

Burkard Michel

Bildrezeption als Praxis. Dokumentarische Analyse von Sinnbildungsprozessen bei der Rezeption von Fotografien

Picture Reception as Practice. A Documentary Analysis of the Processes of Meaning Construction at the Reception of Photographs

Zusammenfassung

Wie Menschen Bilder wahrnehmen und verstehen ist Gegenstand der Bildrezeptionsforschung. Um Bildrezeptionsprozesse jenseits des Leitparadigmas der Sprache zu analysieren, diskutiert der Beitrag zunächst die Besonderheiten von Bildern in Abgrenzung vom Zeichensystem der Sprache und sodann von der Wirklichkeitswahrnehmung. Als ‚herausgegriffene Zitate von Erscheinungen‘ müssen Bilder, insbesondere Fotografien, durch die Rezipierenden re-kontextualisiert werden, um verstanden zu werden. Der Prozess der Bildrezeption wird dabei als wesentlich prä-reflexives Handeln aufgefasst, das sich nicht in der Subsumtion von Bildern unter das Begriffsraster der Sprache erschöpft. Handlungstheoretisch lässt sich diese Auffassung unter Bezug auf Bourdieus Habitus-theorie konzeptualisieren. Damit wird zugleich der Sozialität des Sehens Rechnung getragen, indem Sinnbildungen zum einen als kollektive, zum andern auch als milieuspezifische Prozesse betrachtet werden. Die methodologischen und methodischen Konsequenzen, die sich daraus ergeben, werden mit Hilfe einer besonderen Art des Gruppendiskussionsverfahrens und der Dokumentarischen Methode nach Ralf Bohnsack eingelöst. Anhand der exemplarischen Rekonstruktion von Sinnbildungsprozessen, zu denen es bei der Rezeption eines Fotos kommt, wird das Verfahren illustriert.

Abstract

Picture reception research examines how people perceive and understand pictures. In order to analyse the processes of picture reception beyond the dominant paradigm of verbal language this paper firstly compares the characteristics of pictures with verbal sign systems and then with the perception of reality. Pictures, especially photographs, have to be re-contextualized by their recipients to be understood since they are ‘selected visual quotations’. The processes of picture reception are regarded as pre-reflexive actions exceeding the mere subsumption of pictures under the pattern of explicit linguistic terms. As to the theory of action, this notion can be conceptualized by applying Bourdieu’s concept of the habitus. This also accounts for the sociality of viewing, since the construction of meanings is considered to be collective on the one hand, but also specific to social milieus on the other. The methodological and methodical consequences thereof can be met by applying a specific group discussion technique and the Documentary Method according to Ralf Bohnsack. This is illustrated by an exemplary reconstruction of the different perception and interpretation patterns involved in the reception of a photograph.

1. Problemstellung

Wissen wird im Zuge des „iconic turn“ verstärkt über Bildmedien vermittelt. Dieser Verschiebung vom Wort zum Bild stellen sich zunehmend auch die Sozialwissenschaften (wie nicht zuletzt auch der Themenschwerpunkt des vorliegenden Heftes illustriert). Um die gesellschaftlichen Konsequenzen dieser Verschiebung beurteilen zu können, genügt es jedoch nicht, nur Bilder zu analysieren. Notwendig ist vielmehr auch eine Untersuchung, wie Bilder angeeignet, d.h. wahrgenommen, verarbeitet und verstanden werden. Die Rezeption von Bildern¹ steht daher im Zentrum des vorliegenden Beitrags. Um den Prozess der Bildrezeption als Praxis jenseits des begrifflichen Denkens zu konzeptualisieren, wird in handlungstheoretischer Hinsicht an die Habitus­theorie Pierre Bourdieus angeschlossen. Entlang der Reihung Bild – Bildrezeption – Bildrezeptionsforschung werden zunächst die Besonderheiten von Bildern – in Abgrenzung von sprachlicher Kommunikation einerseits und der Wirklichkeitswahrnehmung andererseits – erörtert und die Entscheidung für die Habitus­theorie begründet. Die Darstellung mündet in die Formulierung von Anforderungskriterien an eine adäquate Forschungsmethode zur Rekonstruktion habitusspezifischer Bildrezeptionsprozesse (2). Mit der Dokumentarischen Methode nach Ralf Bohnsack und dem Gruppendiskussionsverfahren wird sodann ein Verfahren vorgestellt, das diesen Erfordernissen gerecht zu werden verspricht (3). Die Rekonstruktion habitusspezifischer Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien wird anhand eines Beispiels dargestellt (4).

2. Bild – Bildrezeption – Bildrezeptionsforschung

2.1 Bild

Die Besonderheit gegenständlicher Bilder lässt sich zum einen im Vergleich mit dem Vermittlungssystem der Sprache herausarbeiten, zum andern in der Gegenüberstellung von Bild- und Wirklichkeitswahrnehmung. Bild und Sprache ist gemeinsam, dass beide unter semiotischen Gesichtspunkten als Zeichen betrachtet werden können (vgl. Seel 2000, S. 281f.; Sachs-Hombach/Rehkämper 1999, S. 13). Als wesentliche Unterschiede von Bildern gegenüber der Sprache können insbesondere (a) ihre *Ikonizität*, (b) ihre *simultane* Präsentationsform und *Ikonik* sowie (c) ihre *konkrete Singularität* genannt werden.

(a) Ikonizität

Gegenständliche Bilder gehören zur Klasse der *ikonischen* Zeichen, die auf einen Gegenstand „aufgrund einer Ähnlichkeit, aufgrund innerer Merkmale, die in irgendeiner Weise Merkmalen des Gegenstandes korrespondieren“ verweisen (Eco 1977, S. 60). Da ikonische Zeichen „Aspekte des realen Objekts abbildhaft imitieren“ und dadurch eine Ähnlichkeit oder Gemeinsamkeit von Merkmalen aufweisen“, stehen sie „in unmittelbar wahrnehmbarer Beziehung zur bezeichneten Sache“ (Bußmann 1990, S. 323). Was auf einem Foto ‚drauf‘ ist, erschließt sich daher unmittelbar und ohne besonderes Vorwissen durch Wiedererkennen.

Anders ist dies bei Sprachtexten. Hier regeln Konventionen den Zusammenhang von materiellem Zeichenträger und seiner Bedeutung. Nur wenn man diese Konventionen erlernt hat, lassen sich die Zeichen der Sprachtexte mit Bedeutung anreichern. Das *Maß* der Ähnlichkeit² zwischen einem ikonischen Zeichen und seinem Referenzobjekt kann im Anschluss an C.W. Morris als „Ikonizität“ bezeichnet werden (Morris 1973, S. 99). Aufgrund ihrer Ikonizität können gegenständliche Bilder als „Ersatzreiz“ für ihre Referenzobjekte fungieren, da „dieselben Rezeptoren erregt werden, die in Gegenwart des wirklichen Reizes erregt würden“ (Eco 2000, S. 404).

(b) Simultaneität und Ikonik

Bilder breiten ihre Informationen sozusagen ‚auf einen Schlag‘ in der Bildfläche aus und nicht nacheinander in einer linearen Abfolge. Sie präsentieren ihre Elemente nicht in zeitlicher Sequentialität, sondern gleichzeitig. Max Imdahl (1994, S. 309) bezeichnet dies als die „anschauliche Simultaneität“ von Bildern, durch die sie sich von der narrativen Sukzession und linearen Diskursivität sprachlicher Texte abgrenzen lassen. Susanne Langer (1984, S. 103) spricht daher auch vom „präsentativen Symbolismus“ der Bilder und stellt ihm den „diskursiven Symbolismus“ der Sprache gegenüber. Aus der nicht-linearen Flächegebundenheit von Bildern ergibt sich eine weitere Besonderheit, die Imdahl als „Ikonik“ bezeichnet.³ Darunter versteht er die genuin bildliche „Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist“ (Imdahl 1994, S. 300) und die sich daher auch weitgehend einer Übersetzung in Sprache entzieht. Denn indem gegenständliche Bilder ihre Informationen in einer zweidimensionalen Fläche präsentieren, fixieren sie eine bestimmte Ansicht der dargestellten Szenerie. Aus dieser „Einansichtigkeit“ (Imdahl 1994, S. 319) ergibt sich eine bestimmte Konstellation bildinterner Relationen, die in ihrem spezifischen ‚So-und-nicht-anders-Sein‘ die Bildkomposition des jeweiligen Bildes konstituieren. Aus der Konstellation der einzelnen Bildelemente und ihrer Relationen zueinander ergibt sich der spezifische ikonische Sinn⁴ eines Bildes, der sich nicht anders als durch das Bild vermitteln lässt. Darunter fallen z.B. die szenische Anordnung der abgebildeten Personen und Objekte im Bildraum, ihre Blickbeziehungen untereinander, aber auch ungegenständliche Aspekte wie z.B. Achsen der Bildkomposition in der zweidimensionalen Bildfläche. Damit eröffnen Bilder eine Sinndimension, die jenseits der Sprache angesiedelt ist.

(c) Konkrete Singularität

Während die Sprache überwiegend mit allgemeinen Begriffen operiert, zeigen Fotografien immer konkrete Einzelfälle: Auf der Fotografie eines Mannes ist immer ein *ganz bestimmter* Mann zu einem *bestimmten* Zeitpunkt abgebildet und nie nur allgemein *ein* Mann. Auch Zeichnungen und Gemälde, die sich nicht in der gleichen Weise wie Fotografien auf einen konkreten Einzelfall beziehen, tun sich schwer mit begrifflichen Abstraktionen. So können auch sie bspw. keine Gattungsbegriffe wie „Pflanze“ oder „Obst“ zeigen, sondern immer nur bestimmte Vertreter einer Gattung wie „Baum“, „Strauch“ oder „Blume“ bzw. „Apfel“, „Kirsche“ oder „Banane“. Gleichwohl können auch Fotografien zur Illustration eines Allgemeinbegriffs *verwendet* werden. Dies wird um so eher gelingen, je mehr die Darstellung auf einem Foto ein *prototypischer* Vertreter eines *Ste-*

*reotyp*s ist.⁵ Aber auch hier stellt sich das Problem, dass das Prototypische einer fotografischen Darstellung durch ihre zugleich präsente eigentümliche Konkretheit ‚überlagert‘ werden kann. Obwohl ein Foto ein prototypisches Exemplar eines Stereotyps zeigt, kann der Blick von individuellen Besonderheiten des konkreten Exemplars ‚gefangen‘ genommen werden. Dies ist jedoch keineswegs nur defizitär zu sehen. Auf den „unglaublichen Reichtum an detaillierter Information“, die das Bild im Gegensatz zu sprachlichen Darstellungen bietet, weist Langer (1984, S. 101) hin. Dadurch ermöglichen Fotografien eine Denkweise, die „vom Besonderen und vom Ereignis (und nicht mehr bloß vom Allgemeinen und vom Gedanken)“ ausgehe (Pawek 1963, S. 307). Sie sei Symptom des „optischen Zeitalters“, das Pawek bereits rund 30 Jahre vor dem „iconic turn“ ausrief.

Bild- vs. Wirklichkeitswahrnehmung

Nicht nur von der Sprache, sondern auch von der Wirklichkeitswahrnehmung lassen sich gegenständliche Bilder abgrenzen. Durch ihre Ikonizität besteht zwischen der Wahrnehmung eines Bildes und der Wahrnehmung des Wirklichkeitsausschnitts, auf den sich das Bild bezieht, eine Ähnlichkeitsrelation. Unterschiede bestehen u.a. hinsichtlich der Statik, der Zweidimensionalität und der Einansichtigkeit von Erlebnissen, die ein Bild vermittelt, im Vergleich zu solchen, die die Wirklichkeit vermittelt. Hier soll ein anderes Merkmal herausgegriffen werden: Die *Ausschnitthaftigkeit* bzw. *Umgrenztheit* von Bildern. Bilder haben einen Rahmen, durch den sie von ihrer Umgebung abgegrenzt sind. Diese scheinbar triviale Feststellung hat eine doppelte Implikation: Zum einen wirkt die Rahmung nach *innen*: Sie ‚definiert‘, was zum Bild gehört, und erklärt das im Bild gezeigte zu einer zusammengehörenden Einheit (a). Zum anderen wirkt sie nach *außen*, indem sie das Bild ‚dekontextualisiert‘ und aus seinem Entstehungszusammenhang herauslöst (b).

(a) Rahmung nach *innen* (Eingrenzung): Indem der Rahmen einschließt, was zum Bild gehört, stiftet er den Eindruck einer abgeschlossenen Ganzheit. Die eingeschlossenen Bildelemente stehen damit zum Bildganzen in einer Teil-Ganzes-Relation, die nach dem hermeneutischen Modell grundlegend für das Verstehen von Sinn ist (vgl. Gadamer 1975, S. 275). Durch das Evozieren einer Teil-Ganzes-Relation trägt der Rahmen dazu bei, dass sich die Frage nach dem Sinn eines Bildes stellt (ohne dass sie damit bereits beantwortet wäre!). Die Rahmung bzw. Wohlumgrenztheit nennt auch Alfred Schütz als Bedingung für die Sinnhaftigkeit eines Erlebnisses (Schütz 1974, S. 53). Als Teile eines wohlumgrenzten Bildganzen erlangen die einzelnen Bildelemente eine Stimmigkeit und Zwangsläufigkeit, wodurch geordnet wirkt, was „in der Realität als zufällig und ungeordnet erscheint“ (Hickethier 1993, S. 47). Der Rahmen als Bildgrenze erklärt „das innerhalb der Bildgrenzen Gezeigte zu einer eigenen Welt, zu einem Kosmos“ (ebd.). „Kosmos“ und „Ordnung“ können als das Gegenteil von *Chaos* und *Kontingenz* verstanden werden. Wenn ein Bild den Eindruck einer Ordnung vermittelt, dann präsentiert es sich noch nicht automatisch als *sinnvoll* geordnet, es legt aber durch seine Zurückweisung der Kontingenz die Frage nach dem Sinn nahe. Der Rahmen kann somit die *Erwartung* einer sinnvollen Ordnung vermitteln und das Bild unter einen generellen ‚Bedeutsamkeitsverdacht‘ stellen.

(b) Rahmung nach *außen* (Abgrenzung): Der Rahmen fasst das Foto nicht nur nach innen zu einer abgeschlossenen Einheit zusammen, er grenzt es zugleich nach außen ab und löst es aus seinem raum-zeitlichen Entstehungszusammen-

hang heraus. Eine Fotoaufnahme *greift* aus dem kontinuierlichen Fluss der Ereignisse einen sowohl zeitlichen (durch den Moment des Auslösens bestimmten) als auch räumlichen (durch das Bildfeld definierten) Ausschnitt heraus und macht ihn ‚transportabel‘. Mittels eines Fotos läßt sich eine Situation vergegenwärtigen, die raum-zeitlich nicht mehr gegenwärtig ist. Das fotografierte Ereignis wird aus seinem Entstehungskontext herausgenommen und in einen anderen Kontext gestellt. Dadurch wird es isoliert und dekontextualisiert. John Berger (2000, S. 119) bezeichnet Fotografien daher auch als *Zitate von Erscheinungen*. Indem ein Foto als Zitat herausgegriffen wird, entsteht *Diskontinuität* (Berger 2000, S. 128) – der kontinuierliche Fluss der Ereignisse, in den das fotografierte Ereignis eingebettet war, wird unterbrochen. In der Lebenswirklichkeit sei es aber gerade die *Kontinuität* der Ereignisse, so Berger (2000, S. 120), ihre Entwicklung in der Zeit, die sie sinnvoll und verstehbar machten. Die Diskontinuität des fotografischen Zitats wirke daher Sinn *zerstörend* (vgl. Berger 2000, S. 122).

Der Rahmen einer Fotografie, der auf der einen Seite die Frage nach dem Sinn hervorruft, ‚hintertreibt‘ auf der anderen Seite ihre Beantwortung. Die Erfüllung des Bedeutsamkeitsanspruchs, den der Rahmen durch seine Eingrenzung nach innen stellt, wird durch die Abgrenzung des Rahmens nach außen erschwert. Dadurch kommt es zu jener eigentümlichen Doppelnatur, die charakteristisch ist für gegenständliche Bilder: Obwohl sie sich auf einer abbildlichen Ebene durch ikonische Exaktheit, unmittelbare Anschaulichkeit und visuelle Evidenz des Dargestellten auszeichnen, bleiben sie auf einer anderen Ebene als herausgegriffene Zitate hinsichtlich ihres Sinns *offen* und semantisch unbestimmt (vgl. Michel 2003). Diese Ebene kann man als *sinnbildliche* Ebene bezeichnen.

2.2 Bildrezeption

Bei der Rezeption von Fotografien geht es darum, die Diskontinuität des fotografischen Zitats zu *überbrücken*, um das Bild mit Sinn anzureichern. Im Anschluss an John Berger können dabei zwei Arten des *Gebrauchs* von Fotografien unterschieden werden – der private und der öffentliche: Beim *privaten* Gebrauch besteht zwischen dem Produktions- und dem Rezeptionskontext einer Fotografie ein *Kontinuum*, d.h. die oder der Bildbetrachtende war auch Teil der Aufnahmesituation (vgl. Berger 1991, S. 55). Die fehlende Kontinuität der Fotografie wird dann durch die „persönliche Beziehung“ (Berger 2000, S. 128) der Betrachtenden zum fotografierten Ereignis hergestellt. Die Betrachtenden *wissen* aus welchem Sinnzusammenhang das Foto eine Erscheinung zitiert und können daher den fehlenden Kontext aus ihrer Erinnerung ergänzen. Das Bild erlangt für die Betrachtenden einen eindeutigen Sinn.

Anders verhält es sich beim *öffentlichen* Gebrauch eines Fotos: Kennzeichnend ist hier die Relation der „strangeness“ zwischen Bild und Betrachtenden (Berger 1991, S. 56), die z.B. bei medial vermittelten Bildern gegeben ist. Der fehlende Kontext macht das Foto im öffentlichen Gebrauch *vieldeutig* (Berger 2000, S. 128), es kommt zu *Polysemie*.⁶ Für den öffentlichen Gebrauch hält Berger fest: „Alle Photographien sind vieldeutig. Alle Photographien sind aus dem Zusammenhang gerissen.“ (Berger 2000, S. 90). Um das Bild mit Sinn anzureichern, muss auch hier die Diskontinuität des fotografischen Zitats überbrückt und das Bild in einen Kontext gestellt werden. Als eine Strategie zur Monosemierung von Fotos nennt Roland Barthes ihre *sprachliche Verankerung* (Bart-

hes 1990, S. 34). Durch einen begleitenden Sprachtext (bspw. einen Titel, eine Unterzeile, eine Headline) wird der fehlende Kontext ergänzt und das Bild in seiner Bedeutung erläutert. Gibt es keine sprachliche Verankerung des Sinns, so bleibt es den Rezipierenden überlassen, einen Kontext zu *konstruieren*. Der Sinn ergibt sich somit aus der Beziehung von Bild und bildexternen Wissen, das die Rezipierenden mit dem Bild verbinden (vgl. Michel 2001, S. 95ff.).

In der Medien- und Kommunikationswissenschaft hat sich dafür der Begriff der *Interaktion* von Bild und Rezipierenden (vgl. Charlton 1997, S. 16) als einer in der Zeit ablaufenden Handlung mit *Prozesscharakter* eingebürgert (vgl. Gehrau 2002, S. 33f.). Dass auch die Rezeption von simultanen Bildern als Prozess zu denken ist, macht Gottfried Boehm deutlich. Denn die Simultaneität bildlicher *Präsentation* ist nicht unbedingt gleichzusetzen mit einer Simultaneität bildlicher *Rezeption*. Zwar können Bilder geringer Komplexität innerhalb von Sekundenbruchteilen, quasi ‚auf einen Blick‘ erfasst werden (z.B. Weidenmann 1988, S. 120). Die Simultaneität des Bildes dürfe gleichwohl nicht entdynamisiert und als ‚präsentisch‘ (Boehm 1978, S. 458) aufgefasst werden. Dabei widerspricht Boehm auch dem entgegengesetzten Extrem, wie es bspw. von Ernst Gombrich vertreten wird. Dem Erfassen des Bildes ‚auf einen Blick‘ setzt Gombrich das ‚stückweise Lesen‘ entgegen, an dessen *Ende* sich erst ein simultanes Bildganzes ergibt (Gombrich 1978, S. 271). Boehm schlägt eine Vermittlung der beiden Extrempositionen vor, indem er ein als ‚dialektisch‘ zu bezeichnendes Verhältnis von Sukzession und Simultaneität entwickelt (vgl. Boehm 1996, S. 161): ‚Auf einen Blick‘ präsentiert sich demnach das Bildganzes, nicht jedoch die vielfältigen Beziehungen, die die einzelnen Bildelemente zum simultanen Ganzen und untereinander unterhalten können. Im sukzessive ablaufenden Rezeptionsakt wird in die von Anfang an gegebene Simultaneität des Bildes eine lineare Struktur ‚implantiert‘, die durch die Bildsyntax kaum gesteuert wird. Denn im Gegensatz zur Sprache gibt es bei Bildern (fast) keine syntaktischen Regeln im Sinne einer Grammatik, die die Beziehungen der einzelnen Bildelemente eindeutig strukturieren könnte. Der ‚Pfad‘ durch das Bild wird daher in hohem Maße von den Rezipierenden bestimmt. Was sie rezipieren, in welcher Reihenfolge sie rezipieren, mit welcher inhaltlichen Bestimmung sie die Beziehungen zwischen den Bildelementen aufladen und was jenseits ihres Rezeptionspfades liegt und daher der Rezeption entgeht, wird keineswegs vollständig durch das Bild determiniert.

Die Problematisierung der *Rezeption* von Bildern gehört für Mitchell ebenso zum ‚pictorial turn‘ wie die Analyse der Bilder selbst – insbesondere die Erkenntnis, „that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of *reading* (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or ‚visual literacy‘ might not be fully explicable on the model of textuality“ (Mitchell 1994, S. 16). Zum ‚pictorial turn‘ gehört demnach das Problembewusstsein dafür, dass es unterschiedliche Modi der Bildbetrachtung gibt, die sich nicht vollständig in Sprachlichkeit überführen lassen. Einen ähnlichen Gedanken formuliert Gottfried Boehm unter Bezug auf Merleau-Ponty: „Das Auge erschließt sich eine prae- oder non-verbale *Sinnwelt*, deren Reichtum nur unvollkommen in Sprache übersetzt werden kann“ (Boehm 1986, S. 296). Merleau-Ponty hatte dem begrifflich-subsumierenden und fotografisch-registrierenden Sehen ein leiblich-handelndes Sehen gegenübergestellt (vgl. Merleau-Ponty 1984, S. 16). Bildrezeption ist demnach weder als Versprachlichung visueller

Eindrücke noch als neutraler Abbildungsprozess zu begreifen, sondern – zumindest *auch* – als leibliche Praxis.

Die handlungstheoretischen Grundlagen dieses Rezeptionsmodus lassen sich mit Hilfe der Habitus­theorie Pierre Bourdieus herausarbeiten (vgl. Michel 2004 und 2005). Bourdieu versteht unter Habitus ein kollektiv geteiltes „System der organischen oder mentalen Dispositionen und der unbewußten Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata“ (Bourdieu 1974, S. 40). Diese Schemata werden im Laufe des Sozialisationsprozesses erworben und *inkorporiert*, d.h. im Körper gespeichert. Sie bilden das „praktische Wissen“ (Bourdieu 1987, S. 730), das prä-reflexiv „jenseits von Bewusstsein und diskursivem Denken“ (ebd.) – sozusagen ‚hinter dem Rücken‘ der Akteure operiert. Seine Wurzeln hat der Habitus in den kollektiven Praktiken und Existenzbedingungen eines soziokulturellen Milieus und wird durch die spezifischen Existenzbedingungen dieses Milieus geprägt. Dadurch hat der Habitus nicht nur kollektiven Charakter. Es kommt auch zu milieuspezifischen *Unterschieden* der Habitusformen sowie der von ihnen erzeugten Handlungsweisen. Zur Konzeptualisierung von Bildrezeptionsprozessen erweist sich das Habituskonzept als besonders angemessen, da Rezeptionsprozesse auf Basis des Habitus als *körperlich* verankert und *vor-sprachlich* zu denken sind. Mit Hilfe des habitusspezifischen unartikulierten „praktischen Wissens“ kontextualisieren die Rezipierenden das fotografische Zitat und konstruieren so „jenseits expliziter Vorstellungen und verbalem Ausdruck“ (Bourdieu 1985, S. 17) den Sinn, den das Bild für sie hat. Aufgrund ihrer Vorsprachlichkeit ist diese Art des Rezipierens besonders bildaffin. Mit Bourdieu kann sie als „theorie- und begriffslose Praxis“ (Bourdieu 1999, S. 492) bezeichnet und von intellektualistischen Akten des ‚reinen Erkennens‘ abgegrenzt werden (vgl. Bourdieu 2001, S. 69).

2.3 Bildrezeptionsforschung

Nicht das Bild, sondern die *Rezeption* des Bildes in ihrer Prozesshaftigkeit ist Gegenstand der Bildrezeptionsforschung. Sie ist daher deutlich von einer Bildanalyse zu unterscheiden. Das Bild selbst wird sozusagen nur ‚durch die Augen‘ empirischer Rezipierender betrachtet. Dabei geht es nicht um die Korrektheit oder Falschheit von Sinnbildungen, sondern um die Analyse empirischer Rezeptionsprozesse. Das Bild stellt somit keine Richtschnur dar, an der ein Rezeptionsvorgang gemessen würde. In phänomenologischer Perspektive geht es bei der Analyse von Bildrezeptionsprozessen zunächst darum, die (Sinn-)Konstruktionen der Rezipierenden als „Konstruktionen ersten Grades“ (Schütz 1971, S. 68) zu rekonstruieren und sie so einem methodisch kontrollierten Fremdverstehen zugänglich zu machen. Da auch die Rekonstruktionen der Rezeptionsforscher Konstruktionen sind, stellen sie Konstruktionen zweiten Grades dar, „das heißt Konstruktionen von Konstruktionen“ (ebd.). Knüpft man an die Habitus­theorie Bourdieus an, so muss die Analyse noch einen Schritt weitergehen und einen „Bruch“ mit dem „von der Sozialphänomenologie explizierten *erlebten Sinn*“ der Akteure (Bourdieu 1993a, S. 52) vollziehen. Sie muss dann „über die bloße Beschreibung hinausgehen und die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit“ jenes erlebten Sinns stellen (Bourdieu 1993b, S. 367). Das heißt, sie hat den Habitus mit seinem charakteristischen „modus operandi“, der hinter der Erzeugung der Sinnkonstruktionen ersten Grades steht und als solcher den Akteuren nicht bewusst ist, in den Blick zu nehmen. Da habitusspezifische Sinnbildungen

wie auch der *modus operandi* des Habitus selbst für die Akteure *implizit* bleiben, entziehen sie sich einer *expliziten* Befragung. Die Habitusdimension muss daher *indirekt* erfasst werden.

Ebenfalls nur indirekt zugänglich ist der Sinnbildungsprozess selbst. Nur auf dem Wege seiner *Versprachlichung* kann er untersucht werden. Dies ist nicht unproblematisch. Denn mit Boehm wurde oben festgestellt: „Das Auge erschließt sich eine prae- oder non-verbale *Sinnwelt*, deren Reichtum nur unvollkommen in Sprache übersetzt werden kann“ (Boehm 1986, S. 296). Allerdings steht hier nicht das *Bild* als solches in seiner Sprachlichkeit oder Nicht-Sprachlichkeit zur Debatte, sondern die „Sinnwelt“, die sich das „Auge“, d.h. das rezipierende Subjekt im Rezeptionsprozess „erschließt“. Es geht somit nicht um die Frage, ob ein Bild mit den Mitteln der Sprache adäquat zu analysieren sei, sondern um die Verbalisierung eines *Rezeptionsprozesses*. Rezeption wird im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht als ‚Abbildungsprozess‘ des Bildes in Sprache verstanden (im Sinne einer 1:1 Entsprechung), sondern als *Interaktionsprozess* unter aktiver Beteiligung der Rezipierenden, bei dem etwas qualitativ *anderes* entsteht als das Bild – nämlich der *Sinn* als das Produkt der Interaktion. Dies kann durchaus ein sprachlich verfassbarer Sinn sein, der sich mit dem Begriffsraster der Sprache einholen lässt – etwa bei einer prototypischen Verwendung (s.o.) eines Bildes. Vollzieht sich die Sinnbildung jedoch auf Basis des habitusspezifischen praktischen Wissens als „theorie- und begriffslose Praxis“ (Bourdieu 1999, S. 492), so entsteht ein Sinn, der „jenseits von Bewußtsein und diskursivem Denken“ (Bourdieu 1987, S. 730) angesiedelt ist und daher „nur unvollkommen in Sprache übersetzt werden kann“ (Boehm 1986, S. 296). In unschreibender, diffuser, anspielungsreicher, szenischer, ‚bildlicher‘, d.h. *metaphorischer* Sprache lässt sich dieser Sinn – so kann daran anschließend argumentiert werden – wenn schon nicht begrifflich fassen, so doch zumindest teilweise ‚andeuten‘ und ‚darstellen‘. Eine Rekonstruktion der Sinnkonstruktionen muss daher sensibel sein für vor-begriffliche, vage und ‚ta-stende‘ Ausdrucksweisen der Rezipierenden.

Weniger problematisch ist die Sequentialisierung, die mit der Versprachlichung einhergeht. Oben wurde bereits argumentiert, dass die bildliche Präsentation zwar simultan, die Bildrezeption jedoch – auch wenn sie nicht verbalisiert wird – sequentiell erfolgt. Insofern schlägt sich in der Linearität des versprachlichten Rezeptionsvorgangs der charakteristische *Prozesscharakter* einer in der Zeit ablaufenden *Handlung* nieder. Es soll noch einmal betont werden, dass damit keine sequentielle Struktur des *Bildes* postuliert wird. Gegenstand der Untersuchung ist vielmehr der Rezeptionsprozess als eine *Interaktion* von Bild und Rezipierenden. Da sich in der Prozessstruktur des Rezeptionsvorgangs auch die Beiträge der Rezipierenden manifestieren, kann die sich in der Zeit entfaltende Sequentialität des Sinnbildungsprozesses auf die *Relevanzsysteme* der handelnden Rezipierenden befragt werden.

Um habitusspezifische Sinndimensionen bei der Bildrezeption empirisch untersuchen zu können, bedarf es eines Verfahrens, das sowohl den impliziten Charakter jener Sinndimensionen berücksichtigt als auch der kollektiven Verankerung habitusspezifischer Prozesse Rechnung trägt. Diese Anforderungen erfüllt die Dokumentarische Methode, wie sie von Ralf Bohnsack entwickelt worden ist (und mit der die hier vorgestellten Überlegungen in engem Zusammenhang stehen), in Verbindung mit dem Erhebungsinstrument des Gruppendiskussionsverfahrens.

3. Gruppendiskussionsverfahren und Dokumentarische Methode

Zugang zur kollektiven Ebene von Sinnbildungen verspricht das Gruppendiskussionsverfahren in der Form, die ihm Ralf Bohnsack gegeben hat (Bohnsack 1999; vgl. auch Loos/Schäffer 2000). Im Gegensatz zu Focusgroups werden hier „Realgruppen“ untersucht, d.h. Gruppen die auch im Alltag eine Gruppe bilden und dadurch über eine gemeinsame „Geschichte“ verfügen – bzw. wie Bohnsack im Anschluss an die Wissenssoziologie Karl Mannheims formuliert – über einen „konjunktiven Erfahrungsraum“. Aus einem konjunktiven Erfahrungsraum erwächst ein gruppenspezifischer Habitus. Denn konjunktive Erfahrungsräume sind dadurch gekennzeichnet, dass

„ihre Träger durch Gemeinsamkeiten des Schicksals, des biographischen Erlebens, Gemeinsamkeiten der Sozialisationsgeschichte miteinander verbunden sind. Dabei ist die Konstitution konjunktiver Erfahrung nicht an das gruppenhafte Zusammenleben derjenigen gebunden, die an ihr teilhaben“ (Bohnsack 1999, S. 131).

In selbstläufigen Diskussionen von Realgruppen kommen jene habitusspezifischen Sinngehalte zur *Artikulation*, die im konjunktiven Erfahrungsraum der Gruppe ihre Wurzel haben. Auf Basis des konjunktiven Erfahrungsraums können sich die Gruppenmitglieder sozusagen ‚ohne Worte‘ unmittelbar verständigen – durch Anspielungen, „Insider-Jokes“ etc. Um die kollektive Ebene in den Blick zu nehmen, wird vom einzelnen Gruppenmitglied abstrahiert und der Diskurs der Gruppe analysiert. Die Diskurse der Realgruppen werden als *Teil* der kollektiven Praxis aufgefasst und insofern als *Produkte* des gruppenspezifischen Habitus, in denen sich der entsprechende modus operandi *dokumentiert*.

Auf die Rekonstruktion des habitusspezifischen modus operandi zielt die Dokumentarische Methode. Sie fahndet in den Gruppendiskursen nach unbeachteten Symptomen des Habitus. Dazu bedarf es einer besonderen Analyse-einstellung: Da es beim Habitus um den besonderen *Stil* einer Handlung, ihre Machart, ihre besondere Art und Weise – eben den modus operandi geht, ist der Blick nicht auf das inhaltlich-thematische ‚Was‘ einer Handlung, sondern auf das ‚Wie‘ zu richten (Bohnsack/Nentwig-Gesemann/Nohl 2001, S. 12f.). Das besondere ‚Wie‘ einer Handlung wird aber nur im *Vergleich* mehrerer Exemplare des gleichen ‚Was‘, d.h. der gleichen Gattung von Handlung sichtbar. Daher kommt der *komparativen* Analyse im Rahmen der Dokumentarischen Methode eine wesentliche Rolle zu. Im Vergleich *mehrerer* Gruppen mit *unterschiedlichen* Habitus, die inhaltlich das *Gleiche* tun – bspw. das gleiche Bild betrachten –, treten dann die habitusspezifischen Besonderheiten deutlich hervor. Die Frage nach dem ‚Wie‘, der Machart, dem modus operandi ist die Frage nach dem Herstellungsprozess (Bohnsack 2003, S. 249) – im Fall der Rezeptionsforschung die Frage nach dem Herstellungsprozess von *Sinn*. Die Dokumentarische Methode untersucht daher die *formale* Struktur des *Verlaufs* der Gruppendiskussionen. In ihrer charakteristischen *Prozessstruktur* dokumentiert sich der Habitus der Rezipierenden als die dahinterstehende „Machart“. Denn als „generative Formel“ bzw. „strukturierende Struktur“ (Bourdieu 1993a, S. 98f.) *erzeugt* der Habitus die eigentümliche Prozessstruktur der jeweiligen Gruppendiskussion. Da er aber als „strukturierte Struktur“ (ebd.) seinerseits durch die tieferliegenden Strukturen seines Milieus *geprägt* ist, schlagen jene tieferliegenden Strukturen

auf die Struktur des Rezeptionsprozesses durch und manifestieren sich in ihm. Das heißt: Der Sinnbildungsprozess wird nicht als situativ zufällig emergierend angesehen. In ihm *repräsentieren* sich vielmehr die tieferliegende Strukturen von Großgruppenphänomenen wie Milieus oder „interpretive communities“ (vgl. Bohnsack 2000, S. 371ff.; Loos/Schäffer 2000, S. 87f.). Der habituspezifische modus operandi artikuliert sich somit als „repräsentante Prozessstruktur“ (vgl. Loos/Schäffer 2000, S. 89) in den selbstläufigen Diskussionen von Realgruppen. Statt von Repräsentativität ist daher von „Repräsentanz“ zu sprechen. Die jeweilige Gruppe wird dann als „Epi-Phänomen“ für das Milieu angesehen, dem sie entstammt und das sie repräsentiert (Bohnsack 2000, S. 378).

4. Exemplarische Anwendung

Die Dokumentarische Analyse von Bildrezeptionsprozessen soll an einem Beispiel illustriert werden. Drei Realgruppen von jungen Erwachsenen aus unterschiedlichen Milieus⁷ wurde eine konstante Reihe von Fotografien vorgelegt mit der Initialfrage: „Was geht Ihnen durch den Kopf, wenn Sie dieses Bild sehen?“ Zwischen Gruppen und Fotos bestand die Relation der „strangeness“. Die Fotos bilden das gemeinsame „Was“, an dessen Bearbeitung im Gruppenvergleich die unterschiedlichen „Wie's“ deutlich werden. In der Abfolge bzw. Verkettung von Äußerungen und Reaktionen auf die Äußerungen konstituiert sich die regelmäßige Prozessstruktur, die es zu explizieren gilt (vgl. Bohnsack/Nohl 2001, S. 303). Ihr wird Rechnung getragen, indem dem sequentiellen Verlauf der Diskussion gefolgt wird.



Abb. 1: Familienbild

Das Familienbild war das letzte von insgesamt sechs präsentierten Bildern.⁸ Alle drei Gruppen kommen zu Beginn ihrer Rezeptionsprozesse zu schlagwort-

artigen Sinnbildung rund um das semantische Feld „Familie“: „N’Familienfoto“ (Gruppe AH), „Oh Gott! Ne Bilderbuchfamilie“ (Gruppe ND), „Familienausflug!“ (Gruppe SA). Auf den ‚ersten Blick‘ scheint sich bei allen Gruppen eine globale Rahmenhypothese zu bilden, die sich zudem offenbar sehr leicht ‚auf den Begriff‘ bringen lässt. Das Bild wird typisierend unter sprachliche Allgemeinbegriffe subsumiert. Dies legt die Vermutung nahe, dass es sich beim vorliegenden Bild in der Perspektive aller Gruppen um den prototypischen Vertreter eines visuellen Stereotyps handelt. Die Wendungen von Gruppe AH („Familienfoto“) und Gruppe ND („Bilderbuchfamilie“) legen überdies nahe, dass auch die *Darstellungsform* des Bildes einem (Darstellungs-)Stereotyp entspricht. In Anlehnung an John Berger könnte man sagen, dass das vorliegende Bild durch die Gruppen weniger als „herausgegriffenes Zitat“, sondern mehr als ‚herausgegriffene Floskel‘ verstanden wird. Im Folgenden soll untersucht werden, wie die Gruppen das „fotografische Zitat“ kontextualisieren und so mit Sinn anreichern. Dabei wird sich zeigen, dass sich die Sinnbildungen der drei Gruppen nach der weitgehend übereinstimmenden Rahmenhypothese in sehr unterschiedliche Richtungen verzweigen.

Gruppe AH

Die Gruppe AH scheint in dieser Passage⁹, wie mit einer Stimme‘ zu sprechen: Die Redebeiträge sind eng miteinander verzahnt, überlappen sich und steigern sich. Die hohe interaktive Dichte und Lebendigkeit der Darstellungen verweisen auf die starke Verankerung der Äußerungen im Erlebniszusammenhang der Gruppe. Dies spricht dafür, dass sich die Gruppe hier auf Basis ihres konjunktiven Erfahrungsraumes unmittelbar versteht. Bezugssystem der Sinnbildung ist die abgebildete soziale Szenerie (und nicht das Bild als hergestelltes Zeichen).

AH (674-695)

Ew: ... a so, wie wenn da d’Sonne scheinen würde und voll schönes Wetter wär ...

Aw: ((gleichz. mit Dw:)) Hm ... schönes Wetter und schöne Umgebung ...ja

Dw: ((gleichz. mit Aw:)) ...s’is ... s’is einfach n’Familienausflug oder’n Picknick ... mehr, ja, hm ... ich glaub, was andres eigentlich net ..

Aw: ... also ich-, daß sich die meischten eigentlich freuen ... die Leute sin gut drauf ...

Bw: ((gleichz. mit Aw:)) ... ne harmonische Familie

Aw: ((gleichz. mit Bw:)) ... aber sieht so aus, als ob denne auch die Sonne voll ins G’sicht scheint ...

Dw: ..ja ..

Aw: ... weil jeder so’s G’sicht klein wenig verzieht ... ((lacht))

Bw: die verstehen sich gut ...

Ew: ... ja, so macht’s den Eindruck ...

Dw: ... weil se alle auch so z’amme sind ... ((3))

Ew: ... und’s irgendwie ... so richtig von Herzen lachen ...

Aw: Hm.

Ew: oder grinsen... nich irgendwie so bedrückt...

Aw: Also der Tag muß viel Spaß machen einfach und einfach die Leute dabei, wo man mag und gern hat ...

Ew: ja.

Dw: Einfach n’Tag in der Natur, weil dahinter des is so was wie n’Wald glaub ich ...

Aw: Hm:

Ew: ja. sieht so aus ..

Das fotografische Zitat wird durch die Rahmenerzählung eines „Familienausflugs“ (676) kontextualisiert. Sie bietet einen Erzählzusammenhang, in den das Bild von der Gruppe eingebettet und als sinnvoll erlebt wird. Dabei wird von dem Moment der Fotoaufnahme auf den ganzen „Tag“ (693) geschlossen, der Sekundenbruchteil, in dem es ‚Klick‘ macht, wird auf 24 Stunden extrapoliert. Die Kontextualisierung bringt somit keine qualitative Ergänzung, sondern lediglich eine quantitative Erweiterung: Die Welt außerhalb des zeitlichen und räumlichen Bildrahmens ist genauso wie die Welt innerhalb des Bildrahmens. Wie der Moment der Fotoaufnahme, so der ganze Tag.

Auffallend an dieser Sequenz ist die Betonung der ‚Einfachheit‘: „*einfach n'Familienausflug*“ (676; Hervorh. B. M.); „der Tag muss viel Spaß machen *einfach*“ (690); „*einfach* die Leute dabei, wo man mag“ (690/691); „*einfach n'Tag* in der Natur“ – „was andres eigentlich net“ (677). Als sehr angenehm wird offenbar die Abwesenheit von *Komplexität* empfunden. Zum andern fällt auf, dass die ‚innige Herzlichkeit‘ *zwischen* den abgebildeten Personen herausgehoben wird: Es handelt sich um „ne harmonische Familie“ (679): deren Mitglieder „verstehen sich gut...“ (684) und freuen sich, „weil se alle auch so z'amme sind ...“ (686) – es sind „einfach die Leute dabei, wo man mag und gern hat“ (690/691). Das Bild wirkt auf die Gruppe AH demnach einfach, konfliktfrei, überschaubar, unkompliziert, herzlich – „harmonisch“ (679):

Der Rezeptionsprozess vollzieht sich in dieser Passage weniger als registrierendes und begrifflich-subsumierendes Sehen, sondern mehr als erlebnisgesättigter Mitvollzug einer als harmonisch empfundenen Stimmung. Die Gruppe steht dem Bild nicht neutral-betrachtend gegenüber, sondern scheint sich geradezu schwärmerisch in das Bild (bzw. in seine Stimmung) *hineinzusetzen*. Dies wird im weiteren Verlauf der Diskussion noch deutlicher, wenn die Gruppe das Familienbild auf Grund seiner „Harmonie“ (827) zum Lieblingsbild von allen innerhalb der Gruppendiskussion gezeigten Bildern erklärt. Diese Art der Sinnbildung, die „jenseits von Bewusstsein und diskursivem Denken“ abläuft, ist charakteristisch für die Funktionsweise des Habitus. Der *modus operandi*, der sich hier dokumentiert, kann aufgrund der erlebnisdichten Darstellung in erster Annäherung vielleicht als „harmonieorientiert“ charakterisiert werden.

Gruppe ND

Auch Gruppe ND setzt sich sehr lebhaft und in hoher interaktiver Dichte mit dem Familienbild auseinander. Wie bei Gruppe AH bildete die soziale Szenerie das Bezugssystem der Sinnbildung. Anders als Gruppe AH kommt Gruppe ND dabei jedoch zu einer negativen Bewertung des Bildes:

ND (1102-1116)

Bm: Des erinnert mich so an Familienfeiern, wo ich net mag.

Aw: Des is nur ein Mädchen. Vier Jungs und ein Mädchen. Irgendwie.

Bm: ja. a irgendwie so-so gezwungen

Aw: Des is richtig ...

Bm: ...mit Familienfeier ja.

Aw: ... gezwungen. Also mir ham zwar auch Familienfeiern, aber die sin a weng anderst

Bm: Aaah ... Jeder zieht sein ... dadie wie-die Kleine da sein bestes Kleidchen an.

Cw: Ja (wollt ich auch grad sagen) ...

Bm: Noch was ins Haar rein

Aw: ((mit verstellter Stimme)) Magst du auch ne Blume in die Haar gesteckt bekommen

Bm: jaaahm die Frauen im Rock

Aw: ((3)) Ja, des war damals auch so üblich

Bm: ja. Sogar die ganz kleinen da ... da ganz ... relativ schick angezogen

Cw: Hm.

Aw: Sabbern sich bestimmt gleich wieder voll ((5))

Die Gruppe ND verwendet das Bild in ‚quasi-privater‘ Weise, indem sie es durch die Erinnerung an selbst erlebte Familienfeiern kontextualisiert. Dabei steigt sie sozusagen in das Bildgeschehen ein: Sie implementiert dem statischen Bild eine zeitliche Struktur und schildert zunächst in der *Verlaufsform*, wie sich die Familie für die Feier (oder für das Foto) vorbereitet („Jeder zieht (...) sein bestes Kleidchen an.“ 1108). Die Gruppe scheint diesem Vorbereitungsprozess *beizuwohnen*, obwohl das Foto nur das *Resultat* des Prozesses zeigt. Schließlich stellt die Gruppe den Prozess des Zurechtmachens sogar *szenisch* dar, indem sie mit verstellter Stimme spricht („Magst du auch ne Blume in die Haar gesteckt bekommen“; 1111). Dadurch wird der Eindruck verstärkt, sie habe an der Vorbereitung der Familie teil. Die szenische Darstellung verweist zum einen auf die starke erlebnismäßige Verankerung des Dargestellten im konjunktiven Erfahrungsraum der Gruppe, zum andern auf die Schwierigkeit, diese Erfahrung begrifflich zu fassen. Beides ist kennzeichnend für habituspezifische Sinnbildungen.

Anders als Gruppe AH empfindet Gruppe ND das Bild nicht als harmonisch, sondern als „gezwungen“ (1104). Nur unter Zwang, dem sich nicht einmal „die ganz kleinen da“ (1114) entziehen können, lässt sich der Eindruck einer harmonischen Familienfeier herstellen. Das Thema des Zwangs und der Fremdbestimmung zieht sich durch die gesamte Interaktion von Gruppe ND und Familienbild. So wird das Bild in einer weiteren Passage als „g‘stellt“ (1056) bezeichnet, bei dem die Personen in eine „Aufstellung“ (1059) gebracht, „plaziert“ (1059) und auf die Wiese „gesetzt“ wurden (1060/1062). Im weiteren Diskursverlauf wird der Großvater der Familie als autoritärer „Pate“ (1135) beschrieben, der über allen „thront“ (1132) und seine Hand „drüber“ (1140) hat. Schließlich wendet sich die Gruppe dem abgebildeten Hund zu und hält fest, dass der Hund „festgehalten“, „so richtig am Boden runter“ gedrückt und „festgeknört“ wird, damit „er für’s Foto dableibt“ (1156-1158). Selbst der Hund – so kann man diese Passage interpretieren – unterliegt dem familiären Zwang zur Inszenierung. Das Thema der Fremdbestimmung findet sich bei keiner der anderen Gruppen. Obwohl es sich hierbei eher um eine Frage des inhaltlich-thematischen ‚Was‘ der Auseinandersetzung und weniger um eine Frage des ‚Wie‘ handelt, dokumentiert sich darin der spezifische *modus operandi* der Gruppe ND. Bohnsack spricht in diesem Zusammenhang von einer „charakteristischen Selektivität“ (Bohnsack 1999, S. 46) bei der Bearbeitung eines Themas, die auch als Symptom des Habitus aufzufassen ist.¹⁰

Die zeitliche Dimension, die die Gruppe dem Bild implementiert, erstreckt sich jedoch nicht nur auf das, was zeitlich *vor* dem Moment der Fotoaufnahme liegt, sondern auch darauf, was zeitlich *danach* geschieht: Die „schick angezogenen“ und zurechtgemachten Kinder der Familie „sabbern sich bestimmt gleich wieder voll“ (1116). Die voraussetzungsvoll hergestellte Familienidylle erweist sich in der Perspektive von Gruppe ND somit nicht nur als „gezwungene“ (1104), sondern überdies auch als *brüchige* Inszenierung, die den Moment der Fotoaufnahme kaum überdauert – mithin als schöner Schein und trügerische Fassade. Der Erzählzusammenhang, in den Gruppe ND das Bild einbettet, extrapoliert somit nicht lediglich die im Bild präsentierte Situation, sondern gibt ihr ein ‚Davor‘ und ein ‚Danach‘, die sich deutlich von der gezeigten Situation

unterscheiden bzw. sie sogar als nur scheinhaft und ‚verlogen‘ entlarven. Es kommt somit zu einer *qualitativen* Verschiebung. Durch die Einbettung erfährt der Sinn, den das Bild für Gruppe ND hat, eine deutlich andere Ausrichtung, als der Sinn, den Gruppe AH mit dem Bild verbindet.

Im weiteren Diskursverlauf wird noch einmal der Bezug zu selbst erlebten Familienfeiern hergestellt und mit einer geradezu leidenschaftlichen Ablehnung verknüpft: „... und irgendwie isses mir auch total unangenehm ((lacht leise))“ (ND 1148-1142). Auch in der Resümeeephase der Interaktion von Gruppe ND und Familienbild wird das Bild mit großer Entschiedenheit abgelehnt:

ND (1209-1225)

Bm: ((13)) ja, zumindest bräucht' ich so a
Foto net ((lacht leise))

Aw: ... ich find-

Bm: Posieren für's Familienalbum, nä ...

Aw: ((gleichzeitig mit Bm ↓)) ... ich find so'n Bild auch furchtbar ...

Bm: ((gleichzeitig mit Aw ↑)) ... muß nich unbedingt sein ja, muß net sein.

Aw: Vor allem des ...

Bm: dann lieber mal so n'Schnaps-Schnappschuß aus der Hüfte ...

Aw: ja.

Bm: ((gleichzeitig mit Aw ↓)) die sin viel lusticher ...

Aw: ((gleichzeitig mit Bm ↑)) des ... des wirkt ...

Bm: ... da erinnerst dich auch viel lieber dran ...

Aw: ... des wirkt auch total gekünstelt

Bm: ja.

Aw: ((gleichzeitig mit Bm ↓)) ... und dann gucken auch alle noch so blöd

Bm: ((gleichzeitig mit Aw ↑)) ... trotzdem schau se net g'scheit

Aw: ja. ((9))

Das Motiv der scheinhaften Inszenierung findet sich hier wieder: Die Familie nimmt in der Perspektive der Gruppe ND „für's Familienalbum“ eine „total gekünstelte“ *Pose* ein. Dies findet die Gruppe „furchtbar“ und entwirft als Gegenmodell den „Schnappschuss aus der Hüfte“ – eine Aufnahmetechnik, die sich im Vergleich zur *gekünstelten Pose* durch ihre Spontaneität und Authentizität auszeichnet. Die Aversion der Gruppe gegen das Bild lässt sich vermutlich mit der empfundenen Unaufrichtigkeit erklären, mit der unter Zwang eine nur scheinbare Idylle hergestellt wird. Die Heftigkeit der Ablehnung resultiert möglicherweise aus der Verankerung dieser Empfindung im Lebenszusammenhang der Gruppe. Der Rezeptionsstil ist daher durch eine geradezu existenzielle Betroffenheit gekennzeichnet. Es kann vermutet werden, dass der Habitus der Gruppe durch die (konjunktive) Erfahrung eingeschränkter Autonomie und dem (evtl. uneingelösten) Wunsch nach authentischer, ‚ungekünstelter‘ Selbstdarstellung jenseits familiärer Zwänge mitgeprägt wurde. Die heftige Ablehnung des Bildes kann vielleicht so interpretiert werden, dass der Konflikt zwischen Fremdbestimmungserfahrung und Autonomiebedürfnissen für die Gruppe ungelöst und in hohem Maße virulent ist.

Gruppe SA

Auch Gruppe SA steht dem Bild kritisch gegenüber, jedoch nicht aus existenzieller Betroffenheit heraus. Sie geht auf das Bild – wie aus dem gesamten Diskursverlauf deutlich wird – mit *gespieltem* Entsetzen ein, das ironisch gebrochen ist. Die Diskursorganisation ist lebhaft und engagiert.

SA (823-834)

Aw: ((3)) ... ah Gott !

Bm: Heile Welt

Aw: ... sind sicher irgendwie ...

Cw: ... der weißhaarige Alte ...

Bm: ... ja, wie sich da ... die ...

Cw: Uaaah !

Bm: ... ds Licht in den Haaren fängt ...

Cw: ... sehr klasse

Bm: Ooooooooooh !

Aw: Ja.

Cw: ne Erscheinung

Bm: ... klasse ... ((Räusper)) tja sin des Blumen ... ?

Auffallend sind an dieser Passage u.a. die paraverbalen Ausrufe „Uaaah!“ und „Oooooooooh!“, die als Ausdruck ‚lustvollen Entsetzens‘ gedeutet werden können. Die Gruppe mokiert sich begeistert darüber, *wie* sich das Licht in den Haaren einer abgebildeten Person fängt. Mit der Würdigung der Lichtverhältnisse geht die Gruppe auf eine genuin *ästhetische* Qualität des Bildes ein. Diese Qualitäten lassen sich aber offenkundig nicht vollständig begrifflich fassen, sondern bieten einen ‚Überschuss‘, der sich in den expressiven Ausrufen sozusagen ‚entlädt‘. An dieser Stelle manifestiert sich recht anschaulich jene ‚prae- oder non-verbale Sinnwelt‘, die sich das Auge erschließt und „deren Reichtum nur unvollkommen in Sprache übersetzt werden kann“ (Boehm 1986, S. 296).

In der folgenden Passage tritt der zynisch-ironische Rezeptionsmodus der Gruppe SA noch deutlicher hervor. Dabei wird auch der Status, den das Bild für die Gruppe hat, bekräftigt: Nicht als „Fenster-zur-Welt“ – wie die beiden Vergleichsgruppen – betrachtet sie das Bild, bei dem die soziale Szenerie im Zentrum steht, sondern als zweidimensionales *Bildding*, dem man einen „Untertitel“ geben und das man für unterschiedliche Zwecke instrumental „verwenden“ kann.

SA (863-882):

Cw: Ich würd's Grauen am Nachmittag nennen.

Bm: Echt? Ich hätt's Idylle am Nachmittag genannt ...

Cw: Ich find, s is grausam.

Bm: Aber merkt jemand die Ironie in dem Untertitel ?

Cw: Nö.

Aw: Ich ... ich hätt's einfach nur so...

Cw: ((gleichz. mit Aw:)) ... merkt ma ja eh selten ...

Aw: ((gleichz. mit Cw:)) ...irgendwie so ... wie du g'sagt hasch oder so:

Bm: ((gleichz. mit Aw:)) Warum übrigens Nachmittag ?

Aw: ((gleichz. mit Bm:)) ...Victoria Versicherung – Ihre Wahl oder so also net irgendwie ... ich würd's für'n Werbeplakat verwenden ...

Bm: ((lachend:)) Und wo is Doktor Kaiser ... oder ne, wie heißt er? Herr Kaiser ...

Aw: Oder so For ever young ...oder, oder, oder ... oder vielleicht: ma könnt' auch auf die Alten da oben abzielen ... die so glücklich noch mit ihrer Familie zusammen sitzen also dann für Doppel-Herz oder so ...

Bm: Knoblauchpillen ?

Aw: Fit mit der Familie oder ...

Cw: (Tenalady)

Aw: Still alive

Cw: ((Lachen))

Gruppe SA lässt sich nicht – wie die beiden anderen Gruppen – vom Bildinhalt ‚gefangen‘ nehmen, sondern *spielt* sehr distanziert mit dem Bild. Der Kontext, in den die Gruppe SA das fotografische Zitat einbettet und es so mit Sinn anreichert, ist kein lebensweltlicher Erzählzusammenhang, sondern der mediale Kontext eines „Werbeplakats“ (873): Die Gruppe verknüpft das Bild mit Produktassoziationen und Textbausteinen aus der Welt der Werbung wie z.B. Headline und Slogan. Implizit ist damit auch der Aspekt der *Inszeniertheit* des Bildes verbunden, unter dem auch Gruppe ND das Bild betrachtet. Bei Gruppe SA geht es jedoch nicht um den familiären Herstellungsprozess des „Posierens für’s Familienalbum“, sondern um eine *mediale* Inszenierung im Rahmen eines kommerziellen ‚Fotoshootings‘. Die Gruppe bezieht das Bild somit nicht auf eine außerbildliche Wirklichkeit, sondern auf andere Bilder. In dieser Verwendung wird das Bild zum *Klischee*, da es als ‚Abklatsch‘ etablierter *Darstellungsformen* betrachtet wird und nicht als originäre ‚Spur‘ authentischer Ereignisse (vgl. Fiske/Hartley 1989, S. 63). Indem die Gruppe das Bild mit zynischen Textvorschlägen („still alive“; 881) und Produktassoziationen („Tenalady“ = Windeln für Senioren; 880) verbindet, persifliert sie das „grausame Idyll“ als Medientrash. Dabei steigert sich die Gruppe geradezu in einen Wettkampf um die zynischste Assoziation hinein, der schließlich in „still alive“ kulminiert. Dass diese Art der Rezeption tief im konjunktiven Erfahrungsraum verwurzelt ist, zeigt sich auch darin, dass die Gruppe „still alive“ als Decknamen für sich wählt (hier abgekürzt zu SA). Der modus operandi kann als ironisch-distanziert bezeichnet werden.

5. Fazit

Bei der Rekonstruktion der empirischen Rezeptionsprozesse zeigte sich eine Verschränkung von Simultaneität und Sukzession: Sehr schnell wurde bei allen Gruppen eine ‚globale Rahmenhypothese‘ gebildet, die das Bild als simultanes Ganzes betraf („Familie“). Im weiter voranschreitenden Rezeptionsprozess verzweigen sich dann die Sinnbildungen zwischen den Gruppen. Das fotografische Zitat wird dabei in sehr unterschiedliche Erzählzusammenhänge eingebunden und so neu kontextualisiert. Dabei variiert auch der Status des Bildes vom „Fenster-zur-Welt“ zum hergestellten Artefakt. Im *Vergleich* der unterschiedlichen Gruppen tritt die Polysemie des Bildes deutlich hervor. Festgelegt und eindeutig scheint dagegen der jeweilige Sinn zu sein, den das Bild *in der Perspektive der einzelnen Gruppe* annimmt. Die Polysemie ist somit nur für einen Betrachter zweiter Ordnung sichtbar. Die Sinnbildungen unterschieden sich bei konstantem Bild (dem gleichen ‚Was‘) insbesondere in ihrer besonderen Art und Weise (dem ‚Wie‘). Darin dokumentieren sich Symptome milieuspezifischer modi operandi. Die vor-begriffliche Erkenntnisweise des Habitus scheint in besonderer Weise geeignet zu sein, den Reichtum der „prae- oder non-verbalen Sinnwelt“ von Bildern zu erfassen. Selbst das Beispielbild, das als prototypischer Vertreter eines Stereotyps angesehen werden kann und insofern einer begrifflich-typisierenden Erfassung besonders zugänglich ist, weist einen ‚Sinnüberschuss‘ auf, der sich nicht unter das begriffliche Raster der Sprache subsumieren lässt. Er zeigt sich in szenischen, metaphorischen oder expressiven Wendungen. Die Rezeption von Bildern ist vor diesem Hintergrund nicht als Akt

‚reiner‘ und theoretischer Erkenntnis zu konzeptualisieren, sondern als vorbegriffliche und atheoretische *Praxis*. Zur Rekonstruktion dieser praktischen Dimension habituspezifischer Rezeptionsprozesse ist die Dokumentarische Methode in Verbindung mit dem Gruppendiskussionsverfahren bestens geeignet.

Um die gesellschaftlichen Konsequenzen des „iconic turn“ voll auszuloten, wäre jedoch über eine Rezeptionsforschung hinauszugehen. Nicht mehr nur wie Bilder angeeignet und verstanden werden, wäre dann zu untersuchen, sondern auch, welches *handlungsleitendes* Potenzial sie haben. Die Untersuchung habituspezifischer Rezeptionsprozesse leistet dabei wichtige Vorarbeit. Denn das mit dem Habitus verbundene praktische Wissen ist – wie Bohnsack herausarbeitet – *bildhaft* strukturiert und kann in Bildern vergegenwärtigt werden (Bohnsack 2001, S. 74). Über Bilder kann dieses atheoretische und handlungsleitende Wissen *vermittelt* werden. Diesen Modus der vorbegrifflichen und bildgestützten Vermittlung atheoretischer Wissensbestände kann man als *Mimesis* bezeichnen (Bohnsack 2003, S. 243). Auf dem Wege der Mimesis kann das in Bildern repräsentierte Wissen „jenseits von Bewusstsein und diskursivem Denken“ (Bourdieu 1987, S. 730) direkt von (abgebildetem) Körper auf (den betrachtenden) Körper übertragen und in Handlung umgesetzt werden. Der Begriff der Mimesis wäre ins Zentrum einer „Bildwirkungsforschung“ zu rücken, für die die Methodenentwicklung noch in der Anfangsphase steckt.

Anmerkungen

- 1 Im Zentrum dieses Beitrags stehen gegenständliche Fotografien als die vermutlich quantitativ stärkste Bildgattung. Daher sind immer Fotografien gemeint, wenn im Text von „Bild“ die Rede ist. Mit wenigen Abstrichen können die hier gemachten Aussagen aber auch für andere gegenständliche Bildarten Geltung beanspruchen.
- 2 Die Frage, ob sich Bilder durch eine Ähnlichkeitsrelation auf die abgebildete Szene beziehen, war Gegenstand einer kontroversen Debatte, die hier nicht wiedergegeben werden kann (vgl. dazu Eco 2000, S. 385ff., sowie Michel 2005).
- 3 Für eine sozialwissenschaftliche Bildanalyse hat Bohnsack (z.B. 2001, S. 67) das Konzept der Ikonik fruchtbar gemacht.
- 4 Das Adjektiv „ikonisch“ zu „Ikon“ (Zeichenklasse) darf nicht verwechselt werden mit „ikonisch“ als Adjektiv zu „Ikonik“ im Sinne Imdahls.
- 5 Unter einem *Stereotyp* kann im Anschluss an Mosbach „eine kognitive Einheit verstanden werden, die über ein kulturspezifisches und für eine Zeitlang stabil kodiertes Bündel typischer Merkmale bestimmt wird“ (Mosbach 1999, S. 82). Beim Stereotyp handelt es sich um ein abstraktes Konzept, das rein intensional definiert wird. Extensional wird dagegen der *Prototyp* definiert, der ein real existierendes Beispiel eines Stereotyps ist und „die hervorstechendsten Eigenschaften des Stereotyps auf sich vereinigt.“ (ebd.)
- 6 Vgl. Barthes' Diktum von 1964, wonach „jedes Bild polysemisch“ ist (hier 1990, S. 34). Barthes fährt fort: „Die Polysemie bringt die Frage nach dem Sinn hervor“ (ebd.)
- 7 Bei *Gruppe AH* handelt es sich um fünf Berufsschülerinnen zwischen 18 und 24 Jahren, die alle Mittlere Reife haben und gerade ihre Ausbildung zur Arzthelferin absolvieren. Die Mitglieder von *Gruppe ND* (2 Frauen und 1 Mann) sind zwischen 21 und 24 Jahre alt, haben Abitur und kennen sich ebenfalls über die Berufsschule, die sie parallel zu ihrer Banklehre besuchen. Die Mitglieder von *Gruppe SA* (2 Frauen und 1 Mann) sind zwischen 27 und 35 Jahren alt, haben ein Studium abgeschlossen und kennen sich durch die Arbeit in einem mittelständischen Fachverlag. Die Verankerung der Sinnbildungsprozesse im Milieuhintergrund der Gruppen wird im Rahmen dieser Arbeit nicht in detail aufgezeigt. Zwei Wege bieten sich dafür an (vgl. Bohnsack 1999, S. 80): Die *soziogenetische* Erklärung, bei der die habituspezifischen Äu-

- ßerungen auf die konjunktiven Erfahrungsräume der Gruppen zurückgeführt werden, und die *kausalgenetische* Erklärung, die einen Bezug von Sinnbildung und Kapitalausstattung (im Sinne Bourdieus) herstellt. Dieser Weg wird in Michel/Wittpoth 2004 beschrieben.
- 8 Die Bilder stammten aus Zeitungen und sog. „Stockbüchern“, d.h. Sammlungen von klischeeartigen Fotomotiven, die Werbeagenturen für die Bebilderung von Anzeigen oder Plakaten buchen können.
 - 9 Abweichend von den im Rahmen der Dokumentarischen Methode üblichen Transkriptionsregeln (vgl. Bohnsack/Nentwig-Gesemann/Nohl 2001, S. 363f.) verwende ich u.a. Punkte „...“, um eine über *kurze* Sprechpausen fortlaufende, nicht-absinkende Intonation anzuzeigen. Die Länge der Punktreihe entspricht der Länge der Pause. Überlappende Redebeiträge markiere ich bei Unklarheiten durch den Hinweis „((gleichzeitig mit Af ↑))“, wobei das Sprecherkürzel angibt, mit *wessen* Beitrag sich eine Äußerung überlappt, und der Pfeil anzeigt, mit *welchem* Beitrag des betreffenden Sprechers sich die Äußerung überschneidet.
 - 10 Dass auch die inhaltliche Dimension einer Äußerung für die dokumentarische Analyse relevant sein kann, hält auch Karl Mannheim fest, an dessen Wissenssoziologie Bohnsack mit der Dokumentarischen Methode anschließt. Dabei wird aber weniger das „Was“ der Äußerung in den Blick genommen, sondern mehr das „Dass“, d.h. *dass* ein Sprecher „gerade dies sagt (und nicht etwa einen anderen theoretischen Gehalt)“ (Mannheim 1964, S. 134). Auch Nelson Goodman macht deutlich, dass zum Stil als der besonderen Weise, *wie* etwas gesagt wird, auch *inhaltliche* Aspekte gehören können: „Denn manchmal *ist* der Stil eine Sache des Sujets. Ich meine damit nicht nur, daß das Sujet den Stil beeinflussen kann, sondern daß manche Unterschiede im Stil ausschließlich aus Unterschieden in dem bestehen, was gesagt wird“ (Goodman 1990, S. 40; Hervorh. im Orig.).

Literatur

- Barthes, R.: Rhetorik des Bildes. In: Barthes, R.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt a.M. 1990, S. 28-46
- Berger, J.: About Looking. New York 1991
- Berger, J.: Erscheinungen. In: Berger, J./Mohr, J.: Eine andere Art zu erzählen. Frankfurt a.M. 2000, S. 81-129
- Boehm, G.: Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: Gadamer, H. G./Boehm, G. (Hrsg.): Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Frankfurt a.M. 1978, S. 444-485
- Boehm, G.: Der stumme Logos. In: Métreux, A./Waldenfels, B. (Hrsg.): Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken. München 1986, S. 289-304
- Boehm, G.: Bildsinn und Sinnesorgane. In: Stöhr, J. (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung heute. Köln 1996, S. 148-165
- Bohnsack, R.: Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Forschung. Opladen 1999
- Bohnsack, R.: Gruppendiskussion. In: Flick, U./Kardorff, E. v./Steinke, I. (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek 2000, S. 369-384
- Bohnsack, R.: Qualitative Methoden der Bildinterpretation. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 2 (2003), S. 239-256
- Bohnsack, R./Nentwig-Gesemann, I./Nohl, A.-M.: Einleitung: Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. In: Bohnsack, R./Nentwig-Gesemann, I./Nohl, A.-M. (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Opladen 2001, S. 9-24
- Bohnsack, R./Nohl, A.-M.: Exemplarische Textinterpretation: Die Sequenzanalyse der dokumentarischen Methode. In: Bohnsack, R./Nentwig-Gesemann, I./Nohl, A.-M. (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Opladen 2001, S. 303-307

- Bohnsack, R.: Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation. In: Bohnsack, R./Nentwig-Gesemann, I./Nohl, A.-M. (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Opladen 2001, S. 67-89
- Bourdieu, P.: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt a.M. 1974
- Bourdieu, P.: Sozialer Raum und „Klassen“. Frankfurt a.M. 1985
- Bourdieu, P.: Die feinen Unterschiede. Frankfurt a.M. 1987
- Bourdieu, P.: Sozialer Sinn, Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt a.M. 1993a
- Bourdieu, P.: Narzisstische Reflexivität und wissenschaftliche Reflexivität. In: Berg, E./Fuchs, M. (Hrsg.): Kultur, soziale Praxis, Text – Die Krise der ethnographischen Repräsentation. Frankfurt a.M. 1993b, S. 365-374
- Bourdieu, P.: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a.M. 1999
- Bourdieu, P.: Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft. Frankfurt a.M. 2001
- Bußmann, H.: Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart 1990
- Charlton, M.: Rezeptionsforschung als Aufgabe einer interdisziplinären Medienwissenschaft. In: Charlton, M./Schneider, S. (Hrsg.): Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien. Opladen 1997, S. 16-39
- Eco, U.: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt a.M. 1977
- Eco, U.: Kant und das Schnabeltier. München 2000
- Fiske, J./Hartley, J.: Reading Television. London/New York 1989
- Gadamer, H.-G.: Wahrheit und Methode. Tübingen 1975
- Gehrau, V.: Eine Skizze der Rezeptionsforschung in Deutschland. In: Rössler, P./Kubisch, S./Gehrau, V. (Hrsg.): Empirische Perspektiven der Rezeptionsforschung. München 2002, S. 9-47
- Gombrich, E.: Meditationen über ein Steckenpferd. Frankfurt a.M. 1978
- Goodman, N.: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt a.M. 1990
- Hickethier, K.: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 1993
- Imdahl, M.: Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München 1996
- Imdahl, M.: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm, G. (Hrsg.): Was ist ein Bild. München 1994, S. 300-324
- Langer, S. K.: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt a.M. 1984
- Loos, P./Schäffer, B.: Das Gruppendiskussionsverfahren. Grundlagen und empirische Anwendungen. Opladen 2000
- Mannheim, K.: Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation. In: Mannheim, K.: Wissenssoziologie. Berlin/Neuwied 1964, S. 91-154
- Merleau-Ponty, M.: Das Auge und der Geist. In: Merleau-Ponty, M.: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hamburg 1984, S. 13-43
- Michel, B.: Fotografien und ihre Lesarten. Dokumentarische Analyse von Bildrezeptionsprozessen. In: Bohnsack, R./Nentwig-Gesemann, I./Nohl, A.-M. (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Opladen 2001, S. 91-120
- Michel, B.: Dimensionen der Offenheit. Kollektive Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien. In: Ehrenspeck, Y./Schäffer, B. (Hrsg.): Film und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Eine Einführung. Opladen 2003, S. 227-249
- Michel, B.: Das Habituskonzept zur Überwindung cartesianischer Engführungen in der Rezeptionsforschung. In: Hasebrink, U./Mikos, L./Prommer, E. (Hrsg.): Mediennutzung in konvergierenden Medienumgebungen. München 2004
- Michel, B.: Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien. Opladen 2005 (im Erscheinen)
- Michel, B./Wittpoth, J.: Substanzielle und strukturelle Dimensionen kulturellen Kapitals. Zum habitusspezifischen Umgang mit Medien diesseits von Gattung, Genre, Inhalt. In: Mein, G./Rieger-Ladich, M. (Hrsg.): Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Aspekte medialer Distinktion. Bielefeld 2004
- Mitchell, W.J.T.: Picture Theory. Chicago 1994

-
- Morris, C.W.: Zeichen, Sprache und Verhalten. Düsseldorf 1973
- Mosbach, D.: Bildermenschen – Menschenbilder: Exotische Menschen als Zeichen in der neueren deutschen Printwerbung. Berlin 1999
- Pawek, K.: Das optische Zeitalter. Olten/Freiburg 1963
- Sachs-Hombach, K./Rehkämper, K.: Aspekte und Probleme der bildwissenschaftlichen Forschung – Eine Standortbestimmung. In: Sachs-Hombach, K./Rehkämper, K. (Hrsg.): Bildgrammatik. Magdeburg 1999, S. 9-20
- Schütz, A.: Gesammelte Aufsätze I. Das Problem der sozialen Wirklichkeit. Den Haag 1971
- Schütz, A.: Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Frankfurt a.M. 1974
- Seel, M.: Ästhetik des Erscheinens. München 2000
- Weidenmann, B.: Psychische Prozesse beim Verstehen von Bildern. Bern 1988