

Roswitha Breckner

Körper im Bild. Eine methodische Analyse am Beispiel einer Fotografie von Helmut Newton

Zusammenfassung

In diesem Beitrag geht es darum, einen Zugang zur methodischen Analyse von Körperdarstellungen in Bildern, insbesondere in Fotografien, zu finden. Basierend auf bildtheoretischen Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Sprache sowie Bild und Wirklichkeit wird ein methodisches Verfahren der Bildanalyse vorgeschlagen. Seine Kernelemente bestehen aus einer Segmentanalyse, die auf einer Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses eines Bildes sowie seiner formalen Beschreibung beruht und die Interpretation thematischer Bezüge aus spezifisch bildlichen Gestaltungszusammenhängen zum Gegenstand hat. Das Verfahren wird an einer Fotografie des Modefotografen Helmut Newton exemplarisch durchgeführt. Damit soll gezeigt werden, zu welchen Vorstellungswelten bezüglich sexuierter Beziehungen zwischen Körper und Geschlecht uns eine methodisch angeleitete Bildanalyse einen Zugang eröffnet. Die Spezifik der Darstellung von Körpern im Rahmen einer Bildfläche, insbesondere in einer Fotografie, wird in einer Schlussbemerkung zusammengefasst.

Abstract

The article attempts to provide a method as to analyse (re)presentations of the gendered body, specifically on photographic pictures. The analysis is based on theoretical considerations and concepts on the relationship of picture and language as well as the relationship of picture to reality. The key element of the method is the analysis of segments, which are identified by the description of the perceptual process, and formal elements of the construction of a picture. The interpretation focuses on thematical references deriving from specifically pictorial phenomena. The analysis is exemplified by a photography by Helmut Newton, the well known fashion photographer. Here, the method gives an insight into sexually determined relations between bodies and gender. In the conclusion, the specifics of the (re)presentation of human bodies on pictures, especially photographs, are summarized.

Körper *bedeuten* etwas, dies ist keine Neuigkeit mehr, auch nicht in den Sozialwissenschaften. *Wie* aber Bedeutung im und durch den Körper konstituiert wird, ist immer noch eine komplizierte Frage. Es war und ist vor allem die interdisziplinär angelegte feministische Diskussion, die in den letzten 20 Jahren

das Thema *Körper* theoretisch fruchtbar gemacht und eine Reihe interessanter, für die gesamte Soziologie innovativer Arbeiten hervorgebracht hat.¹ Die Frage nach der Konstitution von Geschlechterbeziehungen, in denen die Rolle des Körpers bzw. wie man diesen versteht zu einem heiß diskutierten Thema wurde, stand hier im Mittelpunkt.² Inwieweit Körper, wie jegliche menschlichen Ausdrucksformen, in *Diskurse* eingebettet und mithin durch textuelle, d.h. vornehmlich sprachlich zugängliche Bedeutungsstrukturierungen konstituiert werden, oder aber ob Körper eine über Sprache als diskursive Textur hinausweisende bzw. von dieser nicht gänzlich kontrollierte Bedeutungsdimension repräsentieren, gehört zu den Kernfragen dieser Debatten.

Ohne diese hier fortführen zu wollen, fällt eine Parallele zu einem anderen Diskussions- und Forschungskontext auf, nämlich bezüglich der Bedeutung von *Bildern* in der sozialen Welt, der ähnlich weitreichende Facetten aufweist und disziplinäre Kernfragen berührt. Diese reichen von erkenntnis- und grundlagentheoretischen Fragen wie: Denken bzw. erkennen wir in Bildern und/oder vornehmlich mittels Sprache? Sind Bilder grundsätzlich in ihrer Bedeutungskonstitution strukturähnlich zur Sprache, also auch *Texte* im weitesten Sinne und daher auch mit Mitteln der Sprachanalyse (etwa der Semiotik oder Hermeneutik) zugänglich? Oder konstituieren sie eine eigene Ausdrucks- und Bedeutungsform, die nur mit spezifischen, nämlich bildtheoretisch fundierten Mitteln, erfasst werden kann? Und wenn ja, wie sind diese kommunizierbar, gar wissenschaftlich und in einem methodischen Rahmen?

Körper und Bild zeichnen sich demnach beide durch eine Ausdrucksgestalt als Bedeutungsträger aus, die an gegenständliche Erscheinungsformen gebunden sind und deren Auflösbarkeit in Sprache möglicherweise an Grenzen stößt bzw. wo die Übersetzbarkeit zwischen verschiedenen Ausdrucksformen und -medien zumindest ein Problem, nicht zuletzt ein methodologisches und methodisches, darstellt. Körper und Bilder, besser wäre es vielleicht, von Körper- und Bildausdruck zu sprechen, haben zudem gemeinsam, mehrdeutig zu sein. Wir wissen zwar, dass wir mit unseren Körpern auch *sprechen* und haben gelernt, im Verlauf von Interaktionen zu *verstehen*, was jemand mit dem Körper *sagt* (vgl. exemplarisch Goffman 1981). Dies bleibt allerdings, im Unterschied zur Sprache, auch auf der manifesten Ebene meist unterhalb der Bewusstseinschwelle und wird nur bei Störungen bzw. bei Attraktionen wahrgenommen. Hinzu kommt, daß während wir beim Sprechen hören, was wir sagen, auch in welchem Ton, wir unseren Körper nicht beobachten können, während wir uns in ihm und mit ihm bewegend *verständigen*. Wir machen ihn zwar – auch konstitutionell (siehe Plessner) – ebenfalls zum Gegenstand der Beobachtung und Reflexion, dies erfordert in der Regel jedoch einen spezifischen Anlass. Der Körper ist uns also in der Vorstellung (reflexiv) zugänglich, während wir ihn zugleich unmittelbar gebrauchen und empfinden.³

Wie kann nun die Körperdimension im sozialen Geschehen beobachtet werden? Als Mittel der Darstellung und des Ausdrucks ist er uns in verschiedensten Formen seiner bild-räumlichen Aufzeichnung bzw. Gestaltung als Beobachtungsgegenstand zugänglich. In der Absicht, einen methodischen Zugang zur Analyse der *ins Bild gesetzten Körperdimension* in der sozialen Welt zu finden, konzentriere ich mich im Folgenden auf die Frage, welche sozialen Bezüge in der

bildlichen Fixierung und Materialisierung von Körpern in einem spezifischen Medium, nämlich der Fotografie – und genauer noch: einer Fotografie des Modefotografen Helmut Newton – thematisiert werden. Es wird also darum gehen, welche Aspekte sozialer Wirklichkeit in materiellen Bildern, insbesondere Fotografien, *sichtbar* bzw. *sehend zugänglich* gemacht werden können.

Will man Bilder nicht nur als Illustration benutzen, sondern sie als eigenständige Quelle und Gegenstand sozialwissenschaftlicher Analyse ernst nehmen, so gilt es zunächst, ihre spezifische Bedeutung als Mittel der Erkenntnisgewinnung zu diskutieren (2). Dabei will ich mich auf zwei Schwerpunkte konzentrieren, nämlich die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Text (2.1) sowie nach der Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit. Hier werde ich bereits eine Zuspitzung auf das spezifische Bildmedium der Fotografie vornehmen (2.2). Anschließend möchte ich ein Vorgehen zur Bildanalyse vorstellen (3), das schließlich an einer Fotografie von Helmut Newton exemplarisch vorgeführt wird (4). In einer Schlussbemerkung wird resümierend festgehalten, welcher Zugang zu Körperwelten mit der Analyse von Körperfotografien gewonnen werden kann (5).

2. Bilder in der sozialen Welt

2.1 Bild und Text

Was also ist ein Bild? Geht man den Beiträgen, die sich in grundlegender Weise mit dieser Frage beschäftigt haben, nach⁴, fällt auf, dass für die Bestimmung von Bildern Vorstellungen zum Verhältnis zwischen Bild und Sprache in allen Ansätzen den Ausgangspunkt der Überlegungen und Argumentation bilden. Hierbei sind jedoch unterschiedliche Positionen zu beobachten, denen unterschiedliche Annahmen zugrunde liegen (vgl. übersichtlich einführend Müller-Doohm 1993). Während die einen davon ausgehen, dass sich Bedeutungs- und Sinngehalte in Bildern (wie in allen anderen menschlichen Ausdrucksformen und Artefakten) auf sprachlich konstituierte Bedeutungsbezüge rückführen lassen (müssen) sobald sie als Gegenstand der (sozialen) Welt wahrgenommen werden, auch wenn sie sinnliche Erfahrungen vorsprachlicher Qualität zum Ausdruck bringen, gehen andere davon aus, dass Bildern eine eigene Ausdrucks- und Gestaltungsform innewohnt, die nicht auf sprachlich konstituierte Bedeutungen zurückgeführt werden können, sondern eine eigene, von der Sprache unabhängige, ihr sogar vorgängige und von ihr überlagerte Realität bilden (Boehm 1994). Im ersten Zugang richten sich die Bemühungen zur Herstellung der Möglichkeit einer methodischen Interpretation vornehmlich darauf, die spezifische *Zeichenhaftigkeit* von Bildern im Rahmen von kulturellen bzw. sprachlichen Bedeutungssystemen zu entschlüsseln. Die Analyse der Beziehung zwischen Bild-Zeichen und bezeichnetem Objekt sowie den (symbolischen) Verweisungsbezügen zwischen den dargestellten Objekten im Rahmen eines übergreifenden Bedeutungssystems stehen hier im Vordergrund. Im Bereich der Kunst-

geschichte haben sich diese Bemühungen in einer weit ausdifferenzierten Ikonographie niedergeschlagen. In der philosophischen Bildtheorie wird diese Position in der Regel von semiotischen Ansätzen eingenommen (Eco 1994, z.T. Barthes 1986). Die *Sprache der Bilder*, die uns ähnlich systematische Interpretationsprozesse erlauben würde, wie sie in den Textwissenschaften auf der Basis eines in der (Satz-)Grammatik ruhenden Verweisungssystems von Bezeichnungen und relationalen Bezügen in der Bedeutungskonstitution inzwischen entwickelt sind, ist allerdings noch nicht ge- bzw. erfunden worden.

Gegenüber diesem Ansatz wird eingewendet, dass eine für Bilder nicht nur spezifische, sondern konstitutive Dimension nicht berücksichtigt wird, nämlich die *Bildlichkeit* als eine Form von Ausdruck, die ohne Verweisungsbezüge auf ein außer ihr liegendes Objekt entsteht und ihr *Thema* vornehmlich im Verweis auf sich selbst entwickelt (vgl. exemplarisch Imdahl 1995). Dieser Ansatz richtet seine Aufmerksamkeit vor allem auf die Möglichkeit der Wahrnehmung und Beschreibung von Phänomenen, die durch *bildliche* Mittel (Farbe, Kontraste, Flächen, Formen, Konstellationen) und ihre Relationen innerhalb eines Bildrahmens entstehen. Hinsichtlich der Kommunizierbarkeit der auf diesem Wege entdeckten Phänomene bleibt freilich auch dieser Ansatz an die Sprache gebunden. Er sucht allerdings nicht nach einer direkten Übersetzbarkeit von *bildlich* konstituierten Phänomenen in sprachlich/kulturell konstituierte Bedeutungs- und Sinnbezüge. Vielmehr verweigert er sich diesen, nicht zuletzt, um der Spezifik von Bildern als Ausdrucksgestalt (jenseits einer rationalisierbaren Bildersprache) auf die Spur zu kommen.

Im Versuch, aus der Gegenüberstellung zwischen Sprach- bzw. Bildverfechtern, die bis auf ihre religiöse Herkunft im theologischen Streit um das *Bilder-verbod* zurückverfolgt wird, einen produktiven Ausgang zu finden, entwickelt W.J.T. Mitchell einen Ansatz, in dem er Sprache wie Bilder als Ausdruck von Vorstellungen versteht, die weder rein sprachlicher noch rein bildlicher Natur sind. Damit gehören Sprache wie Bilder einer Vorstellungswelt an, die als solche (weil *im Kopf*) nie direkt zugänglich ist und sich aus kognitiven wie affektiven, rationalen wie irrationalen, logischen wie unlogischen, kulturell überformten wie archaischen, symbolisch codierten wie uncodierten Quellen und Impulsen speist. Als Ausdrucksgestalt dieser Vorstellungen gehen Sprache und Bilder zwar nicht ineinander auf, gehören aber beide einer Vorstellungswelt an, die sich nicht in zwei distinkte Bereiche, den bildlichen oder sprachlichen, trennen lässt (vgl. hierzu auch Arnheim 1977, 1984).

Vorstellungen, so die Annahme, werden von inneren wie äußeren Bildern als einer bereits strukturierten Form von Wahrnehmung gespeist, die ebenso von objekthaft-materiellen und sprachlichen Ausdrucksformen ausgehen wie sie sich umgekehrt darin ausdrücken.⁵ Der Bezugspunkt sind hier demnach Vorstellungen, deren materiell-bildliche bzw. sprachliche Konstitutionsbedingungen bzw. Ausdrucksformen sich allerdings nicht aufeinander reduzieren lassen. Eine Vorstellung erscheint – in Bild, Objekt oder Sprache ausgedrückt bzw. geformt – jeweils *in einem anderen Licht*.

In dieser Perspektive stellt sich für die Begründung eines Verfahrens zur Analyse von Bildern die Frage, welches Licht auf ein (Vorstellungs-)Phänomen durch ein Bild geworfen wird, das in seiner sprachlichen Ausdrucksgestalt nicht

in der Weise möglich wäre.⁶ Eine der gängigen Argumentationen, dass Bilder die eher emotional konnotierten vorsprachlich-sinnlichen Eindrucksqualitäten wiedergeben könnten als die (im Kern) rational organisierte Sprache, relativiert sich im Lichte von Arbeiten, die zeigen, dass Bilder ebenso zentraler Bestandteil von rationalen Denkvorgängen sind wie Sprache umgekehrt auch sinnliche und emotionale Eindrucksqualitäten hervorragend ausdrücken kann. Bilder *kommunizieren* demnach nicht nur (vorsprachliche) sinnliche Erfahrungen, sondern sind auch konstitutiver Teil von (abstrakten) Denk- und Erkenntnisvorgängen (Arnheim 1977, Coy 2002).

Ein zweiter Aspekt, der als spezifische Qualität von Bildern immer wieder angeführt wird, betrifft die Simultaneität von Erscheinungen und Vorstellungen, die in Bildern besser darzustellen ist als in linear-sequentiell organisierten sprachlichen Formen. Diese Spezifik von Bildern hält auch kritischen Einwänden stand, so dass sie als ein möglicher Ausgangspunkt herangezogen werden kann. Dennoch, auch Bilder werden nie nur als ein Ganzes gesehen, in dem alle Elemente und Teile gleichzeitig in gleicher Weise in Erscheinung treten und wahrgenommen werden:

„Keineswegs ist die evidente szenische Simultaneität selbstverständlich oder bereits gegeben mit der materiellen Totalpräsenz des Bildes, sie ist vielmehr eine auf sehr besonderen Strategien beruhende dramaturgische Leistung, die weder durch sprachliche Narration ersetzt werden kann noch auch in der Empirie eines Geschehens ein Vorkommen hat.“ (Imdahl 1995, S. 308)

Bilder sind durch die Hervorhebung und Zurücksetzung einzelner Elemente, durch perspektivische Verschiebungen, konstellatorische Relationen und vieles mehr strukturiert, so dass die *Dinge* in ihrer Gewichtung nicht unterschiedslos vor das Auge treten. Vielmehr erschließt die Wahrnehmung eines Bildes seine Strukturierung, indem das Auge über das Bild *wandert*. Dabei erbringt es, so die Annahme, eine Strukturierungsleistung, die die verschiedenen Elemente zu einem Ganzen zusammensetzt, um das Wahrgenommene als *etwas* zu erkennen bzw. das Zusammenspiel der Elemente wirken zu lassen (Arnheim 1984). Dabei folgt es, so eine weitere Annahme, im Bild angelegten *ikonischen Pfaden* (Loer).⁷ Sie bezeichnen die spezifisch *bildlichen* Elemente, entlang denen sich die Wahrnehmung des Bildes prozessual organisiert.

Im Unterschied zur Sprache, die eine lineare Sequenz der Wahrnehmung von Zeichen und Sätzen nahelegt, gibt es im Bild keine vergleichbaren linearen Sequenzen. Vielmehr bleibt ihre Bestimmung und Anordnung kontingent, so dass das Auge zwischen erkennbaren Pfaden springen bzw. aus der Mehrdeutigkeit der Pfade auch neue *sehend* entwickeln kann. Daraus ergibt sich die methodologische Herausforderung, der Koinzidenz von *Simultaneität* (alle ikonischen Elemente und Pfade sind *auf einen Blick* als Erscheinungen zugänglich und beziehen sich aufeinander) sowie *Sequentialität* (Zeitlichkeit findet Eingang in die Bildgestaltung und wird unumgänglich in der Bildwahrnehmung, wenn das Auge über das Bild *wandert*) in der Bildkonstitution gerecht zu werden. Bevor hierzu ein Verfahren vorgeschlagen wird, soll kurz noch auf die zweite methodologische ‚Gretchenfrage‘, die sich aus sozialwissenschaftlicher Perspektive besonders dringlich stellt, eingegangen werden.

2.2 Bild und Wirklichkeit

Bei der Frage nach dem Verhältnis von Bild und Wirklichkeit gilt es zunächst zu klären, ob ein Bild einen Teil oder Aspekt von Wirklichkeit *wiedergibt*, an dem wir als SozialwissenschaftlerInnen ‚eigentlich‘ interessiert sind. Werden Bilder mithin als *Quelle* bzw. als *Datum* unter vielen anderen Daten benutzt, aus denen auf eine Wirklichkeit geschlossen wird, die auch ohne diese Bilder existiert?⁸ Oder werden Bilder als ein konstitutives Element der untersuchten Wirklichkeit betrachtet, die ohne *dieses* Bild bzw. diese Gattung von Bildern nicht existieren würde, die aber auch nicht ausschließlich aus Bildern besteht?⁹ Oder wird ein Bild bzw. eine Bildersammlung als eine eigenständige Wirklichkeit betrachtet, die in vorwiegend internen Verweisungsbezügen entsteht, wie etwa in Kunstwerken? Eine Entscheidung darüber, was als sozialwissenschaftlich relevant bzw. irrelevant erachtet wird (bzw. werden sollte), ist m.E. nicht angebracht. Bilder können unter allen genannten Aspekten zu einem interessanten Analysegegenstand werden.¹⁰ Die Schwierigkeit kann jedoch darin liegen, dass der Gegenstandsbezug (was analysiere ich an/in diesem Bild) möglicherweise nicht im Vorhinein zu definieren ist, vielmehr selbst zum Gegenstand der Analyse gemacht werden muss (vgl. hierzu auch Becker 1986, S. 276, 279). Die Bestimmung des Analysegegenstandes (was *zeigt* dieses Bild) kann also auch Ergebnis der Analyse sein, das im Nachweis des Analyseverfahrens die spezifische Perspektive, unter der er in den Blick genommen wurde, enthalten sollte.

Einer Systematisierung von Gernot Böhme (1999) folgend lassen sich folgende Bezüge zwischen Bild und Wirklichkeit festhalten, die Interpretationszugänge implizit oder explizit bestimmen dürften:

- Das Bild als *Abbild* von Gegenständen (und ihren Beziehungen), deren physische Qualitäten in ein Bild transformiert werden. Das Bild (und seine Qualität) bestimmt sich hier in der Relation zu einem *Original*, wobei dies Verschiedenes sein kann: Gegenstände, Handlungssituationen, Szenen, Zustände u.v.m.
- Das Bild als *Zeichen*, das prinzipiell in Sprache auflösbar ist. Hier bestimmt sich das Bild durch den codierten bzw. symbolhaften Verweis auf das Bezeichnete, ohne dessen gegenständliche Qualitäten unmittelbar aufnehmen zu müssen, und ist Teil einer kollektiv geteilten Wahrnehmungs-, Sinn- und Bedeutungsstruktur, die im Wesentlichen sprachlich vermittelt ist (etwa in der religiösen Malerei oder in der Werbung).
- Das Bild als *Bild*. Hier bestimmt sich das Bild über seine *Bildlichkeit*, seine Form- und Ausdrucksgestalt, die vornehmlich durch interne Verweisungsbezüge Bedeutungen hervorbringt.
- Das Bild als *Kommunikationsmittel*. Das Bild wird durch seinen Gebrauch bestimmt. Es wird erst zu einem *Bild*, wenn es auch *angesehen* wird. Ohne die Anschauung, die immer in spezifischen Kontexten stattfindet (Ausstellungen, Betrachtung von Familienalben etc.), würde aus dem Gegenstand *gemaltes Bild* bzw. *Fotografie* kein Bild im Sinne einer *Ansicht* (Berger) werden.

- Das Bild als *Steigerung von Wirklichkeit*. Hier kehrt sich das Dominanzverhältnis zwischen Bild als einer Abschattung von Wirklichkeit geradezu um. In dieser Perspektive zeigt nicht das Bild etwas von einer Wirklichkeit, die sich unabhängig von diesem Bild konstituiert hat, sondern das Bild bestimmt, was die Wirklichkeit *ist*. Dies geschieht, laut Böhme, zunehmend durch die Omnipräsenz von Bildern, die unsere Sehensweisen in der Weise strukturieren, dass wir nur das als *Wirklichkeit*¹¹ wahrnehmen, was sich uns in Form von Bildern, insbesondere fotografischen Bildern, darstellt (vgl. G. Böhme 1999, S. 111-127).

Aus der Vielfalt der Welt der Bilder sowie ihrer jeweiligen Anschauungsweise ließen sich Belege für alle Bestimmungsformen eines Bildes finden, so dass diese sich m.E. prinzipiell gegenseitig nicht ausschließen. Am Beispiel der Fotografie, die traditionell eher der Abbildfunktion zugerechnet wird (und als solche nicht nur in der sozialen, sondern auch in der wissenschaftlichen Praxis noch weidlich gebraucht wird), lässt sich zeigen, dass auch sie sich erst aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Wirklichkeitsbezüge verstehen und erklären lässt (vgl. u.a. Becker 1986, S. 231f.). Gleichwohl entwickelt sich in der Fotografie in ihrem gegenüber anderen Bildgattungen spezifischen Objektbezug – der die Präsenz eines lichtabstrahlenden Gegenstandes bzw. eines lichtaufnehmenden Mediums vorausgesetzt hat und damit, wenn auch selektiv und in die Zweidimensionalität transformiert, so doch einige (physische) Qualitäten der *abgelichteten* Gegenstände einer Anschauung zugänglich macht – ein spezifisches Wirklichkeitsverhältnis.¹² Fotografien werden daher vor allem zu dokumentarischen Zwecken eingesetzt, womit ihnen eine spezifische Nähe zu einem in aktu stattfindenden Geschehen bzw. einem Objekt zugeschrieben wird (vgl. Becker 1986). Sie zeichnen sich in ihrem traditionellen Gebrauch zudem durch eine spezifische Beziehung und Nähe zur Vergangenheit aus (vgl. Barthes 1986). Dass diese Nähe nicht per se ein vollständigeres Bild oder aber eine bessere Darstellung des Geschehens in der Vergangenheit garantiert, ist bereits mehrfach betont worden und muss hier nicht mehr ausgeführt werden.¹³ Fotografien haben sich inzwischen aber auch als Medium und Objekte der Kunst durchgesetzt, womit sich ihr dokumentarischer Charakter in seiner traditionellen Form tendentiell auflöst und sie eher mit *gemalten* Bildern zu vergleichen sind. Diesen machen sie gar den Rang streitig in der künstlerischen Entwicklung neuer Sehensweisen von den Dingen und Verhältnissen unserer Welt. Man denke hier nur an hoch ikonische Fotografien etwa von Man Ray, die eine eigene Stilrichtung und damit neue *Darstellungs-* und *Sehensweisen* begründet haben, aber auch an die Macht fotografischer Gestaltung in der Werbung, die ebenfalls sehr viel mehr mit den künstlerisch-bildlichen Möglichkeiten von Fotografien umgehen (vgl. exemplarisch Hartmann/Haubl 1992; Newton 2000a, 2000b) als mit ihrem dokumentarischen oder Abbildcharakter. Gleichwohl bestehen die verschiedenen Gebrauchsweisen der Fotografie nach wie vor nebeneinander, so dass erst im Analyseprozess bestimmt werden kann, welche Wirklichkeitsverhältnisse in dem jeweiligen Bild dominieren, welche sich überlappen oder welche gar ganz ausgeschlossen werden können.

Was wird also gesehen und interpretiert, wenn wir uns Bildern in methodischer Absicht zuwenden? Aus dem Gesagten dürfte deutlich geworden sein, dass

es auf diese Frage keine selbstverständlichen Antworten gibt, diese vielmehr dem Analyseprozess selbst angehören. Dabei können verschiedene Ebenen fokussiert bzw. realisiert werden. Die Analyse kann sich schwerpunktmäßig beziehen auf

- Vorstellungen bzw. die *Imagination der Bildproduzenten* (und deren möglichen Erfahrungshintergrund);
- *Gegenstandsbezüge* innerhalb des Bildes, etwa in der symbolischen Ordnung der Objekte;
- *Ikonomische Bildwirklichkeiten* (Imdahl), die durch Formen, Farben, Perspektiven und Konstellationen entstehen;
- *Interaktions- und Handlungsbezüge*, die zwar im Bild festgehalten worden sind, über diese Momentaufnahme aber hinausweisen;
- *abwesende Wirklichkeiten*, auf die das Bild verweist und ohne die seine Bedeutungsbezüge nicht verstehbar wären;
- *Entstehungs- und Aufbewahrungskontexte* eines Bildes bzw. von Bildersammlungen;
- das Zusammenspiel all dieser Aspekte.

In systematischer Hinsicht lassen sich alle diese Ebenen in jedem Bild auffinden. Ihr Gehalt und damit der Ertrag der Analyse wird jedoch je nach Bildgattung, -qualität etc. variieren. Der Fokus wird auch davon abhängig sein, in welcher Weise ein Bild ins Verhältnis zu welcher *Wirklichkeit* gesetzt wird.

3. Zum methodischen Vorgehen

Der Umgang mit der Simultaneität der Gegebenheit von Wahrnehmungseindrücken sowie ihrer sequentiellen Aufnahme und Strukturierung durch den Wahrnehmungsprozess stellt sich, wie bereits angedeutet, als spezifische Herausforderung an eine methodische Analyse von Bildern bzw. von Fotografien dar. In Bezug darauf möchte ich eine Vorgehensweise vorschlagen, die – vornehmlich als *Segmentanalyse* organisiert – der Strukturierung des Bildes nicht zuletzt auch im Prozess seiner Wahrnehmung zu folgen versucht, um zu verstehen, in welcher Weise aus der Beziehung und Organisiertheit zwischen verschiedenen Elementen eine Bildgestalt mit ihren spezifischen Ausdrucksqualitäten und Thematisierungen entsteht. Diesen Prozess gilt es, laut Rudolf Arnheim, in einem analytischen Zugriff bewusst zu machen und zu entschlüsseln.

„The process of structuring, in which each element receives its character by taking its place in the whole, occurs to some extent below the level of consciousness. What the viewer *sees* in the picture is already the outcome of that organizational process“ (Arnheim 1984, S. 176f.).

Auf der Grundlage der Arbeiten von Max Imdahl (insbesondere 1980) können wir davon ausgehen, dass eine Bildgestalt wesentlich durch formale Strukturen

im Bild entsteht, etwa in den Relationen zwischen Farben, Formen, Figuren und Linien, die jeweils spezifische Perspektiven, Kompositionen sowie Beziehungen in der Bildfläche ergeben. Eine Bildgestalt realisiert sich jedoch erst in einem aktiven *Prozess des Sehens* (und kann sich dort auch verändern), der zum einen durch ein Wiedererkennen vornehmlich gegenständlicher und räumlicher Gegebenheiten und zum anderen durch bildliche (ikonische) Elemente und Relationen geleitet wird. Insgesamt wird von einem Bildganzen ausgegangen, das durch die Relationen einzelner Elemente innerhalb eines umgrenzenden Rahmens im Sehen Gestalt gewinnt. Die Entwicklung einer Bildgestalt im Sehen ist – so wie in allen interpretativen Verfahren – in ihrem Möglichkeitspotential offen, wenngleich aufgrund der Strukturierung des Bildes nicht beliebig. Das im Folgenden angewendete methodische Vorgehen orientiert sich an diesen Annahmen, die hier nicht weiter ausgeführt werden können.

Die methodische Organisation des Interpretationsprozesses sieht sich wiederum vor dem Problem, dass wir das, was wir im Sehen simultan und multidimensional wahrnehmen, nur sequentiell versprachlichen können, wenn wir unsere Wahrnehmungen (und Interpretationen) anderen in verbaler oder schriftlicher Form zugänglich machen wollen. Das Verfahren wird daher in verschiedene Schritte untergliedert, die verschiedene Aspekte der Bildkonstitution adressieren im Bewusstsein, dass in der Bildwahrnehmung die nacheinander aufgeschlüsselten Bezüge gleichzeitig zugänglich sind. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der sukzessiven Analyse zu identifizierender Segmente, um die mit ihnen verbundenen gegenständlichen, symbolischen und bildlichen Aspekte im Hinblick auf die Entstehung eines Bildganzen mit seinen spezifischen Thematisierungen im Detail rekonstruieren zu können: „The method is as visual as direct perception, but it must draw a fence around each of the elements and consider them in succession rather than in a synoptic overview“ (Arnheim 1984, S. 177).¹⁴ Auch wenn eine alle methodischen Anforderungen erfüllende Detailanalyse hier nicht vorgeführt werden kann, sollen die einzelnen Schritte kurz dargestellt werden.¹⁵

In einem *ersten Schritt* werden, gestützt auf die reflexive Beobachtung des Wahrnehmungsprozesses sowie mit Hilfe formaler Aspekte des Bildaufbaus (Licht, Farben, Flächen, Formen, Figuren, Größenverhältnisse, Konstellationen, Perspektiven, Vordergrund/Hintergrund, Zentrum/Rand, szenische Elemente und Choreographie, Textelemente), die wesentlichen Segmente des Bildes identifiziert, aus denen sich vermutlich das Bildganze, das weitgehend durch den Rahmen bestimmt wird, zusammensetzt. Hier wird noch nicht inhaltlich interpretiert, vielmehr eine formale Grundlage für die Interpretation geschaffen.¹⁶ Sie beinhaltet lediglich eine Festlegung, mit welchem Element die Analyse begonnen wird.

In einem *zweiten Schritt* folgt nun ein Interpretationsprozess, in dem unabhängig von externem Kontextwissen, dem Verfahren der Objektiven Hermeneutik zur Hypothesenbildung folgend, entlang einzelner Segmente Lesarten zur bild-thematischen Bedeutung von Gegenständen, Symbolen und ikonischen Elementen entwickelt werden. An jedes einzelne Segment können folgende Fragen gerichtet werden:

- Inwiefern können lokale, zeitliche, gegenständliche, symbolische und interaktive Referenzen des Segments für die Bildgestaltung relevant werden?
- In welcher Weise werden mit dem Segment räumliche Bezüge in seiner perspektivischen Ausrichtung geschaffen?
- Werden mit diesem Segment als Teil einer Szene zeitliche Bezüge hergestellt und wenn ja, wie?
- Welche *ikonischen Pfade* werden mit dem jeweiligen Segment in der Bildfläche angelegt?
- Welche (bild-)gestaltende Funktion hat das jeweilige Segment für die Entwicklung thematischer Bezüge?
- Welche Möglichkeiten werden im weiteren Bildverlauf realisiert oder abgebrochen?

In einem *dritten Schritt* wird nun den Spuren bezüglich des Entstehungskontextes, der Aufbewahrung, Verwendung und Rezeption der Fotografie, also ihrem Gebrauch nachgegangen. Diese geben wiederum Hinweise darauf, ob und wie sich Bildbedeutungen im Gebrauch realisieren oder gar erst dort konstituiert werden:

- Gibt es Hinweise darauf, was vor der Entstehung des Bildes/der Fotoaufnahme passiert sein könnte? Was danach?¹⁷
- Was lässt sich über die Intention der Bildproduzenten, in unserem Fall der Fotografen bzw. der Fotografierten und ihren Beziehungen zueinander, erkennen? Werden Intentionen realisiert oder eher konterkariert?
- Wie setze ich mich als BetrachterIn ins Verhältnis zu einzelnen Segmenten und schließlich zum gesamten Bild?

Schließlich werden in einem *vierten Schritt* die Ergebnisse der bisherigen Analyse zusammengetragen, indem die Frage „Was wird im und durch das Bild sichtbar gemacht?“ durch das *wie* ebenso wie durch das *wozu* zu beantworten versucht wird. Damit sollte die Strukturierung der Bedeutungsbezüge durch die innere Organisiertheit des Bildes annähernd geklärt sein.

Je nach weiteren Forschungsinteressen kann nun das Bild/Foto durch weitere Bilder/Fotos dieser Gattung oder aber durch andere Materialien (bspw. wenn es um die Rekonstruktion einer Biographie geht) kontrastiert oder ergänzt werden.¹⁸ Im Folgenden werden ergebnisorientiert die mit diesem Verfahren gewonnenen Beobachtungen am Beispiel einer Fotografie von Helmut Newton exemplarisch vorgestellt.

4. Exemplarische Analyse einer Fotografie von Helmut Newton

Warum fiel die Wahl auf ein Foto von Helmut Newton? Seinen Fotografien begegnete ich zuerst in einem von mir geleiteten Seminar zur *interpretativen Bildanalyse*, in dem sie von Studierenden als Analysematerial eingebracht wurden mit der Frage, ob sie ‚sexistisch‘ seien oder aber ein emanzipatorisches Bild

von ‚starken Frauen‘ zeichneten.¹⁹ Die Autorinnen einer Hausarbeit kamen nach einer Analyse von zwei verschiedenen Fotografien, die in der Seminargruppe diskutiert wurden, zum Ergebnis, dass in einem der ausgesuchten Fotos der dargestellte Frauenkörper bzw. sein Torso (Newton 2000, S. 73) tatsächlich Ansätze der Präsentation eines Frauenkörpers als sexuell verfügbares Objekt enthalte, obwohl unentschieden blieb, ob dies in kritischer oder affirmativer Absicht/Wirkung geschieht. In einem anderen Bild (Newton 2000, S. 46) wurde dagegen vor allem ein neues Frauenbild gesehen, in der die Frau die Definitionsmacht über das sexuelle Geschehen beanspruche. Diese Kontroverse war eingebettet in eine breitere, auch öffentlich geführte Debatte anlässlich einer Ausstellung zu Fotografien von Helmut Newton in Berlin, die scheinbar sehr konträre Eindrücke und Positionen hervorgerufen bzw. provoziert hatte. Deutlich war, dass sie bei den TeilnehmerInnen am Seminar hohes Interesse geweckt hatte und eingebettet war in ihre Auseinandersetzung mit Frauenbildern, mit denen sie sich identifizieren bzw. von denen sie sich abgrenzen konnten. Dies war eine wesentliche Motivation für ihre Zuwendung zu den Fotografien von Helmut Newton.

Diese Erfahrung wurde für mich zum Anlass, in einem folgenden Seminar zur *Analyse von Körperbildern*²⁰ Fotografien von Helmut Newton auch konzeptionell (und nicht nur als Beispiel) einzuführen. Hier gestaltete sich die Diskussion jedoch sehr unterschiedlich. Insgesamt war sie, im Unterschied zur Berliner Debatte, geprägt von einem sehr verhaltenen Zugriff auf die zur Auswahl angebotenen Fotografien und den in ihnen dargestellten Frauenfiguren. Es war schwer auszumachen, ob die Provokation, die von den Fotografien ausgeht, abgewehrt wurde (hier und da wurde ein Kichern vernehmbar, als die Bildbände durch die Reihen der Studierenden – bis auf einen Mann 35 Frauen – gereicht wurden) oder aber bei vielen Studierenden nicht ‚griff‘ und daher nicht aufgelöst wurde. Die Hintergründe hierfür können nur als mögliche Lesarten spekulativ eingeführt werden, weil die Reaktionen nicht systematisch aufgezeichnet und untersucht worden sind. Denkbar ist, dass für die Generation im Übergang von der DDR in die BRD die in den Fotografien von Helmut Newton entwickelten Fragen und Themen die Relevanzschwelle nicht überschritten. Denkbar ist aber auch, dass die durch seine Bilder aufgeworfenen und provozierten Themen, neben den in einem Transformationsprozess ohnehin reichlich vorhandenen alltäglichen Provokationen, als ‚zu dicht‘ und damit zu bedrohlich empfunden wurden. Zum dritten ist auch denkbar, dass im frühen bildlichen Erfahrungshaushalt dieser Generation keine *ikonischen* Anknüpfungspunkte für Helmut Newtons spezifischen Stil vorhanden waren, auf die sie sich in der Betrachtung seiner Fotografien hätten beziehen können.²¹ Um diesen Fragen näher zu kommen, muss nun zunächst untersucht werden, was mit den Bildern von Helmut Newton thematisch verbunden ist, wobei wir uns zunächst auf die Analyse *einer* Fotografie beschränken müssen. Folgen wir zunächst der ersten Bildwahrnehmung.

Abbildung 1: Gesamtbild



Mein Blick fiel zuerst auf die Frau als Ganze, fast zugleich aber auch auf den Mann, wanderte von seinem Körper zu seinem Gesicht und von dort zum Gesicht der Frau. Danach ging der Blick zurück auf das Bett. Schließlich fiel mir

die Lampe auf und nahezu gleichzeitig (wieder) der (Tapeten-)Hintergrund, der zu Beginn schon sehr präsent war.

In der ersten subjektiven Wahrnehmung gab es demnach zwei nahezu simultane Sequentialitäten: Der Blick erfasste Frau und Mann fast gleichzeitig, wanderte aber zuerst von ihr zu ihm und gleich wieder zurück von ihm zu ihr. Zunächst war ich damit beschäftigt, mir *ein Bild* von der zwischen den beiden Figuren aufgebauten Spannung – sie nackt, er förmlich gekleidet – zu machen. Dies hat vermutlich auch die Wahrnehmungsfolge mitbestimmt. Zum einen fordert die Nacktheit der Frau im Kontrast zum Mann dazu heraus, weshalb der Blick vermutlich zuerst auf sie fiel, sich aber fast gleichzeitig auf die Suche nach der Spannung *zwischen den beiden* begab, wahrscheinlich um mich deren Beziehung zu vergewissern. Wir könnten nach diesem ersten Zugang schon vermuten, dass das, was zwischen diesen beiden Figuren passiert, bildbestimmend ist. Sehen wir uns den formalen Bildaufbau an, um zu erkunden, inwieweit dieser unter Umständen meinen Blick mit und neben den subjektiven Wahrnehmungspräferenzen²² ‚gelenkt‘ hat.²³

Folgen wir dem *Aufbau* der *Bildfläche*, bildet der Mann das ikonische Zentrum, welches vor allem durch die Lichtführung und hell-dunkel-Kontraste bestimmt ist. Die Schatten zeigen, dass das Licht von rechts ausgeht. Es wird von Sonnenlicht erzeugt, das durch ein großes, in diesem Abzug nicht sichtbares Fenster²⁴ einströmt. Die Lichtspuren an der Wand und am Boden formen einen Kegel, der – als *Fluchtpunkt in der Bildfläche* – auf den Mann zuläuft. Dadurch, dass der Mann frontal von Licht beschienen wird, stellt er mit seinem schwarzen Anzug den stärksten hell-dunkel-Kontrast im Bild dar. Die Frau setzt sich durch ihren seitlich von Licht bestrahlten Körper gegenüber einem im Schatten liegenden Hintergrund ab. Hier sind die Kontraste jedoch nicht so scharf. Sie ist allerdings die größte helle Fläche im Bild und steht *in der Raumperspektive im Fluchtpunkt*. Die Kamera ist dem Bild gegenüber nicht zentral, sondern seitlich vor der Figur der Frau positioniert. Dadurch wird letztere ebenfalls zum ‚Blickfang‘. Auch formal gesehen baut sich hier also eine Spannung auf, nun zwischen zwei Bilddimensionen, der Bildfläche und der Raumperspektive, in denen die Figuren jeweils zentral gesetzt sind.

Um genauer rekonstruieren zu können, welche Spannung sich wie im Bild aufbaut, wird im Folgenden die Fotografie in ihre im Wahrnehmungsprozess sowie durch die formale Betrachtung als wesentlich erkannten Elemente in Form von Segmenten ‚zerlegt‘. Diese werden zunächst jeweils für sich und dann in Beziehung zu den anderen genauer betrachtet. Mit welchem Segment soll aber begonnen werden?²⁵ Da die Raumperspektive in dem hier ausgewählten Ausschnitt gegenüber der Bildfläche eher in den Hintergrund rückt, folgen wir vor allem dem Bildaufbau in der Fläche und beginnen mit dem Mann als erstem Segment.²⁶

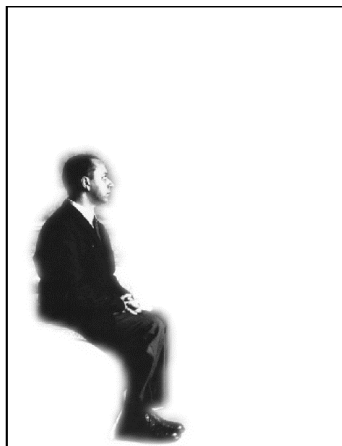


Abbildung 2: Segment 1 – Mann

Auffällig ist zunächst die Körperhaltung. Die Entspannung der Schultern kontrastiert mit den zusammengelegten Knien, die disziplinierte Zurückhaltung bis hinunter zu den penibel parallel gestellten Füßen signalisieren. Im Schoß sind die Hände gefaltet, nahezu als wolle der Mann eine Gebetshaltung einnehmen. So könnte jemand auf einer Kirchenbank sitzen, den Blick auf einen Pfarrer oder ein Heiligenbild gerichtet. Auf jeden Fall ist die Bewegung – das signalisieren nicht zuletzt die gefalteten Hände – in diesem Körper stillgestellt. Er macht nicht den Anschein, sich in Bewegung zu befinden oder im nächsten Moment eine solche einzuleiten. Dazu

müssten sich die Hände öffnen. Er drückt aber auch nicht Starre aus, vielmehr eine beobachtende Erwartungshaltung mit kontrolliertem ‚Unterbau‘, ohne sich selbst darauf einzurichten, Teil eines Geschehens zu werden. Der Blick ist auf etwas gerichtet, das eine höhere Position einnimmt als seine Augenhöhe. Er blickt hinauf, legt seinen Hals allerdings nicht frei. Er bleibt also auch dort geschützt und ‚in der Reserve‘ (vgl. Molcho 2001).

Der Anzug weist darauf hin, dass hier möglicherweise ein feierlicher Anlass zelebriert wird. Die Assoziation vom Kirchgang bleibt bestehen. Damit verweist er auf einen öffentlichen Kontext. Alternativ ist jedoch auch eine Essenssituation in einem bürgerlichen Haus denkbar, bei der alle Teilnehmer ‚picobello‘ gekleidet sind und in reservierter bzw. die Lustbereiche kontrollierender Erwartung auf die Verteilung der Speisen durch das Personal warten. Die im Lichtkegel hervorgehobenen blankgeputzten Schuhe lassen vermuten, dass sie noch keiner staubigen Strasse ausgesetzt worden sind, oder aber für den Anlass wieder gesäubert wurden. Dies deutet wiederum auf eine bewusste (Selbst)Inszenierung hin. Insgesamt lässt der Mann, nur für sich betrachtet, eine stille, reserviert gediegene Szene erwarten, die durch einen hohen Inszenierungsgrad, zumindest seitens der Figur, bestimmt ist.

Der Rahmen erinnert uns daran, dass es sich hier um eine umgrenzte *Bildfläche* handelt. In deren Proportionen ist der Körpermittelpunkt des Mannes zwar am linken Rand platziert, seine Beine und Füße ragen jedoch über die Bildmitte etwas hinaus. Seine sitzende Haltung lässt ihn klein erscheinen, in der horizontalen Fläche nimmt er jedoch mehr als die Hälfte des Raumes ein. Sehen wir uns das zweite Segment an.

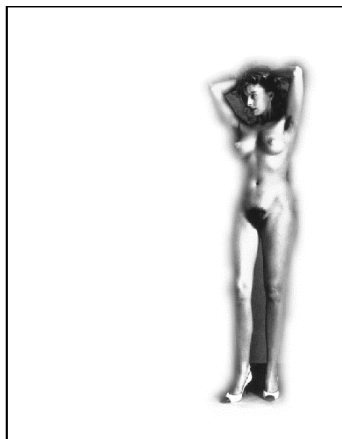


Abbildung 3: Segment 2 – Frau

Wir sehen eine fast nackte Frau, denn immerhin trägt sie auffälligerweise Schuhe. Doch dazu später. Zunächst fällt auf, dass sie aufrecht stehend ihre Hände hinter dem Kopf verschränkt und damit die Aufmerksamkeit auf ihre wohlgeformten Brüste lenkt. Die eine ‚zeigt‘ nach links in das untere Bilddrittel, zusammen mit dem schräg nach unten gestellten Kopf und Blick, womit ihre Form noch besser zur Geltung kommt. Die andere ‚zeigt‘ eher nach vorne und wendet sich den Betrachtern des Bildes zu. Der Körper scheint in zwei Richtungen zu weisen: die linke Hälfte nach vorne, die rechte nach rechts, so als wolle er sagen: die eine Hälfte ‚gehört‘ den Betrachtern außerhalb des Bildes, die sich ihm gegenüber frontal positionieren, die andere einem Betrachter innerhalb des Bildes, der seitlich positioniert ist. Das rechte Bein ist vorgerückt und baut mit der gegenüber der Brust ebenfalls stärker nach vorne ausgerichteten Schuhspitze eine leichte Barriere zur linken Bildseite hin auf.

Diese Haltung weist ebenfalls einen hohen Inszenierungsgrad auf, denn als spontane ist sie nur schwer einzunehmen.²⁷ Darüber hinaus stellt sich auch dieser Körper, trotz der inneren Drehung, als unbewegter dar. Auch an ihm sind keine Zeichen einer gerade stattfindenden oder kurz bevorstehenden Bewegung zu erkennen. Vielmehr macht er den Anschein, in dieser *Pose* zu verharren, vielleicht weil es um sie und nichts weiter geht. Dafür spricht auch die Positionierung im Verhältnis zum Licht, das die linke Brust und den rechten Oberschenkel in einer Weise hervorhebt, dass die wesentlichen körperlichen Reize bestmöglich zum Ausdruck kommen. Und dafür sprechen auch die Schuhe, die in einer im Geschehen fotografisch beobachteten und festgehaltenen erotischen Szene kaum in dieser Weise an den Füßen geblieben wären. Die Schuhe sind damit wesentlicher Teil des Inszenierungsgeschehens. Weibliche Eleganz, Spitzheit (im zickigen wie erotischen Sinn), ihr Gebrauch als Waffe, als Mittel zur Verlängerung der Beine und zur Herstellung einer spezifischen Haltung (die ohne solche Schuhe kaum einzunehmen ist), eine andere Zeit (etwa die 1920er oder 1950er Jahre), eine spezifische Mode oder gar Prostitution, das alles kann mit diesen Schuhen verbunden werden. Sie signalisieren Lust an der eigenen Darstellung und Gestaltung, die durch den Kontrast zur Nacktheit der Figur noch stärker hervortritt. Was mit den Schuhen an *dieser* Figur verbunden ist, ist noch offen. Deutlich ist nur, dass sie wesentlich zur Inszenierung beitragen. Decken wir sie ab, wirkt der Frauenkörper näher, zugänglicher. Hier schaffen die Schuhe demnach Distanz *und* – in Verbindung mit der Nacktheit – Spannung.

Das Gesicht relativiert die Lesart der Inszenierung einer reinen *Pose* wieder etwas. Der geöffnete Mund, der nach vorne geneigte Kopf und der Blick drücken eine offene und gerichtete Zuwendung aus. Auch die losen, gar zerwühlten, auf

jeden Fall in Bewegung gehaltenen Haare setzen der Festgehaltenheit des Körpers in seiner *Pose* etwas entgegen. Vielleicht gehören hierzu auch die Achselhaare, die nicht entfernt wurden und so Teil eines Ausdrucks von Natürlichkeit werden, der seinerseits inszeniert sein kann. Insgesamt schwingt Bewusstheit und Selbstbewusstsein im Umgang mit den eigenen Reizen mit, allerdings auch mit einer Portion Zurückhaltung und Distanz, die zum einen als leichte Schüchternheit, zum anderen als professionelle Distanz gesehen bzw. gedeutet werden kann. Die Unentschiedenheit ist möglicherweise Teil der Inszenierung.

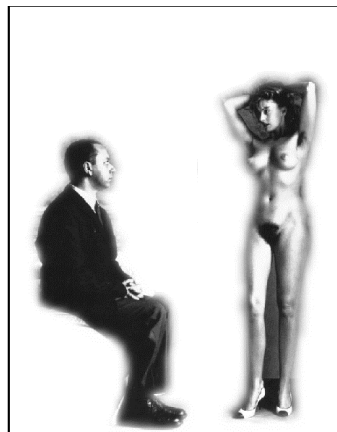
In welcher Art von Szenen ist so eine Körperhaltung und Figur denkbar? Sie könnte in einer Präsentation gegenüber einem (neuen) Liebhaber ebenso Sinn machen (obwohl dann der hohe Inszenierungsaufwand erklärungsbedürftig würde) wie in einem Liebespiel eines Paares, das starke inszenatorische Elemente mag oder braucht, um sich zu stimulieren. Natürlich macht so eine Pose auch im Kontext von Prostitution *Sinn*, wobei hier der bildinszenatorische Aufwand als eine eigene Komponente interpretationsbedürftig würde. Dieser würde sich von selbst erklären in einer Casting-Situation für einen Film, Fotowettbewerb oder dergleichen.

In der Bildfläche ist diese Figur im rechten Drittel platziert, ohne sich jedoch in Spannung zum Rand zu begeben. Sie bleibt Teil des Bildgeschehens, ohne ein *Außerhalb* zu signalisieren oder einzuführen. Das unterstreicht wiederum eine gewisse Statik der Szene, die bildlich nicht in narrative Hinweise auf ein *woher* oder *wohin* aufgelöst wird. Darüber hinaus wird deutlich, dass die Spannung im Bild weniger durch kompositorische Elemente, die auf die gesamte Bildfläche bezogen wären, als eher durch szenische Elemente erzeugt wird, die auf die beiden Figuren bezogen sind.

Abbildung 4: Segment 3 –
Gegenüberstellung beider Figuren

Wenn wir die beiden Figuren ohne ihren szenischen Kontext gegenüberstellen, wird deutlich, dass ihre Beziehung nicht durch eine spannungsvolle Platzierung im Bild erzeugt wird, sondern schlicht durch ihre aufeinander bezogenen Blicke und – so ist zu vermuten – durch weitere szenische Elemente.

Sehen wir, welche Hinweise wir auf die thematische Gestaltung des Bildes, d.h. auf die Frage *worum es hier geht*, in der szenischen Ausgestaltung finden. Wenden wir uns zunächst wieder der Figur des Mannes zu und betrachten ihn in seinem unmittelbaren szenischen Kontext.



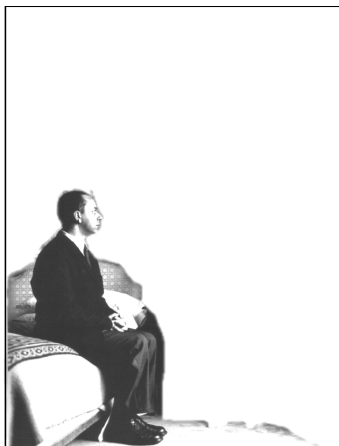


Abbildung 5: Segment 4 –
Kontext der Figur des Mannes

Er ist auf einem Bett platziert, was die Lesarten in Richtung *Liebesszene* zunächst verstärkt. Im Bild erscheint das Bett jedoch als Einzelbett, so dass es unwahrscheinlich wird, dass eine Paarsituation inszeniert wird. Auch dass ein Casting hier ins Bild gesetzt worden ist, kann jetzt ausgeschlossen werden. Bleibt also die Idee des Liebhabers bzw. der Prostitution, wenn wir von der Figur der Frau ausgehen. Ein Einzelbett wäre allerdings auch für einen realen Prostitutionskontext sehr unwahrscheinlich. Das schließt dessen Inszenierung als symbolischen, der vor allem die Phantasie anspricht, jedoch nicht aus.

Im Kontext dieses Bettes erscheint der Mann mit seiner nahezu vornehmen Erscheinung in einem gut sitzenden Anzug mit Krawatte und blankgeputzten Schuhen in einem eigentümlichen Kontrast. Er scheint nicht zu diesem Bett zu gehören, obwohl er bildlich in ihm *ingerahmt* ist. Das Bett sieht zwar auch sauber, glattgestrichen und unbenutzt aus, genauso wie der Mann in seinem Anzug. Er nimmt aber im Sitzen nicht viel Fläche ein und wirkt wie jemand, der sich mit Respekt vor der Intimität eines fremden Bettes darauf gesetzt hat. Dieses wirkt mit dem Überwurf und den aufgelegten Kissen streng; die Anordnung strahlt wenig Erotik aus. Bei genauerem Hinsehen fällt jedoch auf, dass sich hinter den Füßen des Mannes ein heller Streifen befindet, der so aussieht als hänge ein Stück Stoff heraus. Durch diesen sehr hellen, aber gegenständlich nur schwer zuordenbaren Lichtpunkt wird eine Irritation erzeugt, die nahelegt, dass hier auch etwas ‚verrutschen‘ könnte. Aus diesem Ambiente blickt der Mann, ohne erkennbare Gemütsregungen im Gesicht, zur Frau. Sehen wir uns die gesamte Szene *zwischen* den beiden nun etwas genauer an.



Abbildung 6: Segment 5 – Szene zwischen den beiden Figuren

Der Kontrast zwischen den beiden Figuren könnte nicht größer sein. Sie wird als erotische, wohlgeformte und vermutlich für viele Menschen attraktive Frau inszeniert, er dagegen in reserviert-kontrolliert zurückhaltender Haltung, ingerahmt durch ein eher asexuelles Ambiente. Und dennoch, oder gerade deshalb, entsteht hier Spannung. Der ganz direkte Augenkontakt setzt die beiden Figuren miteinander in Beziehung. Ohne diesen wären sie zwei unabhängig voneinander im Raum platzierte *Objekte*.²⁸ Dabei ist die

Frau die Herausfordernde, ihr Mund ist geöffnet, ihre Augen auf seine gerichtet. Er erwidert zwar ihren Blick, sein Gesicht mit dem geschlossenen Mund drückt allerdings eher Ergebenheit, vielleicht auch Anbetung gepaart mit ängstlicher Zurückhaltung, Unsicherheit oder großer Ungewissheit, nicht aber eine unmittelbare Erwartung aus. Er hat sich vielmehr aufs Abwarten bzw. aufs Schauen verlegt, blickt aber nicht ihren Körper, sondern ihr Gesicht an. Dadurch wird die Szene erst erotisiert. Mit der Intensität und der spannungserzeugenden Funktion des Blickes wird darauf verwiesen, dass es hier (auch) um Gefühle, vielleicht gar um Liebe – zumindest von Seiten des Mannes – geht. Gleichwohl rückt die Frau in die Position derjenigen, die sich bewegen muss, wenn hier etwas geschehen soll. Dennoch scheint der Mann in seiner ergebnis-zurückhaltend-verschlossenen Haltung die Situation zu steuern. Sie müsste sich bemühen, seine Hände und seinen Körper zu öffnen, wenn die Szene weitergehen soll, nicht zuletzt auch in der Vorstellung. Aber soll sie überhaupt weitergehen? Oder besteht ihr Reiz und Ziel lediglich darin, die hier sichtbare Spannung inszeniert und ins Bild gesetzt zu haben, wofür ihr relativ statischer bildlicher Charakter spricht? Handelt es sich möglicherweise um die Darstellung einer spezifischen Form von Begehren, die lediglich eine Stimulation sucht, um danach an einem anderen Ort und in einem anderen Kontext die erzeugten Phantasien auszuleben? Auf jeden Fall begegnen sich hier nicht einfach nur Körper, sondern Gesichter und Augen, die zwei sehr kontrastiv inszenierten Figuren angehören. Dennoch verbleibt die Situation in der Schwebelage und die Frage, ob es sich um Liebe, Prostitution oder gar beides handelt, offen.

Weitere Kontraste bzw. Ambivalenzen fallen auf, wenn wir uns die Schuhe noch einmal ansehen. Während die des Mannes voll im Lichtkegel platziert sind und in ihrer hoch geschlossenen Form eine gewisse Biederkeit ausstrahlen, drücken die der Frau durch ihre Form und die klassische schwarz-weiß-Gestaltung Eleganz, gar etwas Noblesse aus²⁹, was zu den potentiell prostitutiven Konnotationen der Szene einen Gegensatz bildet. Gleichzeitig steht sie mit einem Schuh beinahe ganz auf der dunklen Fläche, womit die Spannung zwischen seiner belichteten Zurückhaltung und ihrer Position auf der ‚Schattenlinie‘ erneut betont wird. Wenn es sich hier also um Prostitution handeln sollte, dann in einer stilistisch sehr gehobenen Form.

Dies wird durch die Lampe im Zwischenraum der Figuren unterstützt. Ihr jugendstilartiger Glasfuß und der passende Schirm sorgen für ein kultiviertes Ambiente von geschmackvoller Wohnlichkeit, die dieser etwas bizarren Szene einen Hauch von Normalität verleiht. In der Bildfläche wird sie wiederum Teil der Spannung zwischen den Figuren und nimmt damit eine wichtige Position ein. Sie ist ein heller Lichtpunkt, der *zwischen* Frau und Mann steht und somit Distanz zwischen den Figuren schafft. Deckt man sie ab, rücken die Figuren näher aneinander. Damit würde die Szene allerdings auch auf Frau – Mann – Bett reduziert. Die Lampe sorgt für eine bildliche Öffnung der Figurenkonstellation und schafft nahezu einen eigenen Blickfokus, nicht zuletzt weil sie genau in der Mitte der Bildfläche platziert ist.

Der Bildhintergrund gibt als Segment für sich alleine genommen über diese Szene und die Beziehung zwischen den beiden Figuren keine entscheidenden Hinweise. Die auffallend großblumige Tapete enthält zwar eindruckliche zeitli-

che und kulturelle Referenzen³⁰ und wirkt wie der Hintergrund eines Gemäldes oder gar wie ein Wandteppich. Damit wird sie Teil einer in Szene gesetzten Situation mit Accessoires, deren Funktion darin bestehen, ein bestimmtes *bildliches Ambiente* zu erzeugen. In der Gesamtgestaltung des Bildes kommt ihr jedoch keine eigenständige szenische bzw. themensetzende Funktion zu. Bei der zusammenfassenden Betrachtung des Gesamtbildes wird sie allerdings wichtig als Rahmung und Kontrast zum Oberkörper der Frau, deren Frisur zeitlich nicht zu dem Muster passt. Der Zeitsprung erzeugt selbst noch einmal eine bildliche Spannung. Die Aufmerksamkeit bleibt im Bild, weil die Personen und die Accessoires nicht intuitiv in einen kongruenten Zeitrahmen versetzt werden können. Die Komposition, ein Spiel mit verschiedenen Elementen, wirkt dadurch eher wie ein Gemälde als eine Fotografie im herkömmlichen Sinne.³¹

Abbildung 7: Gesamtbild



Wenden wir uns abschließend den Blickrichtungen als die die Szene bestimmenden und belebenden Elemente im Verhältnis zur Betrachterposition zu. Durch den bildlichen Aufbau der Szene werden die Betrachter zum einen in die Position des Mannes gezogen, um sich die Frau mit seinen Augen anzusehen. Er definiert den Beobachtungsstandort und damit latent die Identifikationsmöglichkeit. Gleichzeitig ist er nicht nur Beobachter, wie wir, sondern begibt sich in eine Spannung bzw. stellt diese ebenso her wie die Frau. Er wird zum Beteiligten, aber noch viel wichtiger, die Frau ist dadurch nicht mehr reines Objekt. Hier, in der Bildfläche, passiert etwas zwischen zwei Menschen.

Das Auge der Kamera, das dieser Blickrichtung nicht entspricht, konstituiert eine zweite Blickrichtung, die raumperspektivisch direkt auf die Frau ausgerichtet ist. Den Blick der Frau, ebenso wie ihr Gesicht und ihren Körper, nehmen wir also, weil uns gegenübergestellt, eher als Beobachter wahr. Sie bietet wenig Anhaltspunkte, die Szene *mit ihren Augen* zu sehen. Sie ist diejenige, die

betrachtet wird und nicht von der aus wir etwas betrachten. Konzentrieren wir uns als Betrachter auf diese Position, wird der Mann zu einer *Randfigur*. Dies entspricht jedoch weder der szenischen noch der flächigen Gestaltung des Bildes, in der – wie wir gesehen haben – die Kontraste zwischen den Figuren bildbestimmend sind. Wenden wir uns dieser Spannung zu, wird wiederum die Gestaltung der Bildfläche gegenüber der Raumperspektive in *dieser* Fotografie wichtiger. Die Thematisierungen, die von der Bildfläche ausgehen, in der der Mann ikonisch etwas dominiert, bilden demnach das ergiebiger Interpretationsfeld.³²

Was ist thematisch hier nun *ins Bild gesetzt*? Geht es um die Schönheit einer Frau, die von einem schüchternen Mann angebetet wird? Was bedeutet es aber, nicht nur einen Frauenakt zum Gemälde zu machen, sondern ihr einen (schüchternen) Anbeter auf einem Bett gegenüberzusetzen? Wozu wird die Frau in den Augen dieses Mannes, etwa einfach zur Geliebten? Das würde seine kontrolliert reserviert-ängstliche Haltung nicht erklären. Eher wahrscheinlich wird, dass es sich um die alte Vorstellung von der *Heiligen* und der *Hure* handeln könnte. Dies würde zumindest die Ambivalenz zwischen Attraktion und Kontrolliertheit auf der Seite des Mannes erklären, vielleicht auch die sichtbaren Anflüge von Angst. Geht es demnach um einen schüchternen, gar etwas ängstlichen Mann, der einer schönen Frau wie einem Gemälde oder einer Heiligen, wie anfangs bereits assoziiert, gegenüber sitzt und vor lauter Anbetung, Schüchternheit, Angst und Ungewissheit bezüglich der freigesetzten Phantasien, nur die Hände falten kann? Ist also die mit Anbetung (und durchaus Wertschätzung) unterlegte Zurückhaltung des Mannes im Angesicht von weiblicher Schönheit, die nicht berührt werden kann und/oder darf und die davon ausgelösten Phantasien, das Thema? Diese Hypothese erscheint mir aufgrund des Bildaufbaus sehr plausibel.

Mit diesem Ergebnis können wir uns nun der Frage zuwenden, warum dieses (oder besser: diese Art von) Bild³³ provoziert, obwohl, soweit unsere Analyse ergeben hat, Provokation nicht zu seinem thematischen Kern gehört. Ist es die schiere Nacktheit der Frau, die zur anzüglichen Geschlossenheit des Mannes kontrastiert, die Anstoß erregt? Dies wäre m.E. eine zu einfache Erklärung, weil sie vornehmlich von der Prüderie der Betrachter ausgeht. Oder besteht die Provokation darin, dass eine ansprechende Erotik aufgebaut wird, die allerdings in der Schwebe zwischen Anziehung und zurückhaltender Kontrolle verbleibt und vor allem die Nähe zur Prostitution auch in der Spielart, dass lediglich eine sexuelle Phantasie erzeugt wird, die an anderen Objekten ausgelebt wird, nicht ausschließt? Aber auch dies würde nicht provozieren, wenn wir uns als Betrachter vom Bild *fernhalten* könnten in dem Sinne, dass wir etwas darin sehen, was einer anderen Welt angehört und u.U. zwar unsere Neugierde anstachelt, aber uns nicht wirklich berührt. Meine Vermutung geht dagegen dahin, dass wir als Betrachter³⁴ in dieses (oder diese Art von) Bild *hineingezogen* werden, wenn auch nicht ganz freiwillig. Aus weiblicher Perspektive liegt hierbei die Provokation darin, unwillkürlich dem anbetenden, aber auch betrachtenden Blick eines Mannes auf eine schöne Frau zu folgen, ohne die Identifikation mit ihm (er ist ja schüchtern, fast hilfsbedürftig) abstreifen zu können, vielleicht auch weil sie zunächst kaum bemerkt wird. Und provozierend könnte auch sein, dass die Frau in diesem Spiel, das in der Bildfläche – trotz gegenteiligem Anschein ihrer Grö-

ßen- und Nacktheitsdominanz – eher der Mann beherrscht, die Frau nicht nur angeblickt wird, sondern sich auch mit ihrem bildlich zum Objekt gewordenen Körper zur *selbst blickenden Beteiligten* macht. Damit erscheint sie als diejenige, die ihren Körper einsetzt. Hier könnte nun die Provokation für die männliche Perspektive liegen, nämlich nicht nur der nackten Schönheit einer Frau gegenüberzusitzen, die als *Heilige* oder/und *Hure* einer anderen Welt angehört, in der sie unberührbar bleibt, was die Kapitulation vor ihrer Schönheit vielleicht erträglicher macht, sondern einer, die auch den Mann *in den Blick nimmt*, damit in das Geschehen eingreift, es zu einem *diesseitigen* macht und die Ängste, Zurückhaltung und Phantasien des Mannes in eine *reale Welt* rückt. Diese bleibt jedoch unbestimmt, denn es ist unklar, wer in diesem sexualisierten Spiel die dominante Position einnimmt und vor allem behält. Das bestimmt-unbestimmte Spiel zwischen den Geschlechtern aus männlicher Perspektive, mit dennoch unklarer Machtverteilung, wäre demnach ein Thema dieses Bildes. Sein Ausgang bleibt offen.

Allgemein gesehen könnte die nicht zuletzt durch Spannungen im Bildaufbau und in der szenischen Gestaltung unbestimmt belassene Beziehungsdynamik, nämlich wer in dieser Szene zum Subjekt, wer zum Objekt wird, provozierend wirken. Dies rührt an Ambivalenzen in der Beziehungsdynamik von Mann und Frau generell, an die Ungewissheit darüber, wo die Grenzen zwischen Erotik und Prostitution, zwischen Macht/Dominanz und Ohnmacht/Unterordnung liegen. Mit der Veränderung der Geschlechterbeziehung und ihrer allmählichen Herauslösung aus starren gesellschaftlichen Normen sind möglicherweise auch diese Grenzen in Fluss geraten und müssen neu ausgelotet werden. Für uns als Betrachter, die wir uns scheuen, diese Grenzen im *Handlungsgeschehen* neu zu bestimmen, geschieht dies zunächst vor allem in der *Vorstellung*. Hierfür bieten *Bilder* ganz allgemein und die Fotografien von Helmut Newton im Besonderen viel Raum, bzw. sie provozieren diese Auseinandersetzung.³⁵ Durch eine in dieser Weise aufgebaute Spannung wird das in Szene gesetzte *Bild* vor allem *in der Vorstellung* – denn in der Handlungsebene des Bildes bleibt es, wie wir gesehen haben, eher statisch – lebendig und setzt eine Phantasieproduktion frei, die über das im Bild manifest Dargestellte hinausgeht bzw. dies plausibel in unterschiedlichen Situationen verstehbar macht.

Das *Medium* der *Fotografie* dagegen suggeriert eine konkrete Begegnung mit präsenten Personen, die nicht gänzlich zu Figuren stilisiert sind bzw. werden können, weil von spezifischen, d.h. individuierenden Ausdrucksformen nicht völlig abstrahiert werden kann.³⁶ Die Fotografie als Medium schafft damit eine Idiosynkrasie, die der durchinszenierten Komposition mit ihren malerischen stilistischen Anleihen entgegensteht.

5. Schlussbemerkung

An der hier exemplarisch analysierten Fotografie von Helmut Newton wurden wir als Betrachter mit unseren Vorstellungen in eine bestimmte Szene hineingezogen, wenn auch nicht ganz freiwillig. Es ist vor allem unsere durch das Bild

freigesetzte, in ihm aber nicht fixierte Phantasie bzw. Vorstellungskraft, die das Bild mit Bedeutung auflädt. Die Besonderheit *dieses* Bildes liegt also darin, Vorstellungsräume zu generieren, die in ihrer Bedeutungsgebung offen bleiben, gleichzeitig aber zu einer Auseinandersetzung mit dieser Offenheit, d.h. mit dem Möglichkeitsraum sehr unterschiedlicher und gegensätzlicher Vorstellungen und Phantasien, provozieren. Diese Fotografie thematisiert vor allem Ambivalenzen und Unklarheiten in der von Erotik – Liebe – Macht bestimmten sexuellen Dimension der Geschlechterbeziehungen im Spannungsfeld von Unter- bzw. Überordnung, von Subjekt- bzw. Objekt-Sein. Dadurch, dass vor allem Mehrdeutigkeit auf diesbezügliche Fragen anboten wird, *zeigt* sich die Unklarheit nicht nur bezüglich der Rollen zwischen den Geschlechtern, sondern auch bezüglich dessen, was wir im erotischen Spiel zwischen den Geschlechtern als akzeptabel bzw. inakzeptabel empfinden.

Nicht zuletzt das Medium schafft eine eigentümliche Mischung aus Intimität und an den Betrachter gerichteter Inszenierung, an der wir beim Zuschauen gleichermaßen Anteil haben. Durch das Medium der Fotografie wird suggeriert, dass wir nicht nur an einer wie auch immer durchgearbeiteten Vorstellung einer erotischen Szene teilhaben, sondern an einer *realen Situation* (zumindest an einem Spiel mit der Realität), was uns gleichwohl implizit zu Voyeuren macht. Möglicherweise rührt auch das an eine Ambivalenz, nämlich diesem hier vorgeführten erotischen Spiel auf die Spur kommen zu wollen (zumindest Neugierde darüber zu entwickeln), aber nicht in einer Weise, die uns kompromittierend in das Geschehen hineinzieht.

Vor diesem Hintergrund läßt sich abschließend noch einmal die allgemeine Frage aufwerfen, welche *Ansichten* auf Körper in einem flächigen Bild, spezifischer noch, in einer Fotografie möglich bzw. erzeugt werden? Bei der in Bildern materialisierten Darstellung von Körpern haben wir es zunächst mit einer Transformation der räumlichen Dimension von Körpern auf eine Fläche zu tun. Mit Hilfe perspektivischer und anderer Gestaltungsmittel können zwar Raumeigenschaften und andere gegenständliche Besonderheiten auch im Bild dargestellt werden. In der Bildfläche, die von einer spezifischen Rahmung fest umrissen ist, entsteht jedoch gegenüber einer im Handlungsraum gegebenen Situation ein neuer Kontext der Körperwahrnehmung, der – trotz und mit dem Wiedererkennen der Gegenstände – einen eigenen, nämlich *sehenden* Zugang konstituiert. Damit gehen zwar andere sinnliche Eigenschaften der Handlungssituation verloren (etwa die unmittelbare räumliche Erfahrung, Gerüche, Töne und vieles mehr). Durch die Fokussierung auf das *Sehen* und die Rahmung sowie Fixierung eines Momentes mit unzähligen Verweisen auf seine zeitlichen Bezüge wird jedoch ein analytischer Zugang eröffnet, mit dem die materiell-gegenständliche Dimension von Körpern in spezifischen Situationen präsent bleibt, ohne dass sie schlicht *abgebildet* würde. Vielmehr wird im Bild ein eigener Sinn konstituiert, der eine Transformation der materiellen Gegenständlichkeit von beweglichen und sich bewegenden Körpern in eine fixierte Bildfläche zur Grundlage hat.

Damit werden, zum einen, mit spezifischen Gegenständen und Situationen, also auch mit Körpern, verbundene *Vorstellungen* gerahmt und fixiert. Somit werden Bilder zu materialisierten Ausdrucksgestalten von Vorstellungen, die

sie gleichzeitig – nun selbst zu *Gegenständen* geworden – wiederum mitgestalten. Die Fixierung und die darauf aufbauende Lesbarkeit von Vorstellungen hat jedoch auch Grenzen, über die hinaus sich, zum anderen, Vorstellungswelten öffnen, und zwar in nur schwer bestimmbare Richtungen. Die Grenze zwischen in Bildern fixierten und durch sie freigesetzten Vorstellungen ist allgemein also kaum bestimmbar. Vielmehr gewinnen Bilder ihren Reiz gerade aus dem Spiel mit dieser Grenze, indem sie Mehrdeutigkeit und Ambivalenz, das Sowohl-als-auch, Bestimmt-Unbestimmte oder gar Unbestimmbares zu ihrem Thema machen, was wiederum die Vorstellungstätigkeit anregt. Diese kann also mit Bildern in einer bestimmten Anschauung fixiert, aber auch als Phantasieraum geöffnet werden, der zwar durch die Anschauung eines Bildes strukturiert, jedoch aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit nicht begrenzt werden kann. Da unsere Körperwelten zunehmend auch von fotografischen Bildwelten bevölkert werden, lohnt es sich vielleicht, dieser Dimension als einer Spezifischen nachzugehen.

Anmerkungen

Dieser Beitrag hat von vielen konstruktiven Hinweisen von KollegInnen profitiert, die ich hier nicht alle aufzählen kann. Ihnen allen sei für ihr Interesse und ihre Unterstützung gedankt. Besonderen Dank möchte ich Elfie Miklautz für ihre eingehende Lektüre der ersten Manuskriptfassung und ein langes produktives Gespräch sowie Hermann Kogler für einen vergnüglichen Interpretationsabend, bei dem ich viel von seinen schauspielerischen Körperkenntnissen und seinem genauen Blick gewann, aussprechen.

- 1 Siehe die vielfältigen Beiträge in den *Feministischen Studien*, insbesondere die Diskussionen um den diskurstheoretischen Ansatz von Judith Butler und seine Kritik etwa durch Barbara Duden (1993), international exemplarisch Davis 1997.
- 2 Vgl. hierzu Untersuchungen von Gesa Lindemann (1993) und Stefan Hirschauer (1993) zu Transsexualität sowie anthropologisch angeleitete Arbeiten aus dem Umfeld von Dietmar Kamper (Kamper/Wulf 1982). Theoretisch-empirisch fundierte Leib- und Körperanalysen entwickelten sich auch im Bereich der Biographieforschung (exemplarisch Alheit u.a. 1999). Die Potentiale klassischer soziologischer Ansätze für Körperanalysen sind neuerlich von Paula Irene Villa (2000) zusammengetragen und aufeinander bezogen diskutiert worden. Mit verlagertem theoretischen Schwerpunkt finden sich ähnliche Versuche in dem von Kornelia Hahn und Michael Meuser (2002) herausgegebenen Sammelband.
- 3 Auf die Unterscheidung und Beziehung zwischen reflexiv-diskursiver Körperwahrnehmung und unmittelbarer Leibempfindung kann hier nicht weiter eingegangen werden. In diesem Beitrag geht es vornehmlich um die Körperdimension in ihrer bildlichen Darstellung, weshalb nicht versucht wurde, die Dimension des Leibempfindens in die methodische Analyse einzubeziehen. Diese erschließt sich nicht ohne weiteres direkt über Körperdarstellungen und zu ihrer Beobachtung müssen unter Umständen Wege gefunden werden, die zwar von der Vergegenständlichung des Leibempfindens im Körper ausgehen können, über diese aber u. U. auch hinausgehen müssen.
- 4 Vgl. Arnheim 1972/77, Belting 2001, Belting/Kamper 2000, Berger 1984, Boehm 1978, 1994, G. Böhme 1999, H. Böhme 2000, Gombrich 1977, Imdahl 1980, Mitchell 1990, u.a.
- 5 Die Aufeinanderverwiesenheit von Bild – Sprache – Vorstellung wird vor allem durch wahrnehmungspsychologische und erkenntnistheoretische Untersuchungen und Ansätze, neuerdings auch im Feld der Naturwissenschaften (Coy 2002), gestützt. Die

Formulierung eines konzisen theoretischen Zusammenhangs scheint allerdings noch auszustehen.

- 6 Auf Überschneidungsbereiche, die sich längst entwickelt haben, nämlich Sprache auch wörtlich als *Bild* zu gestalten (etwa in Gedichten bzw. als Teil von Werbebildern) bzw. umgekehrt, Bilder als *Sprache* zu verwenden, etwa in Form von *Logos*, die einen Namen ersetzen, kann hier nicht eingegangen werden (vgl. hierzu etwa Hartmann 1998).
- 7 Diesen Ausdruck hat Thomas Loer im Versuch, die methodologischen Positionen von Max Imdahl und Ulrich Oevermann zusammenzuführen, vorgeschlagen. „Zwar sind die ikonischen Pfade sequentiell strukturiert, aber zugleich sind sie *multidimensional*. So muß der Betrachter zwar nicht verschiedene, simultan gegebene Einzelemente zu einer Einheit synthetisieren, steht aber dennoch vor einem spezifischen Problem der Bildlektüre, das in der Synthese einer Simultaneität verschiedener Sequenzen besteht.“ (Loer 1994, S. 349).
- 8 Diese Gebrauchsweise von Bildern, insbesondere Fotografien, ist bisher soziologisch am weitesten entwickelt und genutzt worden (vgl. Bourdieu 1981; Becker 1986; Tekkenberg 1982; Lueger 2000 und Harper 2000). Daneben wurden auch Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Bildern und ihren spezifischen Medien ins Zentrum soziologischer Analysen gerückt. Die Konstitution von Bildern als Bilder, d.h. Phänomene der *Bildlichkeit* wurden dabei jedoch kaum berücksichtigt.
- 9 Etwa die Werbung, wo sich Bild- mit Textelementen mischen (vgl. exemplarisch Jung/Müller-Doohm/Voigt 1992).
- 10 Vgl. exemplarisch die ausführliche Diskussion dieser Frage bei Howard Becker (1986) sowie neuerliche Versuche einer soziologischen Analyse von Kunstwerken (Oevermann 1990; Loer 1994; Heinze-Prause/Heinze 1996).
- 11 G. Böhme unterscheidet begrifflich zwischen *Realität* als dem offenen Horizont des Erlebens und Wahrnehmens in einer gegenwärtigen Situation und *Wirklichkeit*, die die prinzipiell offene und fließende *Realität* in der Wahrnehmung strukturiert und sie so zu *Wirklichkeit* verdichtet. Erst dadurch kann sie fixiert und mit Bedeutung versehen werden.
- 12 Durch die Möglichkeit der Erzeugung fotografischer Bilder im Computer wird dieses Wirklichkeitsverhältnis zwar zunehmend in Frage gestellt. Fotografien im technisch herkömmlichen Sinne haben die Bühne der Bilder jedoch noch nicht verlassen, so dass für sie diese Bestimmungen nach wie vor gelten.
- 13 In diesem Zusammenhang ist auch immer wieder auf den ästhetischen Charakter von Dokumentarfotografien hingewiesen worden, der ihren Wirklichkeitsbezug in die subjektive Vorstellungswelt des Fotografen einrückt (vgl. Becker 1986, S. 293ff.)
- 14 Die in diesem Beitrag angewendete Form der Analyse versucht, methodologische Prinzipien und Anregungen aus mehreren Ansätzen aufzugreifen und zusammenzuführen. Im Wesentlichen standen die Bildtheorie Max Imdahls, die historische Sinnrekonstruktion und Symbolanalyse Erwin Panofskys sowie die Gestalttheorie Rudolf Arnheims bei der Entwicklung des Verfahrens, das praktisch bereits mehrfach in Seminaren und Abschlussarbeiten erprobt worden ist, Pate. Eine konzise Formulierung seiner methodologischen Grundlagen steht noch aus.
- 15 Detailliertere Hinweise zum Ablauf und zu den spezifischen Fragen, die im jeweiligen Schritt adressiert werden, finden sich in einem von mir erstellten Handout, das in Seminaren zur interpretativen Bildanalyse verwendet und weiterentwickelt worden ist (vgl. Breckner 1998-2002).
- 16 Dieser Schritt ähnelt dem, was Panofsky als *Bildbeschreibung*, die der eigentlichen Interpretation vorausgeht, eingeführt hat (vgl. auch Müller-Doohm 1997).
- 17 Lesarten und Hypothesen hierzu können natürlich nur annäherungsweise aus dem Bild gewonnen werden. Dennoch kann hierbei deutlich werden, dass einzelne Elemente oder Spannungen im Bild nur durch die hypothetische Annahme eines ihm vorausgehenden bzw. nachfolgenden Geschehens (das selbst nicht sichtbar ist) verstanden werden können.

- 18 Die Analyse von Bildsammlungen kann ebenso regelgeleitet durchgeführt werden. Aus Platzgründen kann darauf jedoch nicht mehr eingegangen werden (vgl. Breckner 1998-2002).
- 19 Vgl. die Hausarbeit von Nadja Zitouni und Sabrina Maul, FU Berlin, Institut für Soziologie.
- 20 An der Universität Halle am Fachbereich Erziehungswissenschaften.
- 21 Als kontrastierenden Eindruck zu der in der DDR dominanten Bilderwelt, insbesondere was die öffentliche Darstellung von Geschlechterbeziehungen angeht, vgl. Dölling 1990.
- 22 Unter subjektiven Wahrnehmungspräferenzen verstehe ich Wahrnehmungsmuster, die im Laufe einer Lebensgeschichte aufgebaut werden. Natürlich sind sie sozial und gesellschaftlich eingebettet, allerdings biographisch um die jeweilige Person zentriert. Somit können sie sich voneinander auch deutlich unterscheiden. Dies wurde etwa in der unterschiedlichen Reaktion von Freunden und Kollegen beim ersten Anblick dieser Fotografie anschaulich. Die Beziehung zwischen den Figuren wurde fast durchgehend als zentrales Geschehen und Element erblickt, die Wahrnehmung der einzelnen Figuren unterschied sich jedoch – nicht zuletzt unter geschlechtsspezifisch bestimmbareren Aspekten – sichtlich voneinander. Diesem Aspekt nachzugehen, würde hier jedoch zu weit führen.
- 23 Eine ausführliche formale Bildanalyse, wie sie etwa Imdahl (1980) entwickelt hat, oder eine detaillierte Bildbeschreibung Panowsky folgend ist an dieser Stelle nicht möglich. Hier sollen lediglich ergebnisbezogen diejenigen Beobachtungen aufgenommen werden, die die weitere Analyse bestimmt haben.
- 24 Diese Fotografie habe ich in drei verschiedenen print-Publikationen von Helmut Newton sowie im Internet gefunden, bei denen geringfügig veränderte Ausschnitte vom Negativ gezeigt werden. Meine Interpretation bezieht sich auf die Publikation in Newton (2000b, S. 75).
- 25 Die Frage, welche Bedeutung die Reihenfolge der Analyse der einzelnen Segmente hat, konnte ich noch nicht befriedigend klären. Bei gemeinsamen Experimenten in Seminaren wurde deutlich, dass entlang vom Bildaufbau in der Regel ähnliche Segmente identifiziert werden, die Reihenfolge (und der Detaillierungsgrad) ihrer Wahrnehmung jedoch sehr stark variieren kann.
- 26 Dieses Segment ließe sich noch weiter unterteilen. So könnten etwa der Kopf, die Hände, die Füße mit den Schuhen als eigenständige Segmente in den Fokus rücken. Die Segmentbildung kann, wenn es sich im Analyseprozess als fruchtbar erweist, natürlich weiter ausdifferenziert werden. Aus Platzgründen kann hier jedoch nicht die gesamte Analyse mit allen ihren Detaildifferenzierungen und alternativen Lesarten dargestellt werden. Die Darstellung der Interpretation der einzelnen Segmente erfolgt vielmehr ergebnisbezogen entlang der Linien, deren Plausibilität im Laufe der Analyse nicht verworfen werden konnte.
- 27 Wenn Sie es mal selbst versuchen wollen, werden Sie das auch körperlich nachvollziehen können.
- 28 Dies wird sichtbar, wenn die Köpfe der beiden abgedeckt werden. Dann wirken die Körper leblos, auf jeden Fall ist weder erkennbar, dass sie eine Beziehung zueinander aufgenommen haben, noch, ob sie im Begriff sind, dies zu tun.
- 29 Dank an Martina Löw und Gabriele Sturm, die mich auf diesen Aspekt hinwiesen.
- 30 Ginge es in diesem Bild um eine Fotografie, aus der wir etwas über die Lebensumstände, soziale Schicht oder den Geschmack der Bewohner erfahren wollten, würde es sich an dieser Stelle lohnen, Studien über Zeit und Ort, an dem solche Tapeten gebräuchlich waren, anzustellen. Bei dieser Fotografie ist indessen inzwischen deutlich geworden, dass es sich nicht um eine Dokumentarfotografie welcher Art auch immer handelt.
- 31 Darüber hinaus fällt auf, dass die horizontale Leiste an der Rückwand des Raumes das Bild in zwei Teile teilt. Folgen wir *dieser* Teilung, ergeben sich neue Ansichten zur Beziehung zwischen Gesicht des Mannes und Oberkörper der Frau und zwischen

- dem Unterleib mit Beinen der Frau und dem gesamten Körper des Mannes. Diesen Aspekten kann hier aus Platzgründen jedoch nicht mehr gefolgt werden.
- 32 Eine rein raumperspektivische Betrachtung, bei der die Frau ins Zentrum rückte, würde dagegen eher zu Überlegungen hinsichtlich eines konventionellen, (männlich) bestimmten (Kamera-)Blickes auf eine nackte Frau führen. Dies zu zeigen muss allerdings anderen Gelegenheiten vorbehalten bleiben.
 - 33 Sollte diese Bildstruktur für die Fotos von Helmut Newton generalisierbar sein, könnte hier anschließend die Frage, warum sie so kontrovers wahrgenommen und diskutiert werden, weiterverfolgt werden. Dies würde eine Untersuchung weiterer, möglichst kontrastiver Bilder aus seinem sehr umfangreichen und vielschichtigen Bestand erfordern, die in diesem Rahmen nicht durchgeführt werden kann. Daher können die weiteren Überlegungen nur sehr hypothetisch formuliert werden.
 - 34 Wobei natürlich offen bleiben muss, wer in dieses *wir* einzubeziehen ist. Die Popularität von Helmut Newtons Fotos, die sich nicht zuletzt in einer Vielzahl eigener Ausstellungen und Buchpublikationen zeigt, lässt vermuten, dass es sich um eine nicht ganz kleine Anzahl von Menschen handelt.
 - 35 In vielen anderen seiner Fotografien kommt noch die Thematisierung von Sexualität im Zusammenhang mit Gewalt als relevantes Element hinzu. Die Frage, ob es sich hier um ein sehr spezifisches Geschlechterbild eines Modefotografen, der ein Produkt verkaufen will, handelt oder um den künstlerischer Ausdruck von Körper- bzw. Geschlechterbildern, die sich gesellschaftlich entwickelt haben, ob Newton mithin ein Diagnostiker oder Mitproduzent dieser Ambivalenzen ist, wird sekundär angesichts der Tatsache, dass seine *Ansichten* die sehenden Gemüter beschäftigt. Die Aufmerksamkeit, die seine Bilder erregen, zeigt, dass sie ‚treffen‘. Der Frage, was das Spezifische an den (Frauen-)Körpern in Helmut Newtons Fotografien ausmacht, muss jedoch an anderer Stelle nachgegangen werden.
 - 36 An dieser Stelle könnten die Bildtitel, die je nach Erscheinungskontext variieren, in die Analyse mit einbezogen werden. In der hier benutzten Vorlage lautet er „In my hotel room. Montecatini 1988“ (Newton 2000b, S. 75), in Newton 2000a heißt es „Ernesto Esposito and friend, Montecatini 1988“ und auf der Rückseite einer Postkarte aus einer bei Taschen erschienenen Sammlung (2000) bekommt auch die Frau einen Namen: „Ernesto Esposito and Federica della Volpe, Montecatini, Italy 1988“. Aus Platzgründen und weil dies nicht zu substantiell neuen Interpretationen des Fotobildes geführt hat, wird dieser Schritt hier ausgesetzt. Eine eingehende Analyse könnte allerdings für eine Rekonstruktion des Entstehungszusammenhangs dieser Fotografie und mit ihr möglicherweise verbundenen Intentionen sehr hilfreich sein.

Literatur

- Alheit, P./Dausien, B./Fischer-Rosenthal, W./Hanses, A./Keil, A. (Hrsg.): Biographie und Leib. Gießen 1999
- Arnheim, R.: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln 1972/1977
- Arnheim, R.: A Plea for Visual Thinking. In: Mitchell, W.J.T. (Hrsg.): The Language of Images. Chicago 1974/1984, S. 171-180
- Barthes, R.: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a.M. 1986
- Becker, H. S.: Do Photographs Tell the Truth? In: ders.: Doing things together. Evanston 1986, S. 273-292
- Belting, H.: Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001
- Belting, H./Kamper, D. (Hrsg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München 2000
- Berger, J.: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Reinbek bei Hamburg 1984

- Boehm, G.: Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: Gadamer, H.-G./Boehm, G. (Hrsg.): Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Frankfurt a.M. 1978
- Boehm, G.: Die Wiederkehr der Bilder. In: ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 11-38
- Böhme, G.: Theorie des Bildes. München 1999
- Böhme, H.: Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten. In: Belting, H./Kamper, D. (Hrsg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München 2000, S. 23-42
- Bourdieu, P.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt a.M. 1981
- Breckner, R.: Handout zur interpretativen Bildanalyse. Berlin: Quatext 1998-2000; FU Berlin 2000-2002
- Coy, W.: Visuelle Argumentationen – technische Bilder als Argumentationsmittel (Vortrag gehalten am Internationalen Forschungsinstitut für Kulturwissenschaften (IFK) in Wien am 3. Juni 2002)
- Davis, K. (Hrsg.): Embodied Practices. Feminist Perspectives on the Body. London u.a. 1997
- Duden, B.: Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument. In: Feministische Studien 11 (1993), H. 2, S. 24-33
- Dölling, I.: Frauen- und Männerbilder. Eine Analyse von Fotos in DDR-Zeitschriften. In: Feministische Studien 8 (1990), H. 1, S. 35-49
- Eco, U.: Einführung in die Semiotik. München 1994
- Englisch, F.: Bildanalyse in strukturalhermeneutischer Einstellung – Methodische Überlegungen und Analysebeispiele. In: Garz, D./Kraimer, K. (Hrsg.): Qualitativ-empirische Sozialforschung. Opladen 1991, S. 133-176
- Goffman, E.: Geschlecht und Werbung. Frankfurt a.M. 1981
- Gombrich, E. H./Hochberg, J./Black, M.: Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit. Frankfurt a.M. 1977
- Harper, D.: Fotografien als sozialwissenschaftliche Daten. In: Flick, U. u.a. (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg 2000, S. 402-416
- Hartmann, F.: Vorwärts, zu den Bildern zurück? Paratextuelle Konstruktionsmomente im Netzdiskurs. In: Informatik Forum 12 (1998), H. 2, S. 86-92
- Hartmann, H. A./Hauß, R. (Hrsg.): Bilderflut und Sprachmagie. Fallstudien zur Kultur der Werbung. Opladen 1992
- Heinze-Prause, R./Heinze, T.: Kulturwissenschaftliche Hermeneutik. Fallrekonstruktionen der Kunst-, Medien- und Massenkultur. Opladen 1996
- Hirschauer, S.: Die soziale Konstruktion der Transsexualität über die Medizin und den Geschlechtswechsel. Frankfurt a.M. 1993
- Imdahl, M.: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm, G. (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1995, S. 301-324
- Imdahl, M.: Giotto: Arenafresken – Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München 1980 (1963)
- Jung, T./Müller-Dooß, S./Voigt, L.: Wovon das Schlafzimmer ein Zeichen ist. Text- und Bildanalyse von Schlafraumkultur im Werbemedium. In: Hartmann, H. A./Hauß, R. (Hrsg.): Bilderflut und Sprachmagie. Opladen 1992, S. 245-266
- Kamper, D./Wulf, C. (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt a.M. 1982
- Lindemann, G.: Das paradoxe Geschlecht. Frankfurt a.M. 1993
- Loer, T.: Werkgestalt und Erfahrungskonstitution. In: Garz, D./Kraimer, K. (Hrsg.): Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der Objektiven Hermeneutik. Frankfurt a.M. 1994, S. 341-382
- Lueger, M.: Photographieanalyse. In: ders.: Grundlagen qualitativer Feldforschung. Wien 2000, S. 163-186
- Mitchell, W.J.T.: Was ist ein Bild? In: Bohn, V. (Hrsg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt a.M. 1990, S. 17-68

- Molcho, S.: Alles über Körpersprache. München 2001
- Müller-Doohm, S.: Visuelles Verstehen – Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik.
In: Jung, T./Müller-Doohm, S. (Hrsg.): „Wirklichkeit“ im Deutungsprozeß. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt a.M. 1993, S. 438-457
- Müller-Doohm, S.: Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In: Hitzler, R./Honer, A. (Hrsg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. Opladen 1997, S. 81-108
- Newton, H.: Helmut Newton's Illustrated N° 1 – N°4. Complete Edition. München 2000b
- Newton, H./Marquet, F./Heiting, M.: Helmut Newton: Work. Köln 2000a
- Oevermann, U.: Eugène Delacroix – biographische Konstellation und künstlerisches Handeln. In: Georg-Büchner-Jahrbuch 6 (1990), S. 13-58
- Panofsky, E.: Ikonographie und Ikonologie. In: ders.: Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst. Köln 1975
- Pilarczyk, U./Mietzner, U.: Bildwissenschaftliche Methoden in der erziehungs- und sozialwissenschaftlichen Forschung. In: Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung 1 (2000), H. 2, S. 343-364
- Plessner, H.: Mit anderen Augen. Stuttgart 1982
- Teckenberg, W.: Bildwirklichkeit und soziale Wirklichkeit. Der Einsatz von Fotos in der Soziologie. In: Soziale Welt 33 (1982), H. 2, S. 102-140
- Villa, P.-I.: Sexy Bodies. Eine Reise durch den Geschlechtskörper. Opladen 2000