



MASoF

„Magdeburger Archiv für Sozialfotografie“
Hochschule Magdeburg-Stendal (FH)
Fachbereich Sozial- und Gesundheitswesen
Breitscheidstraße 2
D 39114 Magdeburg

Tel: +49-391-886 43 13
Mobil: +49-170-247 87 92
Fax: +49-391-886 42 93
Email: masof@sgw.hs-magdeburg.de
Web: www.masof.de

MitarbeiterInnen:
Prof. Dr. Karl-Heinz Braun
Matthias Elze
Stefan Deike
Sonja Gröbler

Karl-Heinz Braun / Konstanze Wetzel

Leitfaden zur sozialdokumentarischen Foto- Interpretation

Magdeburg 2009

Leitfaden zur sozialdokumentarischen Foto-Interpretation

Magdeburg 2009

Vorbemerkung: Es gehört zu den erstaunlichen Widersprüchen in der Theorie und Praxis der sozialpädagogischen Methoden, dass die Bedeutung der neuen Medien immer wieder betont wird, aber das älteste neue Medium, nämlich die Fotografie (ähnliches gilt für den Film) eher stiefmütterlich behandelt werden, obwohl sie in der kulturellen Alltagspraxis der Kinder und Jugendlichen extensiv genutzt werden (z.B. die Fotofunktionen des Handys); und dass Fotos, wenn sie denn überhaupt Beachtung finden, nur als Illustrationen verwendet werden (das war auch bei der Marburger Tagung der Fall!), nicht aber in ihrem Dokumentationscharakter gewürdigt werden, ihnen also eine empirische „Beweiskraft“ abgesprochen wird - und zwar diskussionslos. Demgegenüber plädiert die Sozialreportage – im Einklang mit der neueren Methodendiskussion in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften - dafür, die Bildungs- und Forschungsfunktion gerade der Fotografie in die professionelle Praxis zu integrieren. Das nachfolgende Frage- und Ordnungsraster soll dabei helfen, den Erkenntnis- und Selbstaufklärungswert von Fotos individuell und gemeinschaftlich zu erschließen. Es ist dabei darum bemüht eine entwicklungsoffene Balance zu halten zwischen den Ansprüchen der Fotografie als einer Forschungsmethode, einer Lern-Lehr-Methode und einer Handlungsmethode der Sozialen Arbeit.

Methodisch-didaktischer Hinweis: Es sei zunächst ausdrücklich darauf hingewiesen, dass es bei einer (fotografischen) Bildinterpretation keine zwingende Reihenfolge der Analyseschritte gibt. In diesem Sinne haben auch die folgenden Fragestellungen Hinweis- und Anregungscharakter. Oder anders formuliert: Alle diese Fragen sollten an einer bestimmten Stelle des Interpretationsprozesses gestellt und so weit wie möglich beantwortet werden, aber wann das jeweils geschieht, ist relativ offen (wenn auch nicht völlig beliebig). Dabei ist auch zu beachten, dass eine solche Fotointerpretation Zeit braucht. Entgegen der alltagskulturellen Gewohnheit, Texte zu lesen, aber Bilder nur flüchtig zu betrachten, erfordert die Erschließung des dokumentarischen Sinngehalts selbst von einfachen Amateurfotos (sog. Knipser-Fotos) in der Einzel- und Gruppenarbeit etwa drei Stunden oder sogar noch länger, denn „mit den Augen sozial denken zu lernen“ ist ein für viele überraschend aufwendiger Lernprozess. Zu ihm soll das nachfolgende Raster anregen. Dabei sind die jeweiligen Fragen nicht „auf die Schnelle“ zu beantworten, sondern bedürfen des genauen Hinsehens und der detaillierten Beantwortung. Damit die jeweiligen Antworten sich im Dialog und vielleicht sogar Diskurs *bewähren* können, müssen die jeweiligen *Feststellungen* (z.B. dies ist das eigentliche Hauptthema des Fotos) mit einer erläuternden *Begründung* versehen werden (im Beispiel: weil der Gegenstand genau im geometrischen Mittelpunkt liegt). Damit dürfte auch deutlich sein, dass bei der Beantwortung über knappe „Ein-Satz-Antworten“ (weit) hinausgegangen werden muss.

A. Vorikonischer Fragenkomplex: Lebensweltlicher Zugang zum Foto

Diese Aneignungsstufe des sozialdokumentarischen Gehalts der jeweiligen Fotografie ist bewusst noch *vorreflexiv*, um sich einen möglichst einen sozial und kulturell vorurteilsfreien und unzensierten Zugang zum Bildinhalt zu erschließen.

Zugleich wird dabei das, was zu *sehen* ist in *Worte* gefasst, also „übersetzt“. Dafür ist die Textgattung der *Erzählung* meist die am besten geeignete

(1) Was ist auf dem Bild (alles) zu sehen?

Diese Frage ist nur scheinbar banal, weil sie nämlich schon der alltäglichen Gewohnheit widerspricht Fotos (z.B. in der Tageszeitung oder auf Werbeplakaten) nur flüchtig anzusehen, also *nicht* zur Kenntnis zu nehmen, was alles zu sehen ist. In der Regel ist es für die Beschreibung hilfreich, nach dem Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu unterscheiden. Sollte das nicht möglich bzw. sinnvoll sein, kann man das Foto auch in gleichmäßige Flächen aufteilen und diese zunächst einzeln und dann in ihrem Zusammenhang beschreiben.

(2) Was sind die ersten, spontanen Eindrücke der Interpretierenden von dem Bild?

Hier geht es um das bildhafte Erleben, die intuitiven Eindrücke vom Kontext, vom Thema, von der Atmosphäre, von der sozialen Aussage usw. der Fotografie. Damit soll einerseits eine noch unreflektierte Form der „ganzheitlichen“ Interpretation angeregt und zugleich das Bemühen unterstützt werden, in einen Kommunikationsprozess mit dem Bild zu treten; das kann noch durch zwei Fragen differenziert werden:

- a) Was möchte ich diese Menschen fragen (wobei nur solche Fragen sinnvoll sind, auf die aufgrund des Fotos eine Antwort möglich ist)?
- b) Möchte ich selber in dieser Landschaft, Stadt, Wohnung usw. leben?
- c) Möchte ich diese Menschen kennen lernen und möchte ich mit ihnen mittel- oder langfristig zusammen leben?

(3) Was empfinden die Interpretierenden, wenn sie die einzelne Person, die Personen einer Gruppe selber nachstellen?

Damit soll der personale Erfahrungsbezug nochmals verdichtet und zugleich die lebensweltliche Interpretationsebene präzisiert werden, in dem die dargestellte „Körpersprache“ mit den eigenen körperbezogenen Erfahrungen in einen nicht-deckungsgleichen Zusammenhang gebracht werden. Gerade hier sind geschlechtsspezifische Erfahrungs- und Interpretationsweisen zu erwarten.

(4) Wenn Personen auf dem Foto sind: Ist das Bild arrangiert, wird sich hier in Pose gestellt, wussten die Fotografierten, dass sie fotografiert wurden?

Das zielt auf die Klärung der spezifischen Interaktionsbeziehungen zwischen den Fotografierenden und den Fotografierten und deren mögliche Ritualisierung (z.B. bei Kommuniions- oder Hochzeitsfotos oder bei Klassen- oder Mannschaftsfotos) – oder umgekehrt: gibt es Hinweise darauf, dass diese soziokulturell verankerten/ tradierten Rituale explizit oder implizit durchbrochen werden (z.B. indem man eine „unangemessene“ Körperhaltung annimmt, einen ungewöhnlichen Gesichtsausdruck zeigt usw.). - Sofern Lebenslagen im Zentrum des Fotos stehen (z.B. eine Mansarde) muss man indirekt versuchen, diese Frage zu beantworten (ob es also eine Zustimmung zu diesem Foto gab).

(5) Gibt es Bildinhalte, die die InterpretInnen erwartet hätten, die aber nicht offensichtlich vorhanden sind?

Hier geht es um so etwas wie den möglicherweise vorhandenen „imaginären Schatten eines Bildes, einen Verweisungszusammenhang, den man erwartet hat, der aber nicht unmittelbar sichtbar ist (z.B. Personen in einem Wohnzimmer oder Kinder auf einem Spielplatz) und wo man sich fragt, warum sie fehlen (z.B. weil die Menschen vor Verfolgung fliehen mussten oder weil der Spielplatz so öde ist).

B. Ikonografischer Fragenkomplex: Der formalästhetische Aufbau des Fotos

Hier setzt die erste Stufe der *reflektierenden* Interpretation ein, denn nun geht es nicht mehr nur darum, zu klären, *was* auf einem Foto zu erkennen ist, sondern *wie* die jeweiligen Sachverhalte dargestellt werden. Damit ist die Frage nach dem eigentlichen sozialen Sinngehalt des Bildes gestellt und dieser soll nun von der ikonischen Darstellungsweise in eine schon abstraktere sprachliche „transformiert“ und „übersetzt“ werden. Damit treten *Bildwissen* und (*sprachliches*) *Textwissen* in ein spannungsreiches Verhältnis.

(6) Wie ist der Rahmen beschaffen?

Auch diese Frage ist nur scheinbar nebensächlich, denn der Rahmen ist die Grenzlinie zwischen dem *Inneren* des Bildes und dem *Äußeren* der natürlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit. Schon damit wird einerseits deutlich, dass das Foto immer nur ein Ausschnitt der Wirklichkeit sein kann (und dieser bewusst oder faktisch gewählt wird), und dass andererseits das Bild damit eine relativ eigenständige Dynamik erhält (darauf beruht die relative Autonomie des Fotos und sein Konstruktionspotenzial). Dabei ist es gar nicht selbstverständlich, dass die allermeisten Fotos rechteckig sind, denn dadurch werden die exzentrischen Achsen in den Vordergrund gerückt, während eine kreisförmige Rahmung das Zentrum hervorhebt. Dass wir die Rechteckigkeit des fotografischen Bildes als „normal“ ansehen, hängt nicht nur mit der Fotogeschichte zusammen, sondern ist vorrangig ein Erbe der europäischen Renaissancekunst und der in diesem kulturellen Kontext geschulten Sehgewohnheiten. Dementsprechend werden z.B. ganze Personen zumeist im vertikalen Format abgebildet, während z.B. für Landschaften, Menschengruppen, Skylines u.ä. meist das horizontale gewählt wird (in der Architekturfotografie z.B. sind beide Formate relativ gleichberechtigt). Dabei wird die Rahmung manchmal auch erst nachträglich hergestellt (wenn Fotos z.B. mit einem Rahmen versehen oder aufgezogen werden – oder wenn FotografInnen, die „mit der Schere denken“, das Format immer wieder neu bearbeiten). – Also: Wie ist der Rahmen des vorliegenden Fotos (oder wie sind die unterschiedlichen Rahmen einer Fotoserie) beschaffen und welche Bezüge zu den vorikonografischen Befunden lassen sich schon jetzt herstellen?

(7) Wie sind die Linienführungen?

Wir sprechen nicht zufällig von *Foto-Grafie* und *Ikono-Grafie*, denn die Linien sind – mit den einzelnen oder mehreren Punkten - das elementarste Gestaltungsmittel (spätestens wenn man versucht ein Foto abzumalen, wird das evident). Sind in dem Foto also (etwa durch Straßenfluchten, Horizontbegrenzungen oder Objektumrisse gebildete) horizontale, vertikale und/oder diagonale Linien vorhanden, gibt es Kurven, wird der Blick entlang einer Linie „geführt“, bilden die Linien bestimmte runde und/oder eckige Flächen aus (Dreiecke, Rechtecke, runde und/oder ovale Kreise

usw.) – und wie verhalten sich diese Linien und Flächen zueinander? So strahlen z.B. gerade und waagerechte Linien Ruhe, Stabilität und Harmonie aus, während senkrechten Linien gewisse und auf- bzw. absteigenden Diagonalen (speziell bei extremen Unter- bzw. Obersichten) große Spannungen innewohnen und der Kreis für Vollkommenheit steht - Es gibt u.U. aber nicht nur manifeste Linien, sondern auch imaginäre (z.B. zwischen zwei oder mehreren symbolträchtigen Zeichen – etwa auf einem Demonstrationsfoto) und in welchem Verhältnis stehen dann die realen und die imaginären Linien zueinander und welche neues Element in der fotografischen Tiefenstruktur entsteht dadurch?

(8) Welche Art von perspektivischer Raumkonstruktion liegt hier vor?

Diese Frage zielt auf die entscheidende Spannung zwischen der *zweidimensionalen* Bildfläche und dem *dreidimensionalen* perspektivischen Bildraum und der damit verbundenen und schon erwähnten Differenzierung zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Wie wird also im vorliegenden Foto durch den Zusammenhang zwischen den angeordneten Objekten eine *Tiefenstruktur* ausgebildet, wobei die Art der sachlichen und/oder personalen Ordnung (z.B. zwischen den Autos und den FußgängerInnen in einer schmalen Straße) nicht nur objektiv gegeben ist, sondern von den Fotografierenden – mehr oder weniger gewollt - hergestellt wird (um z.B. die Gefährdung der Fußgänger deutlich zu machen) –, so dass wir es hier immer mit einer fotografischen *An-Ordnung* zu tun haben. – Diese Art der perspektivischen Raumkonstruktion wird häufig übersehen, weil wir es aufgrund unserer historisch-kulturell vermittelten, westlichen Sehgewohnheiten (die Perspektive als künstlerisches Gestaltungsmittel wurde erst in der europäischen Renaissance erfunden) quasi „automatisch diese imaginäre Dreidimensionalität erfassen (wir also z.B. wissen, dass Personen/Gegenstände im Vordergrund größer und im Hintergrund kleiner erscheinen). – Eine besondere Bedeutung hat dabei die ggf. vorhandene *Zentralperspektive*. Auch hier beruht das pragmatische Bildwissen darauf, dass wir die Verkürzung der Perspektiven gewohnt sind zu „übersetzen“ und der Konvergenz und Divergenz der Linienführungen zu folgen. Gibt es also im dem Foto eine solche *Konvergenz* von Parallelen – etwa Straßen oder Bahngleise -, die sich im „Unendlichen“ treffen; wird somit die deutende Wahrnehmung an diesem Fluchtpunkt, der ggf. auch außerhalb des Fotos liegen kann, ausgerichtet? Oder gibt es umgekehrt eine *Divergenz* (hier entsteht die Perspektive vom Fluchtpunkt hin zur/zum Fotografin/BetrachterIn)?. Die jeweilige Linienführung impliziert die Größen(an)ordnung der Personen/Gegenstände. Zugleich erscheinen Rechtecke und Quadrate wie Trapeze und Kreise wie Ellipsen. – Selbstverständlich gibt es auch Fotos, wo auf diese „illusionäre“ Dreidimensionalität verzichtet wurde (zumal sie auch von Teilen der modernen Malerei abgelehnt, „überwunden“ wurde).

(9) Welche Bildmittelpunkte gibt es und wo liegen sie?

Aus den verschiedenen Spannungsverhältnissen zwischen Zwei- und Dreidimensionalität resultieren auch zumindest drei verschiedene Arten von Mittelpunkten:

a) Der eine ist der *geometrische*, er ist planimetrisch bestimmt.

b) Ein weiterer ergibt sich aus dem schon erwähnten *Fluchtpunkt der Perspektiven*.

c) Besonders in der Knipser-Fotografie dominiert – meist ungewusst – das *zentrale Bildmotiv* (z.B. ein altes Fachwerkhaus zwischen postmodernen Hochhäusern) als Bildmittelpunkt.

Zu klären ist aber auch, ob diese verschiedenen Bildmittelpunkte in einer harmonischen oder in einer konflikthaften Beziehung zueinander stehen, denn daraus ergibt sich ggf. eine weitere Schicht der fotografischen Tiefenstruktur.

(10) Welche Lichtverhältnisse liegen vor?

Licht – und sein Gegenstück: der Schatten - sind die konstituierenden Medien der Fotografie überhaupt (FotografInnen bezeichneten sich in der Anfangsphase [auch] als „LichtbildnerInnen“). Das beinhaltet die Möglichkeit, mittels unterschiedlicher *Tonwerte* und *Farben* eine bestimmte Ausdrucksqualität zu erreichen. Zu fragen ist somit zunächst: Welche Tonwerte dominieren, sind es die Mitteltöne (häufig transportieren sie die meisten Informationen), sind es sehr dunkle Töne (wie bei den sog. Low-Key-Aufnahmen) oder sehr helle (High-Key-Aufnahmen)? In welcher Weise werden durch entsprechende *Kontraste* bestimmte Flächen, Räume, Muster, Figuren, Gegenstände und Personen besonders hervorgehoben und die Aufmerksamkeit auf bestimmte Bildbereiche gelenkt? Welche Bedeutung kommt beim jeweiligen Beleuchtungsstil dem Charakter einer Szene, ihrer Ausleuchtung und der darstellerische Absicht der FotografInnen zu?

Über die längste Zeit ihrer Geschichte bestand der fotografische Prozess aus technischen Gründen in einer dokumentarischen „Transformation“ der „bunten“ Welt in Hell-Dunkel-Töne zwischen Weiß und Schwarz und daraus resultierten und resultieren dann auch ihre eigenständige Ausdruckskraft. Zu klären ist daher: Welche spezifische Modulation der Tonwerte, welche besondere Betonung von Strukturen und welche eigensinnige Hervorhebung von Formen und Konturen sind auf dem Foto/der Fotoserie zu erkennen. Zu fragen ist aber auch nach der symbolischen Ausdrucksqualität, denn was im hellen steht/liegt wird mit etwas Positivem verbunden, und „die im Schatten stehen, die sieht man nicht“; aber gleißendes Licht kann auch für unerträgliche Lebensbedingungen stehen. Inwieweit lassen sich also bei dem zu interpretierenden Foto besondere symbolhaltige Lichtgestaltungen ausmachen?

Seit den 1960er Jahren und spätestens seit dem „massenhaften“, im Alltag überall spürbaren Sieg der Digitalfotografie sind Farbaufnahmen zur Selbstverständlichkeit geworden (was umgekehrt bedeutet: wer heute Schwarz-Weiß-Fotos macht, hat sich dafür ganz bewusst entscheiden und deshalb ist dann auch zu fragen: Warum wurde das Foto in Schwarz-Weiß gemacht (um z.B. soziale Kontraste stärker hervorzuheben)? – Farbfotos sind – gerade im Sinne der Dokumentation – in gewissem Sinne einfacher zu machen und zu interpretieren (weil der aktive und interpretative „Übersetzungsprozess“ von der Farbe in die Schwarz-Weiß-Skala entfällt; zugleich wird die Aufgabe auch komplexer, weil die Relationen zwischen den Farben gestalterisch und hermeneutisch zu begründen sind. Es stellen sich somit folgende Fragen: Welche Farben vorhanden sind, dominieren die klassischen Grundfarben Rot, Gelb und Blau oder eher die Sekundär- bzw. Komplementärfarben Grün, Violett (nicht mit Lila zu verwechseln) oder Orange? Welche Farbtöne (z.B. Blau, Gelb oder Grün) sind vorhanden und wie verteilt, wie stark ist deren Intensität/Sättigung und deren Helligkeit? Welche sozial und kulturell eingebundenen symbolische Ausdruckswerte hat die Farbgestaltung? Zur Erläuterung dieser Frage: Rot ist eine sehr kräftige und dichte, deshalb dominante Farbe, sie wird mit Leidenschaft, Aggression und Gefahr assoziiert, aber auch mit Wärme und Geborgenheit. Gelb steht als hellste Farbe für Durchsetzungskraft, Schärfe, Eindringlichkeit, für Lebenskraft (z.B. die Sonne). Blau ist eher eine Hintergrundfarbe und recht transparent (z.B. als Himmel) und wird mit Luftigkeit, Feuchtigkeit und Kälte

in Verbindung gebracht. Grün (komplementär zum Rot) ist *die* Naturfarbe und symbolisiert Wachstum (und mit Gelb kombiniert Jugendlichkeit), aber auch Krankheit und innere Zerstörung. Violett (komplementär zu Gelb) verdeutlicht (z.B. in der Hierarchie der röm.-kath. Kirche) Größe, Macht und Mysterium. Das reine Orange, welches warm und ausdrucksstark ist, wird als Farbe der Nachmittagssonne wie des Feuers mit Hitze und Dürre einerseits und mit Festlichkeit und Feierlichkeit andererseits in Verbindung gebracht. – Und als letztes ist hier zu fragen, in welcher Beziehung die Farben zueinander stehen, ob diese eher harmonisch ist, weil sie in einer komplementären Relation stehen bzw. weil sie sich durch die Nähe innerhalb des Farbkreises einander ähneln (z.B. Gelb bis Rot oder Blau bis Grün); oder dominieren in bestimmten Teilen oder im ganzen Bild (z.B. durch Farbakzente) die Kontraste, die Spannungen und Widersprüche und in diesem Zusammenhang dann auch statt der gedeckten die leuchtenden, hellen, manchmal auch grellen Farben (z.B. bei der Kleidung) – und was soll damit jeweils zum Ausdruck gebracht werden?

Zwischenbemerkung: Es macht nun eine Besonderheit der Fotografie als einem *technischen* Medium der Wirklichkeitserfassung aus, dass alle diese Elemente (der Fragen 6 bis 10) *in jedem Fall* vorhanden sind, es muss deshalb keine Ausdrucksintention der Fotografin/des Fotografen vorhanden sein. Insofern bringt die Fotografie *keine eigenen* kommunikativen Geltungsansprüche im Sinne einer ikonischen Tiefenstruktur hervor, aber sie „transportiert“ zwingend solche, speziell die nach Wahrheit, Richtigkeit, Wahrhaftigkeit und Schönheit einer fotografischen Darstellung (vgl. Sontag 1980, S.139). – Die nachfolgenden Fragen 12 bis 14 sollen die bisher erarbeitenden analytischen Einzelaspekte unter Einbeziehung der vorikonografischen Befunde nun zu einer ersten, noch vorrangig formalen synthetisierenden Gesamtinterpretation verdichten (weshalb die einzelnen Aspekte nicht nochmals alle erwähnt oder gar erläutert werden müssen).

(11) Worin besteht die soziale Besonderheit der perspektivischen Projektion?

Durch die Art, wie ein Raum durch die Perspektiven konstruiert und die Personen in ihm platziert werden, wird ein spezifischer sozialer Sinn konstituiert. Zu fragen ist somit:

- Worin besteht die Spezifik des dargestellten natürlichen, systemischen oder sozialen Raumes?
- Welchen Stellenwert wird dem einzelnen Menschen, bestimmten Menschengruppen usw. in ihm zuerkannt, wer steht im Zentrum, wer steht am Rande, wer ist integriert, wer ist ausgegrenzt?
- Wie verhalten sich Raumgestaltung und Personen(an)ordnung zueinander, wer dominiert wen bzw. was (z.B. die Maschinen die Menschen, der Mensch – durch die Technik - die Natur) oder gibt es eine Balance (z.B. zwischen der geplanten und der realen Nutzung von Gemeinschaftsräumen in den Gemeindebauten des „Roten Wien“)?
- Sind die An-Ordnungen eher statisch oder eher dynamisch, werden sie eher bejaht oder eher in Frage gestellt? Oder anders gefragt: Was ist der spezifische soziale Blick der Fotografin/des Fotografen auf die gesellschaftliche und lebensweltliche Wirklichkeit, also ihr „Welt-Anschauung“?

(12) Welches ist der interaktive soziale Gehalt der szenischen Choreografie?

Es ist von Barthes (1989, S.40) zu recht darauf hingewiesen worden, dass die (Sozial-) Fotografie dem Theater näher steht als der bildenden Kunst, denn es geht hier gerade um die sozialen Beziehungen der Menschen und ihre gesellschaftlichen Kontexte. Dieses szenische Verstehen der Fotografie umfasst drei Ebenen:

a) Wie präsentieren sich die *menschlichen Körper* auf dem Foto, welche Haltungen nehmen sie ein, welche Mimik zeigen sie, mit welche Gesten wollen sie was ausdrücken, mit welcher Art von Bekleidung drücken sie faktisch und/oder intentional was aus, in welchen Zustand des Wohlbefindens oder der „Krankheit“ zeigen sie sich?

b) Welche *zwischenmenschlich geteilte Lebenswelten* sind auf dem Foto zu erkennen, in welcher Weise „schauen“ die verschiedenen Personen, wie sind ihre Blicke aufeinander bezogen oder von einander angewendet (hier geht es also um die verschiedenen Blickrichtungen), in welchem harmonischen und/oder konflikthafter Verhältnis stehen die Blicke, Mimiken, Gesten oder auch praktischen Handlungen zueinander (z.B. der Spieler bei einem Fußballmatch oder die TeilnehmerInnen bei einer Betriebsversammlung) ? Welche direkten und/oder indirekten Hinweise gibt es auf die *soziale Lage* der Personen(gruppen), ist sie homogen oder vielfältig oder hierarchisch?

c) Welche *übergreifenden Zusammenhänge* sind erkennbar zwischen den verschiedenen Ausdruckformen der lebensweltlich eingebundenen Körperlichkeit, den Interaktionsmustern und der sozialen Lage? Hat man diese Beziehungen erwartet (z.B. ein relative körperliche Verwahrlosung verknüpft mit nach innen gewendeten Blicken bei arbeitslosen Landarbeitern) und/oder von welchem ist man überrascht, weil man sie nicht erwartet hat (z.B. der stolze, selbstbewusste Blick eines Mädchen, welches sich in einem Elendsquartier am Rande einer Großstadt „stylt“ und damit seinen personalen Eigensinn gegenüber dem sozialen Elend zum Ausdruck bringt)?

(13) Worin besteht die ikonografische Gesamtkomposition des Fotos?

Das ist die Abschlussfrage nach dem besonderen Ausdruckgehalt des vorliegenden Fotos (und sie bildet zugleich schon den Übergang zum nächsten Fragenkomplex). Hier geht es darum, die verschiedenen Einzelbefunde und die Beschreibung der verschiedenen Zusammenhänge nun zu einer Gesamtdeutung zu verdichten. Deren Besonderheit liegt darin, dass jetzt der reine *Bildgehalt* der Fotografie erschlossen werden soll, also seine Eigenlogik gegenüber unserem sprachlich fixierten diskursiven Wissen – um eben zu verhindern, dass die Bildanalyse nur zu einem reinen Anhängsel der diskursiven Analyse wird. Hier sind drei Fragestellungen hilfreich:

- Kennen Sie andere Fotos vom gleichen Sujet (z.B. Eltern-Kind-Beziehungen oder Kinderarbeit) von den gleichen FotografInnen?
- Kennen Sie andere Fotos zum gleichen Sujet von anderen FotografInnen aus der gleichen Zeit?
- Kennen Sie andere Fotos zum gleichen Sujet von verschiedenen FotografInnen aus verschiedenen Zeiten (z.B. zu den schulischen Interaktionsbeziehungen zwischen LehrerInnen um 1900, nach 1968 und in der Gegenwart)?
- Kennen Sie Fotos zum gleichen Sujet aus der bildenden Kunst (z.B. bittende Menschen) oder aus Filmen (z.B. zu bestimmten weiblichen oder männlichen Schönheitsidealen)?

Die Fragen sind im doppelten Sinne aktivierend gemeint: Zum einen als Aufforderung solche Fotografien zu suchen, wenn man sie nicht schon kennt; und sie dann auch zu vergleichen. - Auf diese Weise erschließen sich dann auch bestimmte Aspekte der *Bildertraditionen der sozialen Frage* – und damit eine eigenständige Dimension gegenüber der Wissenschaftsgeschichte, aber auch der Professionsgeschichte der Sozialen Arbeit.

C. Ikonologischer Fragenkomplex: Die epochaltypische Verortung der vorliegenden Fotografie

Jetzt werden die Ebenen der Analyse im Medium des *Alltagsinns* sowie des *Ausdrucksinns* qualitativ überschritten, indem die immanenten Reflexionshorizonte überschritten werden und durch die theoriegeleitete Reflexion die gesellschaftshistorisch-epochalen Zusammenhänge erschlossen werden, in denen die jeweilige Fotografie oder Fotoserie entstanden ist, verbreitet wurde und gedeutet wird.

(14) *Welches epochaltypische soziale Schlüsselproblem wird durch das Foto thematisiert?*

Hier ist an die Feststellung in Frage 7 zu erinnern, dass jedes Foto nur einen Wirklichkeits-*Ausschnitt* darstellt. Dieser ist im Fragenkomplex B formal bereits näher betrachtet worden; nun gilt es diese Ergebnisse in historisch-kritischer Weise zu deuten. Dabei geht es in der *Sozial-Fotografie* darum epochaltypische soziale Probleme zu dokumentieren. Bevor dies geschehen kann, muss aber geklärt werden:

- a) *Wann wurde das Foto* (immer auch: die Fotoserie) gemacht? Die Antwort kann bzw. muss möglichst präzise sein, wenn es sich um ein bedeutendes historisches oder biografisches Ereignis handelt (z.B. Gründung einer Protestpartei oder Beendigung einer langen Freundschaft); sie können etwas unbestimmter sein, wenn eine bestimmte Stimmungslage eingefangen wird (z.B. die der großen Depression nach der Weltwirtschaftskrise 1929). Manchmal enthält das Foto selbst diese Informationen (z.B. das Datum einer Tageszeitung), manchmal sind sie auf dem Foto vermerkt (z.B. als Poststempel oder als Notiz auf der Rückseite durch das Fotoatelier); oder sie werden quasi mitgeliefert (besonders als Bildunterschrift; deren Zuverlässigkeit muss aber ggf. überprüft werden); manchmal muss man den Zeitpunkt auch indirekt erschließen (z.B. über die Kleidung oder die Art der Wohnungseinrichtung und die Typen von Autos, Straßenbahnen, Zügen usw.), manchmal muss man dazu ZeitzeugInnen befragen.
- b) *Wo wurde das Foto aufgenommen?* Dies verweist auf geografische Zusammenhänge (z.B. ein Stadtrandgebiet, eine europäische Metropole, eine Megastadt im asiatischen Raum), auf soziale Kontexte (z.B. eine ehemalige Arbeiterwohnsiedlung in einem traditionellen, heute weitgehend entvölkerten Industriegebiet, ein Villenviertel), auf politische Orte (z.B. staatsterroristische Vernichtungslager, Gedenkstätten, Regierungsdistrikte); oder auf alltagskulturelle Gegebenheiten (z.B. Volksfeste, die seit langer Zeit an einem bestimmten Ort stattfinden). – Diese Informationen müssen in ähnlicher Weise wie bei der Zeitbestimmung den verschiedenen foto-internen und –externen Quellen entnommen werden.

Bei der *inhaltlichen* Bestimmung des fotografischen Dokumentensinne lassen sich (ohne Anspruch auf Vollständigkeit, sondern nur zur Anregung) folgende Themenfelder unterscheiden:

- a) Werden in dem Foto gewaltförmige , besonders kriegerische Austragungsformen (einschließlich Bürgerkriege) struktureller gesellschaftlicher Konflikte (z.B. zwischen Staaten, Nationen, Ethnien, religiösen Gruppen) dokumentiert?
- b) Werden in dem Foto gesellschaftliche Ungleichheiten (besonders zwischen Arm und Reich sowie Männern und Frauen) thematisiert?
- c) Werden in dem Foto systemische Desintegrationsprozesse erfasst (z.B. Arbeitslosigkeit, Armut, Ausschluss von Bildungsgängen)?
- d) Werden in dem Foto normative soziale Desintegrationsprozesse „abgelichtet“ (z.B. unmittelbare Gewaltanwendungen gegen soziale, ethnische oder religiöse Personengruppen – durch andere soziale, ethnische oder religiöse Gruppen oder private „Sicherheits“-Kräfte, die Polizei, das Militär usw.)
- e) Werden in dem Foto expressive soziale Desintegrationsprozesse erfasst (z.B. symbolische Gewalt gegen jüdische MitbürgerInnen in Form von Hakenkreuzen oder die symbolische Schleuse am Eingang der Flag-Stores der großen Modelabels, die „untere“ soziale Gruppen an deren Betreten hindern sollen)?
- f) Inwieweit dokumentiert das Foto aber auch das genaue Gegenteil all dieser systemischen und sozialen Unterdrückungs- und Ausschlussprozesse, nämlich das Bemühen um die friedliche und demokratische Bewältigung und perspektivische Lösung der sozialen Probleme (z.B. in Form von Friedensmärschen, Arbeitslosen- und Beschäftigungsinitiativen, interkulturellen und interreligiösen Begegnungsstätten, Frauen- und Männergruppen, Runden Tischen, sozialen und politischen Protestbewegungen, Sozialstaatsprogrammen)?
- g) Die letzte Frage ist zugleich die schwierigste: Welche soziokulturellen und historischen Kontextinformationen sind notwendig bzw. sinnvoll, um den Interpretationsspielraum zu erweitern und zugleich zu sicheren, objektiveren Interpretationen zu gelangen? – Diese Frage ist deshalb so „gefährlich“, weil die Antwort dazu verleiten kann, sich den ikonischen Gehalt des Fotos nur begrenzt zu erschließen, also vorschnell auf das diskursive Textwissen zurückzugreifen. Solche Kontextinformationen dürfen also nicht für vorschnelle Deutungen missbraucht werden („Eh klar, das kenne ich, das ist ein Fall von...“ - z.B. Machogehabe auf einem traditionsreichen Volksfest), denn damit würde die Gefahr sehr groß, den Dokumentationssinn und damit den ikonischen Erkenntnisgehalt des Fotos zu verfehlen. Es geht also genau um das Gegenteil von oberflächlicher Eindeutigkeit, nämlich um eine reflektierte Vielfältigkeit der Interpretationen: Denn jede Interpretationsvariante muss sich gegenüber anderen durch die bessere ikonologischen Deutung und diskursive Argumentationskette bewähren - oder dadurch entsprechend korrigieren lassen. Dabei gilt generell die „Sparsamkeitsregel“, d.h. eine Interpretation ist einer anderen überlegen, die mit weniger fotoexternen Informationen und Annahmen auskommt.

(15) Mit welcher Art von fotografisch-ikonologischer Verallgemeinerung haben wir es zu tun?

Das jeweilige Foto steht aber nicht *für etwa*, sondern es bringt dies auch in einer ganz spezifischen Weise *zum Ausdruck*. Zu fragen ist somit: Handelt es sich bei dem vorliegenden Foto (bei einer Fotoserie können auch unterschiedliche Verallgemeinerungsformen vorliegen!) um

- a) ein *Situationsbild*, bei dem bestimmte soziale Lebensverhältnisse dargestellt werden (z.B. Arbeit an einem Hochofen); oder um
- b) ein *Erinnerungsbild*, welches bestimmte Ereignisse im institutionalisierten Lebenslauf (z.B. Taufe und Einschulung) oder bestimmte Lebensphasen (z.B. die der ersten Liebe) festhält; oder um
- c) ein *Lern- bzw. Lehrbild*, das ein spezifisches Wissen vermittelt (z.B. von einer bestimmten Aktion, die eine historische Bedeutung hatte - etwa vom bewaffneten Widerstand Bruno Kreiskys und seiner Gruppe gegen den grünen Faschismus im Cafe Westend in Wien); oder um
- d) ein *symbolzentriertes* Bild, welches einen bestimmten Sachverhalt zum Ausdruck bringt (z.B. zeigen rote Fahnen die Solidarität der klassischen Arbeiterbewegung, und der Judenstern die Barbarei des deutschen Faschismus); oder um
- e) ein „*Leitbild*“, mit dem ein gewünschtes Verhalten idealisiert wird (z.B. intakte, harmonische, konfliktfreie, meist autoritäre Familienverhältnisse); oder um
- f) eine *Karikatur*, welche einen Sachverhalt überzeichnet darstellt (z.B. die Unterwürfigkeit einer Person gegenüber der „Staatsmacht“ in Gestalt eines Polizisten); oder um
- g) ein *allegorisches* Bild, welches einen abstrakten Sachverhalt sinnlich erfahrbar machen will (z.B. das christliche Kreuz auf einem Friedhof als Hinweis auf die Transzendenz nach außen und das Vertrauen auf eine Existenzform nach dem individuellen irdischen Tod).

Mit diesen Fragen und Beispielen dürften schon deutlich machen, dass es eine stets auszugleichende Spannung zwischen *Verschönerung* (Fotogenität) und *Wahrheit, Richtigkeit* und/oder *Wahrhaftigkeit* gibt; und dass nicht alle Bildelemente in verallgemeinernder Absicht oder Funktion codiert sein müssen, Bilder also immer auch einen „Überschuss“ haben können (wenn z.B. auf dem o.g. Friedhofsbild zugleich in der Ferne oder ganz am Rand ein spielendes Kind zu sehen ist, welches unbeabsichtigt symbolisiert, dass es auch eine andere Form des Weiterlebens und der Tradierung nach dem individuellen Tod gibt, nämlich die Gattungskontinuität).

(16) *Mit welcher Technik wurde das Foto aufgenommen und reproduziert?*

Dies ist

- a) eine *technologische* Frage: Welche Fototechnik war zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt überhaupt vorhanden (z.B. Fernrohre, Kleinbildkameras, Digitalfotografie)? – Es ist ferner
- b) eine *soziale* Frage: Welche Milieus und Personen konnten bzw. wollten sich eine bestimmte Ausrüstung „zulegen“. – Und nicht zuletzt ist es
- c) eine *stilistische* Frage: Mit welcher Ausrüstung können welche Fotos gemacht und reproduziert werden und welche Art von Fototechnik ist für bestimmte Fotomotive zu bevorzugen (z.B. Fernrohre für Großstadtfotos, um den Raum zu verdichten; Farbfotos, um die Grünflächengestaltung einer Gartenstadt deutlich zu machen; grobkörniges Papier, um soziale Kontraste hervorzuheben)?

(17) *Auf welche sozialen und kulturellen Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge verweist das Foto?*

Innerer ikonografischer und ikonologischer Gehalt des Fotos und seine *äußere* funktionale Einbindung in gesellschaftliche Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge stehen zwar nicht in einem linearen, eindeutigen, aber auch nicht in einem beliebigen Zusammenhang. Für beide Kontexte können unterschieden werden:

- a) Handelt es sich um private (z.B. familiäre), um halböffentliche (z.B. in Vereine, Verbände, Institutionen eingebundene) oder um öffentliche Zusammenhänge (z.B. von Zeitungen, Museen, Reiseführern, wissenschaftliche Publikationen).
- b) Stimmen die beabsichtigte Verwendung und die faktische Verwendung überein (z.B. sind die Freundschaftsfotos immer noch im privaten Album), haben sie je übereingestimmt (z.B. sind polizeiliche Unfallfotos nie als Beweismaterial in einem Prozess herangezogen worden, wohl aber zur Erforschung von Unfallursachen) oder haben sie im Laufe der Zeit und Epochen gewechselt (wenn z.B. Schulfotos, die der Propagierung eines bestimmten Menschenbildes und Erziehungsverständnisses dienten, zum Gegenstand ideologiekritischer Analysen werden; oder wenn Familienfotos im Holocaust-Museum unter dem Berliner „Denkmal für die ermordeten Juden in Europa“, dem Stelenfeld, gezeigt werden und damit die Barbarei des deutschen Faschismus sinnlich dokumentiert wird)?
- c) Sind auf dem Foto sozialkulturell und historisch typische Zusammenhänge zwischen beabsichtigter Entstehung/Verwendung und der formalen Ausdrucksgestaltung des Fotos zu erkennen (z.B. durch eine unterlegene Positionierung der Frauen, oder durch die farbliche Gestaltung eines hoffnungsfrohen Kindergesichtes oder durch die sehr klare und statische Erfassung eines neuen Bürohochhauses)?

(18) Welchen Beitrag kann das Foto zur Erweiterung des vorhandenen ikonischen Wissens um soziale Problemlagen und -traditionen leisten?

Diesem ganzen Interpretationsleitfaden liegt das Bemühen zu Grunde, das Erkenntnispotenzial der Fotografie für die pragmatische und die journalistische Sozialreportage und darüber hinaus für die sozialwissenschaftliche Forschung und die Selbstaufklärung der Menschen zur Geltung zu bringen. Sozialreportagen zielen nämlich – das ist schon angeklungen - auf die Erarbeitung epochaltypischer sozialer Zusammenhänge; und dazu bedarf es eben nicht nur diskursiverer, sondern auch visueller Verallgemeinerungen. Dazu dienen – im Anschluss an die Frage 14 - besonders drei Vergleichsverfahren:

- Bei *synchronen* Vergleichen werden variiert Thema, Bildinhalt, Verwendungsweisen, AutorInnenschaft und Darstellungsweisen zu *gleicher* Zeit (z.B. die Lebenslagen und Lebenswelten der verschiedenen Milieus und Klassen nach dem Ersten Weltkrieg in verschiedenen Regionen Österreichs).
- Bei *diachronen* Vergleichen werden vergleichbare Lebenslagen und Lebenswelten zu *unterschiedlichen* Zeiten (zunächst einmal vorrangig in *einem* Milieu) untersucht (z.B. die Veränderungen der österreichischen Facharbeitermilieus während der Ersten und der Zweiten Republik).
- Bei *kontrastierenden* Vergleichen können nicht nur verschiedene Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge hinsichtlich ihrer Unterschiede und Übereinstimmungen in eine Beziehung gestellt werden, sondern auch die

verschiedenen sozialen, kulturellen, ethnischen und religiösen Milieus (z.B. die Veränderungen der Facharbeitermilieus zu denen den Bauernmilieus während der Ersten und/oder während der Zweiten Republik; oder der Jugendkulturen; oder der verschiedenen Volksgruppen; oder der christlich bestimmten Bauernmilieus). – Die *qualitative* Seite diese dreigeteilten Frage kann am besten dadurch beantwortet werden, dass nach Fotografien gesucht wird, die die jeweilige Art des Vergleiches erlauben (dazu können die verschiedensten privaten Fotos – z.B. in Familienalben, die halböffentlichen Fotobestände – z.B. von Wohlfahrtsverbänden - und die vielen veröffentlichten Foto – z.B. in Fotobänden, historischen und aktuellen Zeitschriften und Illustrierten - dienen). – Die *quantitative* Seite kann nur durch wissenschaftliche Forschung geklärt werden, denn ihre Bearbeitung setzt eine erhebliche Bildmenge voraus und erfordert eine umfangreiche systematische, ggf. computergestützte Interpretation.

(19) Abschluss und Neuanfang: Wurden bisher alle Einzelheiten in ihrem ikonischen und sozialen Gehalt angemessen gewürdigt?

Es ist ganz selbstverständlich, dass man am Ende dieses Interpretationsprozesses über das jeweilige Foto/die jeweilige Fotoserie (erheblich) mehr weiß als vorher (sonst wäre die ganze hermeneutische Anstrengung umsonst gewesen). Das bedeutet im Umkehrschluss aber auch, dass man beim nochmaligen Betrachten des Fotos auch mehr sieht, als man bei 1., 2. oder 3. Durchgang gesehen und verstanden hat. Deshalb ist die Aufforderung, nun nochmals von vorne anzufangen, nicht dem „Mensch-ärgere-dich-nicht“ - Spiel entnommen, sondern verweist auf die hermeneutische Spirale des immer tieferen Eindringens in den ikonografischen Ausdruckssinn und in den ikonologischen Dokumentationsinn der Bilder und damit auch des sich vertiefenden lebensweltlichen Bezuges zu ihnen. Um das zu erreichen sind mindestens zwei Interpretationsdurchgänge erforderlich.

Literaturnachweise/-hinweise

Barthes, Roland: Die helle Kammer, Frankfurt/M.1989.

Bismark, Beatrice v. u.a. (Hrsg.): Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik, Wien 2008.

Bohnsack, Ralf: Rekonstruktive Sozialforschung. 7.Auf., Opladen und Farmington Hills, 2008, Kap. 9 und 12.4.

Bourdieu, Pierre u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, Hamburg 2006.

Braun, Karl-Heinz / Wetzel, Konstanze: Fotografie als ikonische Deutung sozialer Praxis. In: SOZIAL EXTRA, 2007, H.3/4.

Braun, Karl-Heinz/ Wetzel, Konstanze: Foto + Text. Eine anspruchsvolle Beziehung. In: SOZIAL EXTRA, 2007, H.11/12.

Ehrenspeck, Yvonne/ Schäffer, Burkhard (Hrsg.): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch, Opladen 2003.

Feininger, Andreas: Grosse Fotolehre, München 1979, Teil II.

Freeman, Michael: Der fotografische Blick, München 2007, Kap.3 u. 4.

Pilarczyk, Ulrike/ Mietzner, Ulrike: Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften, Bad Heilbrunn 2005, Teil B u. C.

Rossig, Julian J.: Fotojournalismus, Konstanz 2007, Kap.4.

Sachsse, Rolf: Bildjournalismus heute, München 2003, S. 65-99.

Sontag, Susan: Über Fotografie, Frankfurt/M. 1980.