geht es dabei aber um die digitale Bildverarbeitung etwa in der autonomen mobilen Robotik für Studienrichtungen wie Informatik, Mathematik, Medientechnik, Maschinenbau und Elektrotechnik. Das Buch soll zahlreiche entsprechende Einführungen in die Praxis der Bildverarbeitung mit Softwarepaketen ergänzen. Ähnliche Buchtitel signalisieren ebenfalls den Gebrauch des Begriffs „Bildanalyse“ in technischen und praxisbezogenen Fächern (z.B. Sester 1995).

Daneben begegnet man auf den ersten Blick viel versprechenden Beiträgen wie etwa „Methoden der Bildwissenschaft“ von Lambert Wiesing (2007), die auch aus Sicht der Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaften punktgenau das in Frage stehende Thema zu treffen scheinen. Bei diesem Beispiel werden vier bzw. fünf Ansätze unterschieden: der anthropologische, der zeichentheoretische, der wahrnehmungstheoretische Ansatz, sodann noch der medientheoretische und der pragmatische Ansatz. Tatsächlich handelt es sich dabei aber nicht um Analysemethoden, sondern um Positionen der Bildtheorie (das Bild als Artefakt, als Zeichen, als Objekt mit besonderen sichtbaren Qualitäten, als Medium, als Werkzeug). „Analysemethoden“ welcher Art auch immer werden daraus nicht abgeleitet. Ähnlich unergiebig bei der Suche nach Methoden der Bildanalyse sind zahlreiche andere Beiträge etwa zur „Bildanalyse in strukturalhermeneutischer Einstellung“ (z.B. Englisch 1991), zur „historischen Bildkunde“ (z.B. Tolkemitt/Wohlfeil 1991; Talkenberger 1997), zur erziehungswissenschaftlichen Bildinterpretation und -analyse (z.B. Mollenhauer 1997, Peez 2006), zur „Photographieanalyse“ (z.B. Lueger 2000, 163ff.) oder zum „Einsatz der Fotoanalyse in der Politikwissenschaft“

(z.B. Matjan 2002). Die genannten Beispiele sind eher willkürlich gegriffen und könnten leicht vermehrt werden.

Anders verhält es sich bei einigen älteren Beiträgen aus den 1970er und 1980er Jahren zum schulischen Kunstunterricht, etwa „Methoden der Bildanalyse/Stundenblätter“ (Kowalski 1982). Hier wird zumindest rudimentär explizit auf die Analyse von Form- und Gestaltungsmerkmalen eingegangen, vor allem auf Komposition. Im Zentrum stehen dann aber Interpretationsmethoden wie z.B. Herstellungs-, Entstehungs- und Wirkungsgeschichte – hermeneutisch „das Verstehen eines Werkes aus seinen historischen Bedingungen“, mit kritischem Blick auch auf seine gesellschaftlichen Kontexte. In diesem Sektor gab es immer wieder anregende didaktische Modelle für den Kunstunterricht, beispielsweise in der Zeitschrift „Kunst + Unterricht“ Nr. 77 (Februar 1983) und 78 (April 1983). Da wurden die Schüler dazu motiviert, Percepte zu bilden, Bilder produktiv neu zu malen, Bildteile herauszunehmen, Allocations zu erfragen und sich damit der Bildbedeutung anzunähern. Dabei werden so unterschiedliche Perspektiven angesprochen wie Formanalyse, geistes- und kulturwissenschaftliche Betrachtung, sozialgeschichtliche und psychoanalytische Analyse. Bedauerlicherweise wird dann aber die Brauchbarkeit und Ergiebigkeit einzelner Kategorien nicht mehr explizit durch stringente Bildanalysen überzeugend nachgewiesen.

Das gilt auch für noch weiter zurückliegende Beiträge aus der Werbeanalyse, wie sie die gesellschaftskritische Erforschung visueller Kommunikation vorgelegt hat. Charakteristisch dafür ist insbesondere der Sammelband „Visuelle Kommunikation – Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie“ (Ehmer 1971, 6. Aufl. 1975), mit Studien unter anderem zur Pop-Art, zur Doornkaat-Reklame, zur Persilreklame, zum Superman-Image oder zur Zigarettenwerbung (vgl. auch Hartmann/Haubl 1992, Niehoff/Wenrich 2007 u.a.). Solche didaktisch orientierten Auseinandersetzungen mit Bildern haben bislang kaum den Weg in die methodologischen Reflexionen wissenschaftlicher Kunstgeschichte, Fotogeschichte oder der neuen Bildwissenschaft gefunden. Das gilt übrigens auch für die Befunde der professionellen Macher in der Werbe- und Marketingindustrie aus dem letzten Jahrzehnt, mit ihren diffizilen Analysen von Formaten, Formen, Stilen, Codes usw. zur Optimierung der kommerziellen Produktvermittlung (z.B. Leiss et al. 1997, Kramer 1998).

Auch in der Kunstgeschichte der letzten hundert Jahre – jener Disziplin, in der die Bildanalyse wohl als fachliche Domäne gelten dürfte – wurden dazu zahlreiche Beiträge vorgelegt. Das reicht, um nur einige exemplarisch zu nennen, von älteren Büchern wie beispielsweise „Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten“ (Haendcke 1907) oder „Das Erklären von Kunstwerken“ (Wölfflin 1940/46) über eine „Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik“ (Bätschmann 1984) oder eine „Kompositionslehre für die bildenden Künste“ (Arnheim 1988/1996) bis zu einem „Methoden-Reader Kunstgeschichte“ (Brassat/Kohle 2003) oder „Wegen zur Deutung von Bildinhalten“ (Büttner/Gottdang 2006). Ähnlich übrigens auch im angelsächsischen Bereich, etwa von „Composition“ (Dow 1913) über „Learning to look“ (Taylor 1957/1981) oder „Learning to look at paintings“ (Acton 1997) bis zu „Visual metho-

dologies“ (Rose 2001). Im jüngsten einschlägigen Beitrag über „Grundlagen und Perspektiven der Bildanalyse“ (Held/Schneider 2007) werden drei klassische Analysemodelle genannt: neben der kunstwissenschaftlich-ästhetischen Interpretation nach Hans Sedlmayr von den 1920er bis 1950er Jahren und der kunstgeschichtlichen Betrachtung von Meisterwerken nach Kurt Bauch in den 1950er und 1960er Jahren vor allem „Ikonographie und Ikonologie“ von Erwin Panofsky (1939/1955).

Ein Sammelband gleichen Titels (Kaemmerling 1979) verdeutlicht mit zahlreichen Beiträgen, dass dem letztgenannten Ansatz in der Kunstgeschichte zumindest im späten 20. Jahrhundert vielleicht die größte Bedeutung zugemessen wurde. Panofski hat grundsätzlich drei Schritte der Kunstbetrachtung unterschieden:

- erstens die „vor-ikonische Beschreibung“, welche die Vertrautheit mit den Gegenständen sicherstellt;
- zweitens die „ikonographische Analyse“, die sich auf die Kenntnis literarischer Quellen und die Welt von Bildern, Typen usw. bezieht;
- und drittens die „ikonologische Interpretation“, die auf Bedeutung und Gehalt eines Bildes im Kontext kultureller Symptome und Symbole zielt.

In der Praxis wurde daraus ein Schema gebildet, das mit der einen oder anderen Variation weit verbreitet ist, in der Forschung ebenso wie im Kunstunterricht an den Schulen, und das heute entsprechend in dieser oder anderer Form auch im Internet zu finden ist.

1. WAS? - Bildbeschreibung

- 1.1 Daten/Background-Infos (Entstehung, Künstler/Fotograf, Werbeagentur, Quelle)
- 1.2 Thema, Sujet, Genre
- 1.3 Inhalt: Bildbeschreibung
- 1.4 Besonderheiten/Auffälliges

2. WIE? - Bildanalyse

- 2.1 Raum (Vorder-/Mittel-/Hintergrund), Ausschnitt
- 2.2 Perspektive, Fokus
- 2.3 Figuren: Formen, Konstellationen, Blick-/Handlungsrichtung
- 2.4 Linien, Flächen, Muster, Dynamik/Statik
- 2.5 Farben, Schwarz-Weiß, Hell-Dunkel, Licht
- 2.6 Sonderfall: Narration
- 2.7 Komposition, Aufbau, Struktur
- 2.8 Kontexte:
 - 2.8.1 Stile
 - 2.8.2 Realität
 - 2.8.3 Gesellschaft

3. WOZU? - Bildinterpretation

3.1 Metaphern, Symbole, Images, Codes

3.2 Bedeutung/Message, Interpretationsmethoden:

3.2.1 biographisch (Gesamtwerk/Biographie des Künstlers, Fotografen etc.)

3.3.2 geistes-, kunst-, medien-, sozialhistorisch

3.3.3 psychologisch/psychoanalytisch

3.3.4 soziologisch

3.3.5 kulturspezifisch

Problematisch daran ist: Panofsky selbst hat keine einzige komplette Bildanalyse nach seinem methodischen Raster durchgeführt. Fachliche Beiträge, die auf ihn Bezug nehmen, verkürzen theoretisch wie praktisch die Trias zum 2er-Schritt „von der Bildbeschreibung zur Bildinterpretation“ (z.B. Müller 2003, 33ff.; siehe auch van Straten 1985, Wermke 1989 u.v.a.). Mit anderen Worten: Der Zwischenschritt „2. WIE - Bildanalyse“ verharrt im Bereich der Deskription und lässt nicht mehr erkennen, wie sich „Bildbeschreibung“, „Bildbetrachtung“ und „Bildinterpretation“, die prompt nur als „eine Frage des Standpunkts“ erscheinen (Wermke 1989, 11ff.), noch voneinander unterscheiden. Und wenn wie gelegentlich bei der Fotogeschichte explizit Analysekatoren genannt und an konkreten Bildern auch aufgezeigt werden (z.B. Mante 1969/1990), ist das nur als produktionsstrategische Hilfe gemeint; jeweils bleibt offen, inwiefern gerade sie bedeutungsgenerierend, also interpretationsrelevant sein sollen.

Vielleicht am weitesten vorangeschritten ist die Debatte um eine Bildanalyse, immer noch unter Bezugnahme auf Panofsky, als „dokumentarische Methode“ oder „qualitative Methode der objektiven Hermeneutik“ (z.B. Bohnsack et al. 2007), die Bezug nimmt auf frühere Ansätze des Soziologen Ulrich Oevermann in den 1970er Jahren. Hier stehen freilich eher die Sozialwissenschaften im Zentrum, speziell die Erziehungswissenschaft, und man spricht von „Interpretationstechniken“ (z.B. Garz/Kraimer 1994, Ehrenspeck/Schäffer 2003, Marotzki/Niesyto 2006, Maue 2006, Bohnsack 2009), die sich auf die Geistes- und Kulturwissenschaften nur schwer übertragen lassen und im übrigen keinerlei Bezug nehmen auf die dort bereits entwickelten Analysestrategien und hermeneutischen Methoden..

Schließlich muss noch der „turn“ erwähnt werden, von dem neuerdings in den Kulturwissenschaften immer wieder die Rede ist (vgl. etwa Bachmann-Medick 2006): ein „pictorial turn“ (z.B. Mitchell 1992/1997), ein „medial turn“ (z.B. Münker et al. 2003), ein „imagic turn“ (Fauser 2003, 94f.), ein „visual turn“ (z.B. Roeck 2003, Dikovitskaya 2005) oder auch ein „iconic turn“ (z.B. Maar/Burda 2004, Mersmann 2004) – was oftmals dasselbe meint. Dazu hat sich eine neue, transdisziplinäre Bildwissenschaft etabliert (z.B. Belting 2001, Sachs-Hombach 2004, Sachs-Hombach 2005, Schulz 2005, Belting 2007). Allerdings dominieren hier mit großer Ausschließlichkeit theoretische und historische Fragestellungen: Bild-

Anthropologie, Bilder als historische Quellen, das Bild als Medium, Bildkultur, Raumbild, Bild-Zeichen, Wissenstheorie des Bildes, Bildgedächtnis, Bild-Körper und vieles andere. Ein neuerer Sammelband über nichts Geringeres als „Die Fragen der Bildwissenschaft“ (Reichle et al. 2007) unterscheidet verschiedene Rubriken wie „Bild-Geschichten“ oder „Bild-Begriffe“, aber „Bildanalyse“ kommt nicht vor. Auch der jüngste Sammelband „Bildtheorien“ über „Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn“ (Sachs-Hombach 2009) bietet eine große Bandbreite hochinteressanter Themenkomplexe, von altägyptischen Bildpraxen über Bildsemiotik bis zu Visual Studies, jedoch keinen einzigen methodologischen Beitrag. Bei der Bildwissenschaft steht heute immer noch die theoretische Grundfrage nach dem Bild als Gegenstandsbereich im Vordergrund (seit Boehm 1994).

Zahlreiche singuläre Bildinterpretationen oder Bild“analysen“ aus der Kunstgeschichte des letzten Jahrhunderts bieten zwar vielfältige Anregungen, sind aber fast ausnahmslos Bildbeschreibungen oder Bilddeutungen oder Kombinationen aus beiden. Das gilt für die „Bildanalysen“ eines Johannes Itten aus den 1920er und 1930er Jahren (Itten 1988) so gut wie für Fallstudien etwa zu Piet Mondrian, Emil Schumacher und Wolf Vostell (Heinze-Prause 1990), Rembrandt (Rosenhauer-Song 1999), Karl Hofer (Muhle 2000) oder zur abstrakten Malerei (z.B. Linares 2003), um nur einige zu nennen. Es scheint, als würde in diesem Forschungssektor das Autonomiepostalut der Kunst, die als prinzipiell vieldeutbar und bedeutungsmäßig unerschöpflich angesehen wird, gegenüber rational-kritischen Analysen vielfach, wenn auch nur implizit, zur Immunisierung angeführt: Gegenüber Kunst – in der Auffassung als säkularisierter Religion – sei der kritisch-methodische Zugriff einer *Kunstwissenschaft* grundsätzlich unangemessen. Allerdings müssten dann auch Spielfilme, Gedichte, Theaterstücke, Musikwerke und alle anderen ästhetischen Produkte, je als Kunstwerke, den Bemühungen um eine methodische Analyse entzogen werden und die entsprechenden „Wissenschaften“ schlicht als überflüssig erscheinen.

Der knappe Rekurs auf den Forschungsstand der bisherigen kunstgeschichtlichen und kunstdidaktischen Bemühungen sowie der gegenwärtigen bildwissenschaftlichen Ansätze lässt es demgegenüber sinnvoll und notwendig erscheinen, die theoretischen Konzeptionen und Kunstauffassungen auf die breitere Basis konkreter Bildanalysen als Produktanalysen zu stellen – analog zur Analyse beispielsweise von Gedichten, Romanen, Dramen, Schlagern usw. im Rahmen allgemein von „Literatur“analyse. „Bild“ meint dabei das ästhetische Einzelbild, nicht bewegte Bilder oder Bilderfolgen wie z.B. Film, Fernsehsendung, Comic. Ausgeschlossen sind auch pragmatische Bilder, die nicht ästhetisch sind wie z.B. Kinderzeichnung, Privatfoto des Knipsers, Phantomzeichnung. Die Konzentration auf das Einzelbild als ein ästhetisches Produkt stellt sich der Herausforderung, dass dessen Aussage nicht oder nicht nur durch seinen manifesten Inhalt oder seine visualisierte Gegenständlichkeit formuliert und transportiert wird, sondern primär durch seine latente Gestaltung und Vermittlung. Wie bei allen ästhetischen Werken in allen Medien konstituiert sich Bedeutung hier durch Form. Das betrifft Gemälde ebenso wie künstlerische Fotografien und Werbebilder – diese drei Varianten

ten des ästhetischen Einzelbildes bedürfen in besonderem Maße der Analyse. „Analyse“ heißt dabei: Zerlegung eines Bildes in seine Bestandteile und Dimensionen, die dann im Rahmen seiner Komposition in der Interpretation wieder zusammengefügt werden. Analyse definiert sich durch zwei Merkmale: Im Unterschied zur *Bildbeschreibung* macht die *Bildanalyse* stets etwas Neues sichtbar, das nicht offensichtlich ist. Und im Unterschied zur subjektiven *Bildinterpretation* orientiert sie sich an rationalen Analysekategorien und Methoden, die explizit zu benennen sind.

Als kleiner Beitrag zur derzeitigen Neukonzeptualisierung einer transdisziplinären Bildwissenschaft, die als Wissenschaft ohne Produktanalyse und ausgefeilte Methodologie auf Dauer nicht auskommen können, werden deshalb im folgenden Versuche vorgelegt, einzelne Bilder nicht nur zu beschreiben und zu interpretieren, sondern den jeweiligen Sinn in der Struktur des Bildes analytisch zu fundieren. Der Versuch, kunstgeschichtliche Erkenntnisse durch strukturanalytische Befunde zu einzelnen Werken zu bereichern, dürfte zumindest legitim sein. Ziel sind nicht Interpretationen, sondern analytisch fundierte Interpretationen. Dabei kann es sich, zumal der jeweilige historisch-gesellschaftliche Kontext hier ausgeblendet wird, nur um vorläufige Anregungen handeln, die aber bewusst halten, dass sich Wissenschaft gegenüber anderen Wegen zur Erkenntnis durch Rationalität, Überprüfbarkeit, Kategorien und Methoden definiert. Vielleicht gelingt es damit, an einen Aspekt der Kunstgeschichte und auch der Bildwissenschaft zu erinnern, der bislang in den Diskussionen noch nicht zureichend Beachtung gefunden hat.

Dabei sollen zunächst, stark verkürzt gegenüber den Vorlagen, drei ausgewählte Bildanalysen referiert und kommentiert werden, die bereits vorgelegt wurden und in mehrfacher Hinsicht anregend sind:

- das Gemälde „Gefangennahme“ aus den Fresken in Padua von Giotto, wie es Max Imdahl wegweisend analysiert hat;
- das Foto „Ernesto Esposito and Friend“ von Helmut Newton, dem sich Roswitha Breckner in klassischer Weise zugewandt hat; und
- das Werbebild „Heidi“ aus der Serie „West – Test it“, das Ralf Bohnsack so überzeugend analysiert hat.

Anschließend werden einige Analysekategorien exemplarisch vorgestellt, die sich für die wissenschaftliche Bildanalyse in besonderem Maße zu eignen scheinen.

Der umfangreiche Anhang schließlich bietet eine größere Anzahl von Analysen – von Gemälden, künstlerischen Fotografien und Werbebildern –, die in einem kleinen Forschungsprojekt am Institut für Angewandte Medienforschung (IfAM) der Universität Lüneburg entstanden sind. Die Bildauswahl lag dabei einzig im subjektiven Interesse der BeiträgerInnen und beansprucht keinerlei Repräsentativität.

Auswahlbibliographie:

- Acton, Mary: Learning to look at paintings. London, New York 1997/2006.
- Arnheim, Rudolf: Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste (orig. 1988). Köln 1996.
- Bachmann-Medik, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek 2006.
- Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. 2. Aufl. Darmstadt 1984.
- Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001.
- Belting, Hans (Hrsg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München 2007.
- Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994.
- Bohnsack, Ralf, Iris Nentwig-Gesemann und Arnd-Michael Nohl (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. 2., erweit. u. aktualis. Aufl. Wiesbaden 2007.
- Bohnsack, Ralf: Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode. Opladen & Farmington Hills 2009.
- Brassat, Wolfgang und Hubertus Kohle (Hrsg.): Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft. Köln 2003.
- Büttner, Frank und Andrea Gott dang: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München 2006.
- Dikovitskaya, Margaret: Visual culture. The study of the visual after the cultural turn. Cambridge/Mass., London 2005.
- Dow, Arthur Wesley: Composition. A series of exercises in art structure for the use of students and teachers. New York 1913.
- Ehmer, Hermann K. (Hrsg.): Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie. Köln 1971, 6. Aufl. 1975.
- Ehrenspeck, Yvonne und Burkhard Schäffer (Hrsg.): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Opladen 2003.
- Englisch, Felicitas: Bildanalyse in strukturalhermeneutischer Einstellung. Methodische Überlegungen und Analysebeispiele. In: Detlef Garz und Klaus Kraimer (Hrsg.), Qualitativ-empirische Sozialforschung. Konzepte, Methoden, Analysen. Opladen 1991, S. 133-176.
- Fausser, Markus: Einführung in die Kulturwissenschaft. Darmstadt 2003.
- Hartmann, Hans A. und Rolf Haubl (Hrsg.): Bilderflut und Sprachmagie. Fallstudien zur Kultur der Werbung. Opladen 1992.
- Heinze-Prause, Roswitha: Bild-Analyse. Mondrian, Schumacher, Vostell. Hagen 1990 (Fern-Universität).
- Held, Jutta und Norbert Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder. Köln u.a. 2007.
- Huber, Hans Dieter, Bettina Lockemann und Michael Scheibel (Hrsg.): Bild – Medien – Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter. München 2002.
- Garz, Detlef und Klaus Kraimer (Hrsg.): Qualitativ-empirische Sozialforschung. Konzepte, Methoden, Analysen. Opladen 1991.
- Garz, Detlef und Klaus Kraimer (Hrsg.): Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik. Frankfurt/Main 1994.
- Haendcke, Berthold: Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten. Ein Handbuch für die Betrachtung von Kunstwerken. Braunschweig 1907.
- Itten, Johannes: Bildanalysen. Hrsg.v. Rainer Wick in Zusammenarbeit mit Anneliese Itten. Ravensburg 1988.

- Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Köln 1979.
- Kowalkski, Klaus: Methoden der Bildanalyse/Stundenblätter, Sekundarstufe II. Stuttgart 1982.
- Kramer, Dominik: Fine-Tuning von Werbebildern. Ein verhaltenswissenschaftlicher Ansatz für die Werbung. Wiesbaden 1998.
- Leiss, William, Stephen Kline, Sut Jhally: Social communication in advertising. Persons, products & images of well-being. 2nd ed., rev. and enlarged. London, New York 1997.
- Lueger, Manfred: Grundlagen qualitativer Feldforschung. Wien 2000, S. 163-186.
- Maar, Christa und Hubert Burda (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln 2004.
- Mante, Harald: Bildaufbau – Gestaltung in der Fotografie. Ravensburg 1969, 3. Aufl. München 1990.
- Marotzki, Winfried und Horst Niesyto (Hrsg.): Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive. Wiesbaden 2006.
- Matjan, Gregor: Wenn Fotos nicht lügen können, was können sie dann? Zum Einsatz der Fotoanalyse in der Politikwissenschaft. In: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft, Jg. 31 (2002), H. 2, S. 173-190.
- Maue, Reiner: Verschlungene Wege zu Bilderwelten. Ein interdisziplinärer Einblick und Zugang in das methodische Interpretationsinventar der Bildkünste. Norderstedt 2006.
- Mersmann, Birgit: Bildwissenschaft als Kulturbildwissenschaft? Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Iconic Turn. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 49, I (2004), S. 91-109.
- Mitchell, W.J.T.: Der Pictorial Turn (orig. 1992). In: Christian Kravagna (Hrsg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 15-40.
- Mollenhauer, Klaus: Methoden erziehungswissenschaftlicher Bildinterpretation. In: Barbara Friebertshäuser und Annedore Prengel (Hrsg.), Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim, München 1997, S. 247-264.
- Müller, Marion G.: Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Methoden. Konstanz 2003.
- Münker, Stefan, Alexander Roesler und Mike Sandbothe (Hrsg.): Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt/Main 2003.
- Muhle, Kirsten: Karl Hofer (1878-1955). Untersuchungen zur Werkstruktur. Lohmar, Köln 2000.
- Niehoff, Rolf und Rainer Wenrich (Hrsg.): Denken und Lernen mit Bildern. Interdisziplinäre Zugänge zur Ästhetischen Bildung. München 2007.
- Panofsky, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hrsg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin 1985.
- Panofsky, Erwin: Ikonographie & Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell. Köln 2006 (orig. 1955).
- Peez, Georg: Fotografien in pädagogischen Fallstudien. Sieben qualitativ-empirische Analyseverfahren zur ästhetischen Bildung – Theorie und Forschungspraxis. München 2006.
- Reichertz, Jo: Wissenssoziologische Verfahren der Bildinterpretation. In: Lothar Mikos und Claudia Wegener (Hrsg.), Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz 2005, S. 141-151.
- Reichle, Ingeborg, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hrsg.): Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft. Berlin 2007.
- Roeck, Bernd: Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder. In: Geschichte und Gesellschaft 29 (2003), S. 294-315.
- Rose, Gillian: Visual methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials. London 2001.

- Rosenhauere-Song, HeaYean: Studien zur Komposition in ausgewählten Werken Rembrandts unter besonderer Berücksichtigung der Links-Rechts-Problematik. Diss. Göttingen 1999.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Köln 2004.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen und Methoden. Frankfurt/Main 2005.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt/Main 2009.
- Schulz, Martin: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München 2005.
- Sester, Monika: Lernen struktureller Modelle für die Bildanalyse. Diss. Stuttgart 1995.
- Steinmüller, Johannes: Bildanalyse. Von der Bildverarbeitung zur räumlichen Interpretation von Bildern. Berlin, Heidelberg 2008.
- von Straten, Reolof: Einführung in die Ikonographie. Berlin 1989.
- Talkenberger, Heike: Historische Erkenntnis durch Bilder? Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde. In: Hanno Schmitt, Jörg-W. Link und Frank Tosch (Hrsg.), Bilder als Quellen der Erziehungsgeschichte. Bad Heilbrunn/Obb. 1997, S. 11-26.
- Taylor, Joshua C.: Learning to look. A handbook for the visual arts. Chicago, London 1957, 1981.
- Tolkemitt, Brigitte und Rainer Wohlheil (Hrsg.): Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele. Berlin 1991.
- Wernke, Jutta: Die Bildbeschreibung – eine Frage des Standpunkts. Literaturästhetische und -didaktische Diskussion am Beispiel von da Vincis „Abendmahl“. Frankfurt/Main u.a. 1989.
- Wiesing, Lambert: Methoden der Bildwissenschaft. In: Katrin Greiser und Gerhard Schwepenhäuser (Hrsg.), Zeit der Bilder – Bilder der Zeit. Weimar 2007, S. 53-62.
- Wölfflin, Heinrich: Aufsätze. Das Erklären von Kunstwerken. Stuttgart 1940/1046.

1.2 Das Gemälde: „Gefangennahme“ (Fresken in Padua, um 1305) von Giotto (Max Imdahl)

1. Bild: „Gefangennahme“



Bild 1: Original

Zum Inhalt oder Stoff des Bildes: Es handelt sich hier um ein Ereignisbild, das Bild ist narrativ. „Erzählt“ wird die Gefangennahme des Jesus von Nazareth auf dem Ölberg bei Jerusalem, auf den er sich mit seinen Jüngern abends zum Gebet zurückgezogen hatte, als Beginn seiner Passion, die bis zur Kreuzigung führte. Die folgenden Ausführungen orientieren sich an der vorbildhaften Analyse von Max Imdahl (1980/1996), die hier etwas modifiziert wird.

2. Textquelle

Quelle ist das Neue Testament, Markus 14, 43-52. Bei dem Bild handelt es sich also um eine „Literaturverbilderung“, eine Textvisualisierung.

Gefangennahme nach dem Neuen Testament, Markus 14, 43-52 (vgl. auch Matthäus 26, 47-52, Lukas 22, 47-53, Johannes 18, 1-11)

Und sogleich, während er noch redete, erschien Judas, einer von den Zwölfen, und mit ihm eine Schar mit Schwertern und Knütteln, ausgesickt von den Hohenpriestern, Schriftgelehrten und Ältesten.

Sein Verräter hatte mit ihnen ein Zeichen vereinbart und gesagt: „Den ich küssen werde, der ist es, den ergreift und führt ihn sicher ab!“

Und als er kam, trat er sogleich heran zu ihm und sagte: „Meister!“ und küsste ihn.

Sie aber legten Hand an ihn und nahmen ihn fest.

Einer von denen, die dabeistanden, zog das Schwert, schlug nach dem Knecht des Hohenpriesters und hieb ihm ein Ohr ab.

Jesus sprach zu ihnen: „Wie gegen einen Rebellen seid ihr ausgezogen, mit Schwertern und Knütteln, um mich zu fangen.

Täglich war ich bei euch im Tempel und lehrte, und ihr habt mich nicht ergriffen. Doch es mussten erfüllt werden die Schriften.“

Da verließen ihn alle und flohen.

Ein Jüngling aber war ihm gefolgt, umhüllt mit einem Linnen auf dem bloßen Leib, und sie ergriffen ihn;

Er aber ließ das Linnen fahren und lief ihnen nackt davon.

Wie wird diese Geschichte der Gefangennahme von Giotto formal gestaltet? Zentrale analytische Kategorie ist die Figurenkonstellation mit ihrer kompositorischen „Feldlinie“ (Max Im Dahl).

Einige analytische Befunde bieten erste Hinweise:

- Das Bild ist eine szenische Choreographie, d.h. es zeigt die zeitliche Abfolge verschiedener Ereignisse (Ankunft, Kuss, Festnahme, Schwerthieb, Flucht des Jünglings) neben- und miteinander.
- Raum und Zeit (Tageszeit) spielen bei der Gestaltung kaum eine Rolle. Das Bild ist eher flächig, liefert aber eine Totale auf die Ereignisse und den Handlungsort.
- Handlungs- und Wahrnehmungsachse verhalten sich im 45°-Winkel. Die Geschehnisse werden dadurch objektiviert, aber um den Preis, dass der Betrachter zugleich ausgeschlossen und Identifikation eher verhindert wird.
- Alle in der Quelle benannten Figuren treten auf: Jesus (nimbiert, d.h. mit Heiligenschein), Judas, Soldaten, Jesus-Anhänger, Knechte, der Pharisäer, der Jüngling bzw. sein Gewand.

3. Detailansicht von Jesus und Judas



Bild 2: Fragment

Jesus und Judas kurz vor dem Kuss bilden den Focus des Bildes – es geht bei Giotto's Gestaltung der Gefangennahme speziell um den Verrat. Dieses ist das zentrale Thema. Farbsymbolisch wird das durch das Gewand von Judas – Gelb als Farbe der Falschheit, der Untreue – unterstrichen. Figurativ wird es noch durch die Stangen, Lanzen, Fackeln hervorgehoben, die wie in einem Strahlenkranz darüber ausgerichtet sind.

4. Bild „Gefangennahme“ mit Kompositionslinie

Die Einheit der Komposition, d.h. die Integration aller Ereignisse und Figuren, wird durch eine Bild beherrschende schräge Kompositionslinie hergestellt: von der Keule links oben nach rechts unten über die beiden Köpfe im Bildzentrum bis zum Arm des Pharisäers. Sie parallelisiert die Bewegungsrichtung von links oben nach rechts unten, die auch im Faltenwurf des Mantels von Judas angelegt ist. Darin liegt die Message, der Sinn dieses Bildes: Giotto verbindet den Pharisäer über das Instrument Judas direkt mit der Keule, d.h. der Gewalt, und weist damit Schuld zu. Indem Giotto die Gefangennahme unter den Bedeutungskomplex von Verrat, Betrug, Schuld stellt, macht er die spätere Kreuzigung und den Opfertod plausibel.



Bild 3: Kompositionslinie

Zugleich gestaltet er so eine Ambivalenz von Unterlegenheit und Überlegenheit (Imdahl 1980/1996). Jesus wurde nicht von allen Zeitgenossen als Mensch und zugleich als Gott gesehen. Deshalb bedurfte es einer Beglaubigung der Ereignisse, ihrer Bedeutung und dieser Doppelnatur. Giotto interpretiert mit der Kompositionslinie die schöne Gefangennahme des Menschen Jesus unter Hervorhebung seiner göttlichen Natur: Gegenüber der Militärmacht und der nackten Gewalt ist Jesus ohnmächtig und physisch unterlegen, aber gegenüber dem Verräter und auch gegenüber dem Pharisäer bleibt er dominant und moralisch überlegen. Auch in den Gesichtern und Gesten von Judas und dem Pharisäer wird deren Unterlegenheit angedeutet.

5. Zwei Alternativen von Albrecht Dürer

Alternative visuelle Gestaltungen der „Gefangennahme“, hier exemplarisch von Albrecht Dürer, betonen dagegen ganz andere Momente und konstituieren damit eine andere Thematik, einen anderen Sinn.

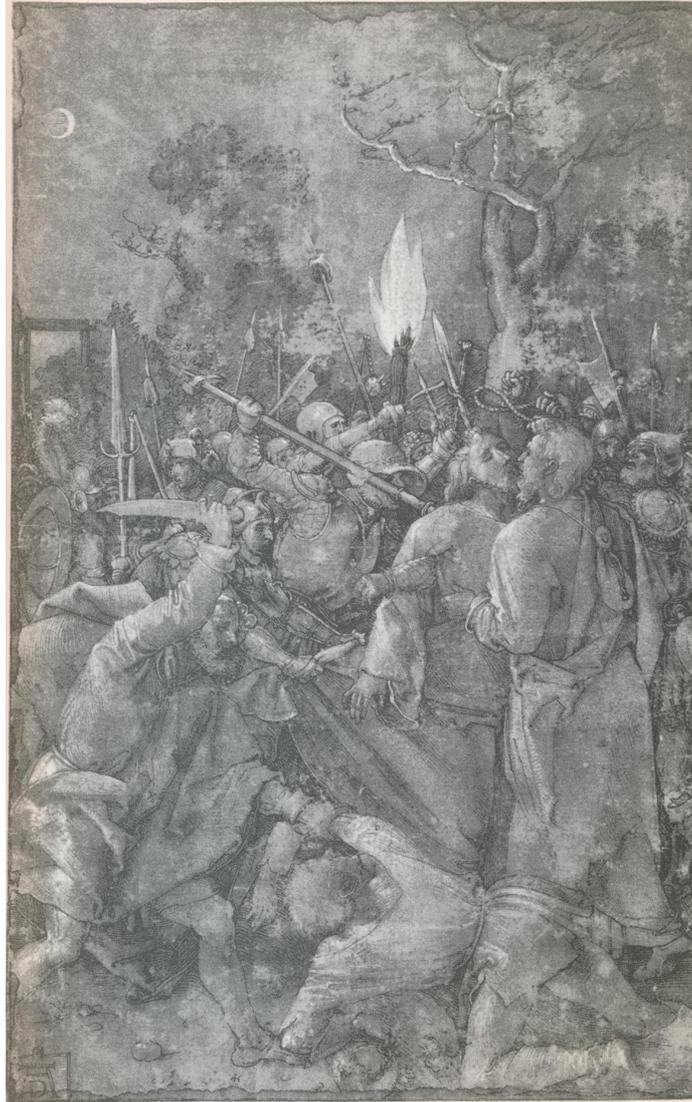


Bild 4: Zeichnung (1504) von Albrecht Dürer

Die Zeichnung (1504) ist durch eigene formale Merkmale charakterisiert: Betonung von Raum, Zeit (Nacht), Action (Kampfgetümmel, erhobenes Schwert, zu Boden geworfener Mensch, erhobene Lanze, Werfen einer Schlinge). Es gibt noch den Kuss des Verräters, aber bestenfalls angedeutet. Im Zentrum steht vielmehr die massive Bedrohung durch den behelmen Soldaten und der Abwehrversuch mit dem Schwerthieb vorne links, im Licht einer alles erleuchtenden Fackel. Damit zeigt sich nicht mehr das Markus-Evangelium als Bezugspunkt, sondern die drei anderen Evangelien; so heißt es entsprechend bei Matthäus 26, 52: „Stecke dein Schwert an seinen Platz! Denn alle, die das Schwert ergreifen, werden durch das Schwert umkommen.“



Bild 5: Druckgraphik (1510) von Albrecht Dürer

Die Druckgraphik (1510) akzentuiert wiederum anders: Die Szene ist noch deutlicher ver-räumlicht, wobei im Hintergrund links fliehende Anhänger von Jesus gezeigt werden. Das dominante Thema hier besteht in der Gefangennahme als Niederlage, im Leiden von Jesus, das damit seinen Anfang nimmt. Der Kuss des Verräters spielt dabei überhaupt keine Rolle mehr. Dürer also betont hier nicht den Verrat (wie Giotto) und auch nicht den Friedensappell (wie bei seiner Zeichnung), sondern das Leiden – gemäß dem Johannes-Evangelium 18, 11, in dem es heißt: „Soll ich den Kelch, den mir der Vater gegeben hat, nicht trinken?“

Quellen:

Max Imdahl: Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München 1980, 3. Aufl. 1996.

Neues Testament, Markus-, Matthäus- und Johannes-Evangelium.

1.3 Das Foto: „Ernesto Esposito and Friend” (1988) von Helmut Newton (Roswitha Breckner)

1. Bild: “Ernesto Esposito and Friend”



Bild 1: Original

Das Foto (ursprünglicher Titel: „In my hotel room. Montecatini 1988“, später: „Ernesto Esposito and Federica della Volpe, Montecatini, Italy 1988“) konfiguriert eine Momentaufnahme: die quasi eingefrorene Inszenierung einer Begegnung zwischen einem Mann und einer Frau. Das Arrangement wirkt bizarr und auf den ersten Blick provokativ, vor allem wegen der programmatischen Gegensätzlichkeit der beiden Personen. Sie wird plausibilisiert durch das räumliche Setting und bedeutungsvoll erst in der Gesamtkomposition.

2. Die Interpretation von Roswitha Breckner (2003)

Roswitha Breckner stellt die Bildinterpretation unter zwei Fragestellungen: Konstitution von Geschlechterbeziehungen und Rolle des Körpers bzw. der ins Bild gesetzte Körper. Sie thematisiert einleitend übergreifend Bild und Text und das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit allgemein. Sodann unterscheidet sie methodisch vier Schritte: die formale Beschreibung von Bildsegmenten, die Interpretation, den Bildgebrauch (Produktion, Rezeption) und die Klärung der Strukturierung, als Zusammenfassung.

Ihre Bilanz lautet: Es sei „wahrscheinlich“, „dass es sich um die alte Vorstellung von der *Heiligen* und der *Hure* handeln könnte. (...) Geht es demnach um einen schüchternen, gar etwas ängstlichen Mann, der einer schönen Frau wie einem Gemälde oder einer Heiligen (...) gegenüber sitzt und vor lauter Anbetung, Schüchternheit, Angst und Ungewissheit bezüglich der frei gesetzten Phantasien nur die Hände falten kann?“ Ihre „Hypothese“ lautet: Thema des Bildes seien „die mit Anbetung (...) unterlegte Zurückhaltung des Mannes im Angesicht von weiblicher Schönheit, die nicht berührt werden kann und/oder darf, und die davon ausgelösten Phantasien.“ Das Bild sei provokativ, weil das Dominanzspiel der Geschlechter zwar aus männlicher Perspektive dargestellt werde, aber unentschieden bleibe.

Eine Analyse im eigentlichen Sinn findet hier freilich nicht statt. Insbesondere bleibt auch das Publikationsjahr (1988) außer Betracht, ganz zu schweigen von der Bedeutung von „Ernesto Esposito“ als „telling name“. Vorbildhaft ist jedoch das hier genutzte Verfahren der Fragmentierung, das auch im Folgenden eingesetzt wird – allerdings mit anderen Ergebnissen. Ziel sind nicht Mutmaßungen, Fragen, Hypothesen, sondern analytisch fundierte, intersubjektiv nachvollziehbare und damit verifizierbare Befunde.

3. Die Segmentierung von Mann vs. Frau



Bild 2 / 3: Fragment

Der Mann sitzt im linken Bildteil angespannt, mit durchgedrücktem Rückgrad auf einem Bett und blickt nach oben links. Er ist von kleiner Gestalt, mit einer eher unproportionierten Figur, in gedrungener Haltung. Er hat glatte, dunkle Haare. Er ist konventionell und formal korrekt mit Jackett und Krawatte bekleidet. Sein Blick ist demütig oder anbetend. Er hat die Hände im Schoß gefaltet, aus Verlegenheit oder wie zum Gebet.

Ganz anders die Frau, die weiter zur Bildmitte positioniert ist. Sie stellt den Fluchtpunkt im Raum dar. Das erlaubt These 1: Auf der ersten Bedeutungsebene der dargestellten Personen werden Mann und Frau in kalkulierter Gegensätzlichkeit charakterisiert.

Mann

sitzend
bekleidet
zugebundene flache Schuhe
demütiger Blick von unten nach oben

Blick nach links
Arme nach unten
kleine Figur, unproportioniert
gedrungene Haltung
glatte dunkle Haare

Frau

stehend
nackt
offene, hochhackige Schuhe
selbstbewusster Blick von oben nach unten
Blick nach rechts
Arme nach oben
große Figur, sehr gut proportioniert
gestreckte Haltung
verwuschelte helle Haare

- Während der Mann eher dunkel bis schwarz gehalten ist, erscheint die Frau hell und durchwoben von Sonnenlicht, das von rechts durch ein angeschnittenes bodentiefes Fenster auf die Szene leuchtet.

- Die Dominanz der Frau wird noch durch ihre raumgreifende Körperlichkeit nach oben hin unterstrichen: Das Bild ist durch eine Querleiste an der Wand in zwei gleiche Bildflächen geteilt, wobei der sitzende Mann nur mit dem Kopf über diese Linie reicht, während die Frau sie mit der Hälfte ihres Körpers überragt, womit die Wirkung der erhobenen Arme noch intensiviert wird.

4. Bild: Das Interieur (ohne die Figuren)

Die Ausstattungsstücke des Raums entstammen unterschiedlichen Zeiten, was dem Bild eine wesentliche Bedeutung verleiht. Es geht hier also nicht um andere Themen, die den Fotos von Newton regelmäßig attestiert werden: Träume, Lüste, Phantasien, Leidenschaften, unterdrückte Sehnsüchte und sublimierte Wünsche, Macht und Unterwerfung im sexuellen Dialog, Hierarchien, das Spiel um Zeigen und Verhüllen. Deshalb sind spekulative Interpretationen etwa über das Zimmer als Zimmer in einem Bordell und der Kommunikation zwischen Freier und Hure oder auch über Heilige vs. Hure verfehlt. Sondern es geht um Historiographie. Dazu vorab These 2: Auf einer zweiten Bedeutungsebene verleiht das räumliche Interieur oder Setting der Mann-Frau-Beziehung eine Subjekt übergreifende historiographische Bedeutung. Es geht hier nicht um Sex oder die Geschlechterproblematik oder um Körperlichkeit, sondern um Kulturgeschichte.



Bild 5: Interieur / Setting

- Dominant ist das kleinbürgerlich-spießige Design der 1950er Jahre. Es wird repräsentiert erstens durch die orientalisch gemusterte Überdecke auf dem Bett, zusammen mit einem ähnlichen Muster am Kopfteil, zweitens durch die Kommode als imitiertes Stilmöbel aus dunklem Holz und mit verschnörkelten Kupfer- oder Messingringen als Schubladengriffe, drittens durch den Linoleum- oder PVC-Fußboden und viertens, vor allem, durch die Tapete mit großformatig verschnörkelten Rosenbouquets (die für den heutigen Betrachter auf den ersten Blick Totenköpfe suggerieren). Die Holzbordüre als Abgrenzung der Tapete vom unteren glatten Teil der Wände unterstreicht noch den Bildcharakter der Tapete und suggeriert den Anspruch auf herrschaftliche Repräsentation – so als handle es sich trotz der Intimität des Bettes eher um einen Salon als um ein Schlafzimmer. Auch diese Retrospektive gehört zu den 1950er Jahren mit ihrer Dominanz des Mannes, der – aus dem Krieg heimgekehrt – die Frau an den Herd zurückgetrieben hat: Revival des dumpfen Patriarchats der Vorzeit. Die Kleidung des dargestellten Durchschnittsmannes („Ernesto“), der damit entlarvt wird („Esposito“), ist – wie

erwähnt – überdeutlich an älteren Modellen früherer Modeepochen orientiert und traditionell bis unverändert: eine biedere Kombination aus konservativ geschnittenem schwarzen oder anthrazitfarbenen Wolljackett und grauer Bügelfaltenhose mit leicht hochgezogenen traditionell geschnürten, blank gewienerten schwarzen Halbschuhen, natürlich auch mit weißem Hemd und dunkler Krawatte mit Knopf. Dadurch wird der Mann für die 80er Jahre anachronistisch.

- In grellem Kontrast dagegen die symbolische Nachttischlampe, die den absoluten Bildmittelpunkt ausmacht und in dieser Positionierung wie ein Hindernis zwischen den beiden Personen steht. Sie ist klassisch-elegant mit ihrem weißen Schirm, oben und unten verziert mit einem schmalen Metallstreifen, mit Halterung und Fuß aus Glas im Stil der Art Déco der 20er Jahre. Diese Zeit ging als Zeit voller unüberbrückbarer Gegensätze in die Geschichte ein und war vor allem eine Zeit des Aufbruchs: die „wilden 20er“, eine Zeit der markanten Frauenemanzipation. Nacktheit und Natürlichkeit gehörten bereits damals zu den zentralen Werten der neuen Jugend- und Protestkultur (die in den 60ern mit Transparentlook, Oben-ohne-Badeanzüge und die hochgesteckte Fara-Diba-Frisur wieder aufgegriffen wurde) – etwa wenn Frauen ihre BHs wie in New York öffentlich verbrannten.

Das Bild präsentiert also ein Stück Kulturgeschichte, es setzt den dumpfen 1950ern die emanzipativen 1920er entgegen und macht damit eine Aussage über die 1980er Jahre – die nicht zufällig in Mode und Alltag geprägt waren vom „anything goes“, von ungehemmtem Eklektizismus und der Koexistenz unterschiedlichster Stile, von der Kombination unterschiedlichster Bekleidungsstile aus verschiedenen Lebenszusammenhängen und historischen Epochen.

Das zentrale Moment, das die beiden Figuren miteinander verbindet, sind die Blicke der beiden zueinander. Die Spannung entsteht dabei aus der Verkehrung der erwartbaren Subjekt-Objekt-Beziehung: Nicht der Mann ist selbstsicher, sondern die Frau; nicht der Bekleidete, sondern die Nackte: also die nackte Frau. Die Frau ist nicht mehr Objekt der männlichen Begierde, sondern sie begehrt, wen sie will und wie sie will. An die Stelle des Zarten, Süßlichen, Rund-Weichen, Passiven, Verschämt-Zurückhaltenden sind Vitalität und Lustorientiertheit gerückt, Selbstbestimmung und Stärke, Freiheit und Eigenverantwortung, Kraft und aktive Körperlichkeit.

Das führt uns zu These 3: In der Verknüpfung der beiden Bedeutungsebenen (Personen, Setting) wird gestaltet, was sich in der gesamten Populärkultur der 1980er Jahre, vor allem in der Pop- und Rockmusik, im Film und in den Fernsehserien, durchsetzte: die „starke Frau“. Sie bescherte dem Mann sein Armageddon. Der Mann wird negativ exponiert: Seine vormals dominante Rolle als Familien-Vater, als Haus-Herr, als „Bestimmer“ in Öffentlichkeit und Familie war in den 1980er Jahren endgültig gebrochen. Der totale Geltungsverlust der traditionellen Chauvi-Position führte entsprechend zu einer totalen Verunsicherung des vormals „starken Geschlechts“: Im historiographischen Ambiente der 1980er Jahre wirkt er wie hier im Foto *out of place* und zugleich *out of time*. Die neue Zeit wird bestimmt von der neuen

Frau, vorgeführt auch in zeitgenössischen Hollywoodfilmen, zum Beispiel Sigourney Weaver in „Aliens – Die Rückkehr“ (1986), Jamie Lee Curtis in „Blue Steel“ (1989) oder Jodie Foster in „Das Schweigen der Lämmer“ (1991)



Bild 5 – 7: Die starke Frau

5. Bilanz und Interpretation

Die kalkulierte Gegensätzlichkeit von Mann und Frau wird also über das Setting historisiert und für die 1980er Jahre als charakteristisch behauptet. Sie hat noch eine weitere kritische Komponente, die kontradiktorisch eingebracht wird. Beide Geschlechtscharaktere werden im Foto übersteigert und typisiert. Der Mann ist rückwärts gewandt und uniform formatiert – eigentlich ein Männchen. Die Frau erscheint in zeitloser Nacktheit und Schönheit – eigentlich eine Göttin (vielleicht deshalb ist sie in der rechten Zimmerecke platziert wie eine antike Statue im Alkoven). In der Inkommensurabilität dieser beiden stilisierten Images lag eine der wichtigsten Herausforderungen der Gesellschaft der 1980er Jahre. Newtons Foto charakterisiert demnach das Verhältnis der Geschlechter in historischer Verortung als absolut chancen- und hoffnungslos.

Nicht also in der Nacktheit der Frau oder der Frau als Heilige/Hure oder im unentschiedenen Kampf zwischen Mann und Frau liegt die Provokation dieser Fotografie, sondern in dieser historiographischen Relationierung der Geschlechter. Und es handelt sich durchaus um eine mehrfache Provokation:

- zunächst für den Mann, der seine dominante Rolle von früher ersatzlos verloren hat und in ein tiefes Loch gestürzt ist, aus dem er bis heute noch nicht zurückgefunden hat;
- dann aber auch für die Frau, die möglicherweise den neuen Emanzipationsansprüchen ihres Geschlechts subjektiv und objektiv nicht genügt, die Angst hat vor den eigenen Unzulänglichkeiten der Herausforderung und davor, die eigenen Träume vielleicht gar nicht erfüllt sehen zu wollen oder darin zu scheitern.

Eine Provokation bedeutet das Foto aber auch für uns als Betrachter des Bildes: Wir werden perspektivisch sogar noch unterhalb der Blickposition des kleinen Mannes im Bild positioniert, in eine noch deutlicher inferiore Perspektive gegenüber der Frau versetzt. Der Appellcharakter dieser Positionierung ist symbolisch verschlüsselt. Erinnern wir uns an das Märchen von 1001 Nacht: „Alladins Wunderlampe“. Diese Lampe hat ein Geheimnis. Wenn man an ihr reibt, erscheint ein Geist, der einem jeden Wunsch erfüllt. Gemäß der psychoanalytischen Interpretation des Märchens steht die Lampe auch für das weibliche Geschlecht, und der junge Mann muss lernen, dass man daran reiben muss, um zur Erfüllung seiner Wünsche zu gelangen. Überdeutlich ist auf dem Foto, in Augenhöhe des Betrachters, die symbolische Lampe neben das platziert, was sie symbolisiert, den nackten Schoß der Frau. Das führt uns zu These 4: Der Betrachter, soweit er bei diesem Bild fixiert bleibt auf Nacktheit, Geschlechtlichkeit und Sex, wird unübersehbar verspottet und kritisiert, falls er nicht den historiographischen Verweis der Lampe decodiert. Er wird aber auch durch die doppelte Symbolik der Lampe mit der Frage konfrontiert: Wie kann man heute noch an der Wunderlampe reiben, den Geist erscheinen lassen und die Prinzessin zur Frau gewinnen?

Quellen:

Manfred Heiting (Hrsg.): Helmut Newton. Work. Köln 2000, S. 247.

Hans-Michael Koetzle: Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern, Bd. 2. Köln 2002, S. 144-151.

Roswitha Breckner: Körper im Bild. Eine methodische Analyse am Beispiel einer Fotografie von Helmut Newton. In: Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung (ZBBS), H. 1 (2003), S. 33-60.

Ricarda Strobel: Das Jahrzehnt des Design: Architektur, Alltagsgegenstände und Mode. In: Werner Faulstich (Hrsg.), Die Kultur der 80er Jahre. München 2005, S. 51-67.

Werner Faulstich (Hrsg.): Die Kultur der 50er Jahre. München 2002.

Werner Faulstich (Hrsg.): Die Kultur der 20er Jahre. München 2008.

1.4 Werbebild „West – Test it“ (2000/1) (Ralf Bohnsack)

1. Werbebild („Heidi“)

Das vorliegende Bild war als Plakat und in diversen Illustrierten Teil einer größeren Werbekampagne mit vergleichbaren Motiven (die hier aber ausgelassen werden). Die Analyse folgt in weiten Teilen der vorbildhaften Arbeit von Ralf Bohnsack, der das Bild dem Internet entnommen und systematisch analysiert hat, mit einigen Ergänzungen. Bohnsack beschreibt zunächst das Bild sehr präzise und äußerst detailreich und schließt sodann auf die Rollen von Sennerin und Spaziergänger auf einer Hochgebirgswiese. Anschließend nutzt er zur Offenlegung der Komposition diverse Linien, geht auf Perspektive, Körper gebundene Ausdrucksformen und die ästhetisch-stilistischen Dissonanzen ein. Er schließt mit einer Interpretation unter Berücksichtigung auch von Logo und verbalen Bestandteilen.



Bild 1: Original

2. Ästhetische Brüche: Bild mit Linien

Diese Darstellung einer Begegnung auf einer Alm im Hochgebirge fokussiert auf den Mann und die Frau, die im Bildmittelpunkt und Wahrnehmungszentrum stehen. Wiese, Kuh, Strohballen, Stein, Wälder und Berge im Hintergrund sind nur Staffage und charakterisieren das Setting unter der Chiffre „Natur“ gegenüber der Lebenswelt der Menschen. Maßgeblich ist dabei ein ästhetisch-stilistischer Bruch: Der junge Mann trägt weiße Turnschuhe und ist leger wie ein Städter gekleidet – es handelt sich ganz offensichtlich nicht um einen Viehbauern. Noch deutlicher wird der Bruch bei der Frau, mit hochhackigen roten Pumps, einem tief ausgeschnittenen Dirndl-Oberteil mit weißer Bluse und weißem Unterrock, einem aufwendig geflochtenen 'güldenem' Haarkranz auf dem Kopf und weit gespreizten Beinen – sie ist ganz offensichtlich keine Bäuerin oder Magd und hat nicht die Absicht, sich an die Arbeit des Melkens zu machen. Die Blicke, welche die beiden einander zuwerfen – sie kokett-verführerisch, er entspannt lächelnd und angeturnt –, könnten vielleicht noch einer Flirt-Szene angemessen sein. Wohl kaum aber „passt“ das gemeinsame Zigarettenrauchen in der Natur direkt neben einer Kuh, die gemolken werden will.



Bild 2: Hierarchisches Gefälle zum Werbeprodukt (Kompositionslinien)

Bei den Sitzpositionen besteht ein hierarchisches Gefälle, das ebenfalls die Frau dominant erscheinen lässt. Das heißt: Sie sitzt wie auf einem Thron und wirkt als das zentrale Symbol: als Appell auf den Betrachter, als dessen alter ego der Mann in seiner urbanen Kleidung gelten

kann. Drei parallele Linien von links oben nach rechts unten lenken dabei, gleichsam in Verlängerung ihres Blicks und in Fortsetzung ihres ausgestreckten linken Unterarms bis zur linken Hand des Mannes, die Aufmerksamkeit subtil zur rechten unteren Bildecke mit der großen Packung West-Zigaretten in der leicht wieder erkennbarer Packung: ein direkter Kaufanreiz.

Mitrecht wurde entsprechend interpretiert (Bohnsack 2001, 116): Das Klischee von der heilen Welt der Alm wird hier ironisiert durch die selbstbewusst schrille und aufdringliche Selbstpräsentation mit „städtischen“ Attributen und Gesten. Die Raucherin, der Raucher „verkörpern nicht die heile Welt eines intakten Milieus, sondern sind Grenzgänger/innen zwischen den pluralistischen Stilelementen und haben dabei auch keine Angst vor Dissonanzen (...). Es ist offensichtlich diese Haltung der stilistischen Grenzgänger und die daraus resultierende spezifische dissonante Attraktivität, die der junge Mann bewundert.“ Das heißt: Speziell West-Raucher und -Raucherinnen überwinden die überholten Stereotype unterschiedlicher Lebenswelten und Lebensstile und vermitteln zwischen scheinbar konträren, aber gleichermaßen attraktiven Milieus. Das Bild transportiert augenzwinkernd zugleich das Einverständnis mit dem Betrachter, die Szene als witzig, cool, als lässigen Spaß zu genießen – ein Meta-Code, der die Reflexion der Reflexion initiiert und damit auch den Kritiker oder den Nichtraucher zum Lächeln bringt und versöhnt.

3. Bild mit Dreieck

Beide Figuren sind charakterisiert durch Geschlechter symbolisierende Accessoires: Der junge Mann sitzt auf einem Findling, dessen steinerne Härte bekannt ist; die junge Frau hat einen großen Melkeimer auf dem rechten Oberschenkel und rechts neben ihr steht zusätzliche eine Milchkanne – getreu der populären Freudschen Einsicht, dass ein offenes Gefäß oft für Weiblichkeit und phallusähnliche Härte für Männlichkeit stehen kann. Die mittlere Linie stellt wohl nicht zufällig die Verbindung her zwischen dem Melkeimer bzw. ihrem Unterleib zu seinem Genital bzw. zum Findling.

Die Figuren sitzen nebeneinander, wobei der Mann, schon sehr nahe herangerückt, halb der Frau zugewandt ist, die ihm lediglich den Kopf zudreht, während ihr ganzer Körper frontal auf den Betrachter zielt. Dieser Appell ist vor allem ein erotischer. Die Fußstellung der beiden, insbesondere bei der Frau, die auf den Spitzen steht, verrät Anspannung und Aktionsbereitschaft und unterstreicht den eng-vertraulichen Blickkontakt.



Bild 3: Das mehrfache erotische Dreieck (Kompositionslinien)

Die Blicke der beiden signalisieren stilles Einverständnis, was der Situation durchaus angemessen erscheint: Ein junger Mann und eine junge Frau, offensichtlich voneinander angetan, befinden sich allein und unter sich. Gleichwohl bleibt die junge Frau, für sich genommen, in einer Dreiecksposition zentriert: Wahrnehmungsfokus des Betrachters. Mit tief ausgeschnittenem Dekolleté und großen Brüsten nimmt sie zwar eine Melkposition ein, aber ihre gespreizten Beine suggerieren eine ganz andere Bereitschaft und stimulieren die Phantasie des Betrachters und wohl auch der Betrachterin. Schon ganz grundsätzlich hat das Melken in freier Natur für viele Menschen sowieso eine erotische Konnotation. Das klassische erotische Dreieck, in dem die Frau positioniert ist, sowie die Verlängerung der Beine des Melkschemels, die auf ihren Schoß zielen, formulieren nur expliziter das standardisierte Versprechen, dessen sich die Werbung immer wieder bedient: die ewige Vorlust (so dass es niemals zum Vollzug kommt. Denn wenn die Lust gestillt wäre, würde ja auch der Kaufimpuls erlahmen). Dass es genau um diese Pseudolust geht, weil das Werbebild das Rauchen der Zigarette „West“ propagieren will, zeigt ein zweites, kleineres Dreieck, gebildet aus den beiden brennenden Zigaretten in den Händen der Akteure und der Zigarettenschachtel in der linken Hand des jungen Mannes. Nicht zufällig ragt dieses ´werbende´ Dreieck in das ´erotische´ Dreieck hinein.



Bild 4: Das Werbedreieck des Rauchens (Kompositionslinien)

Was bereits in der Farbgestaltung Rot-Weiß angelegt ist, die Übertragung des Attraktiven von der Frau in der Mitte auf die Zigarettenmarkerechts unten, wird latent, durch Kompositionslinien, noch einmal erotisiert. Mit anderen Worten: Wer „West“ raucht, überbrückt nicht nur locker, genussvoll und ironisierend konträre Lebenswelten, Stile und Milieus, sondern auch die Distanz zwischen den Geschlechtern. Versprochen wird neben Stilsouveränität und Überlegenheit auch sexuelle Erfüllung.

Quelle:

Ralf Bohnsack: „Heidi“. Eine exemplarische Bildinterpretation auf der Basis der dokumentarischen Methode. In: Yvonne Ehrenspeck und Burkhard Schäffer (Hrsg.), Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Opladen 2003, S. 109-120.