

# Das Problem des Bildsinns und der bildlichen Vielfalt in der Soziologie<sup>1</sup>

## Zur Bedeutung von materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten für Verfahren rekonstruktiver Bildinterpretation

Von Axel Philipps

**Zusammenfassung:** In der Soziologie hat sich eine Reihe rekonstruktiver Verfahren der Bildinterpretation etabliert. Die Demonstration der methodischen Vorgehensweisen erfolgt dabei häufig anhand von Fotografien, wodurch einerseits die sozial hergestellte Vielfalt des Bildlichen und andererseits die Bedeutung der Materialität und der genutzten Medien für bildliche Gestaltungsprozesse zu wenig Berücksichtigung finden. Der Beitrag schlägt daher vor, beim Bild von der gestalteten Form auszugehen und die materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten in rekonstruktive Bildinterpretationen systematisch einzubeziehen. Wie eine solche Einbindung aussehen kann, wird an einer Werbeanzeige sowie an prähistorischen Handnegativen veranschaulicht.

### Einleitung

Das Visuelle als Thema der Soziologie hat sich etabliert und ist bereits im Begriff, sich ausdifferenzieren. So verbinden einige mit der visuellen Soziologie die dokumentarische Fotografie (Abel 2013; Harper 2012; Schelske 2005) oder Videografie (Knoblauch et al. 2012). Visuell arbeitende Soziologinnen<sup>2</sup> produzieren demnach aktiv selbst Bilder und Filme. Unter einer "Soziologie des Visuellen" versteht Burri (2008 a, b) hingegen die Analyse von Praktiken der Erzeugung, Interpretation und Verwendung von Bildern. Im Mittelpunkt stehen vor allem wissenschaftliche Visualisierungen und ihre "soziotechnische" Erzeugung sowie deren Auslegung und Gebrauch (siehe auch Hennig 2011; Fitsch 2014). Ganz ähnlich beschreibt Schnettler (2007) die Aufgabe einer "Soziologie visuellen Wissens". Es geht um die Frage, wie Wissen visuell erzeugt und vermittelt wird und wie sich die Wissensproduktion durch Visualisierungen verändert. Im Gegensatz zu den Visualisierungen verorten Bachleitner und Weichbold (2015) den Schwerpunkt einer visuellen Soziologie in den Wahrnehmungsprozessen. Der zu wählende Ausgangspunkt ist demnach die reflexive Auseinandersetzung mit den Modi des Wahrnehmens, um zu verstehen, wie theoretische Fragestellungen die Wahrnehmung in Bild- oder Filmanalysen beeinflussen und damit verzerren. Schließlich haben sich in der Soziologie eine Reihe rekonstruktiver Verfahren der Bildinterpretation etabliert, deren Interpretationen die Analyse der formalen Bildkomposition einschließen (Bohnsack 2011; Bohnsack/Michel/Przyborski 2015; Breckner 2010, 2012; Raab 2012). Sie setzen bei den Bildern an und rekonstruieren über die realisierte Gestaltung die Eigenlogik eines Bildes, also den Bildsinn, welcher sich bereits in der Gesamtkomposition zeigt (Imdahl 1996). Während sich diese Verfahren der Bildinterpretation bisher in erster Linie auf die Komposition von Bildelementen im Gesamtbild konzentrieren, möchte dieser Beitrag zeigen, wie die materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten in die methodisch-kontrollierte Interpretation von Bildern eingebunden werden können.

- 1 Ich möchte mich für die konstruktiven Diskussionen und Anregungen zu früheren Versionen dieses Beitrages bei der AG Sozialwissenschaftliche Interpretation von Körperbildern und insbesondere bei Heike Kanter, Erhard Stölting, Maria Schreiber, den Herausgeberinnen und Herausgebern der Zeitschrift sowie den Gutachtern bzw. Gutachterinnen bedanken.
- 2 Für eine bessere Lesbarkeit wurde im Beitrag durchgehend die weibliche Schreibweise gewählt. Damit sind aber ausdrücklich immer beide Geschlechter gemeint.

Ein weiterer Ausgangspunkt für diesen Beitrag war die Beobachtung, dass die materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten in den Einführungen und Erörterungen soziologischer Methoden der rekonstruktiven Bildanalyse noch zu wenig Beachtung finden. Vor allem methodische Einführungs- und Überblickstexte (etwa Bohnsack 2011; Breckner 2012; Marotzki/Niesyto 2006; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014; Raab 2012) konzentrieren sich auf Fotografien, um daran die Vorgehensweisen und Besonderheiten verschiedener Methoden zu demonstrieren. Zwar gibt es bereits rekonstruktive Bildinterpretationen anhand anderer Bildlichkeiten (Philipps 2015, 2012; Scheid 2013; Wopfner 2012), aber auch dort bleibt unklar, wie mit der Vielfalt materialer und medialer Gestaltungsmöglichkeiten methodisch-kontrolliert umzugehen ist.

Dieser Umstand ist umso bezeichnender, als über die disziplinspezifische Methodenliteratur hinaus täglich ganz unterschiedliche, soziologisch relevante Bildlichkeiten produziert werden. So hat nicht nur in den sozialen Medien das Bildliche in den Darstellungs- und Repräsentationsformen deutlich zugenommen. In den Gestaltungen eigener Webauftritte, den Manipulationen digitaler Bilder, den veröffentlichten eigenen Bildern oder anhand von Links zu Darstellungen anderer Nutzerinnen sozialer Medien zeigen sich Bildpraktiken und Identifikationsmomente. Aber auch jenseits der sozialen Medien drücken sich die Menschen vielgestaltig in ihren Wohnungen, an ihrem Arbeitsplatz und in ihrer Nachbarschaft aus. So prägen nicht nur Werbeanzeigen und hegemoniale Zeichen den öffentlichen Raum, sondern ebenfalls unautorisierte Interventionen. Das Straßenbild verändert sich täglich durch Graffiti, Street-Art, individuelle Brandings<sup>3</sup> oder andere expressive Ausdrucksformen.

Diese Vielfalt des Bildlichen bietet ein unerschöpfliches Repertoire für die soziologische Analyse, wobei es nicht mehr nur um die Unterscheidung zwischen unveränderten Momentaufnahmen und manipulierten bzw. komponierten Fotografien geht. Vielmehr sind verschiedene Bildlichkeiten stärker für die Soziologie fruchtbar zu machen (siehe dazu Bartmanski 2012; Bohnsack 2011; Breckner 2010 oder Burri 2008 b). Wenn man sich jedoch der Eigenlogik der Bilder zuwendet, rückt das Herstellungsprinzip der Bilder in den Vordergrund und das, was sich in der sehenden Betrachtung rekonstruieren lässt. Rekonstruktive Verfahren soziologischer Bildinterpretationen sind daher gut beraten, bei der Bildproduktion anzusetzen.

Den hier gewählten Ausgangspunkt bildet die vom Kunsthistoriker Horst Bredekamp (2010) formulierte Annahme, dass dem Bildlichen ein Gestaltungsprozess zugrunde liegt. Das Bild als jegliche Form der Gestaltung eröffnet damit der Soziologie einen reichen Fundus an Bildlichem (von der Gestaltung alltäglicher Gegenstände über Industriedesigns bis zur bildenden Kunst) und lenkt die Aufmerksamkeit auf die realisierte Gestaltung bei der Rekonstruktion der Eigenlogik eines Bildes. Die meisten rekonstruktiven Bildinterpretationen erschließen die Gesamtkomposition eines (zweidimensionalen) Bildes mit Feldlinien als Hilfsmittel der Kunstwissenschaft (Imdahl 1994; 1996). Der Beitrag stellt die herausragende Bedeutung der Feldlinie für die Rekonstruktion des Bildsinns nicht infrage. Zugleich verweist er jedoch auf die Materialität und mediale Gebundenheit als an der Formgebung beteiligt. Das Argument lautet demnach, dass sich über die materialen und medialen Bedingungen die Vielfalt des Bildlichen, mit der es die Soziologie zu tun hat, analytisch einholen lässt. Zudem dokumentiert sich das Spezifische eines Bildes auch in der selektiven materialen Auswahl und medialen Gestaltung.

Der Beitrag gliedert sich in vier Punkte. Der erste Abschnitt definiert den verwendeten Bildbegriff. Von diesem Verständnis ausgehend zeigt der zweite Abschnitt, wie kompatibel die soziologischen und kunstwissenschaftlichen Konzepte hinsichtlich der Erzeugung von

3 Gemeint sind im Kontext von Street-Art erzeugte Markenzeichen wie Shepard Faireys Obey (Droney 2010).

Sinn sind. Da die bildliche Formgebung an das material bzw. medial Mögliche gebunden ist, beschäftigt sich der dritte Abschnitt mit soziologischen Verfahren der Bildanalyse und damit, wie sie bereits auf diese Limitationen eingehen. Es zeigt sich, dass die materiale und mediale Gebundenheit teilweise in den Interpretationen auftaucht, aber zum einen noch unsystematisch ausgearbeitet (Müller-Doohm 1997), zum anderen auf den Schärfeegrad in der Fotografie beschränkt bleibt (Przyborski/Slunecko 2012). Der vierte Abschnitt veranschaulicht daher, wie sich die Eigenlogik eines Bildes auch über die materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten erschließen lässt und wie damit auf die Vielfalt der Bildlichkeiten im Sozialen reagiert werden kann.

## **Bild und Gestaltung**

Die Berücksichtigung von Bildern in der Soziologie setzt dessen Begriffsbestimmung voraus. In diesem Beitrag geht es dabei in erster Linie um „äußere Bilder“. Während „innere“ Bilder als geistige Gebilde im Körper entstehen, existieren äußere Bilder vermittelt über Medien wie Leinwände, Pigmente oder elektronische Impulse (Belting 2001; Boehm 2007; Alexander 2008).

Wenn die Rede von Bildern ist, dann geht es auch stets um das Verhältnis von Bildern zur Sprache und Schrift (Boehm 2004; 2007; Bartmanski 2012). Bilder seien vorsprachlich und ihr Sinn mit der Form gegeben. Demnach würde die Bedeutung eines Bildes nicht wie in einer Konversation oder einem Text sequenziell erzeugt, sondern liege im Bild simultan vor und sei im Nebeneinander von Übergegensätzlichkeiten zu suchen (Boehm 2004; 2007; Imdahl 1994; 1996).

Die Form ist bei äußeren Bildern wiederum an die Stofflichkeit sowie an die sich wandelnden Medien der Bilderzeugung gebunden (z.B. Druckmaschinen, Fotokameras, Computer). Materialität und Medien prägen jeweils die Form mit, da sie als eine Bedingung Möglichkeiten gleichermaßen eröffnen wie verschließen (Finke/Halawa 2012; Krämer 1998; Mersch 2002; 2012). Ihnen ist demnach ein Potential immanent, welches verschiedene, aber nie unbegrenzte Optionen zur Gestaltung eröffnet. Die material und medial gegebenen Bedingungen in der Formgebung sind folglich genauso bei der Rekonstruktion der Eigenlogik eines Bildes zu berücksichtigen wie die Form selbst. Anders formuliert: Ein Strukturprinzip lässt sich methodisch kontrolliert herausarbeiten, wenn in der Formgebung die divergierenden materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten verschiedener Bildlichkeiten berücksichtigt werden. Analytisch ist die Fokussierung auf die materiale und mediale Gebundenheit in diesem Beitrag unverzichtbar, ohne jedoch in die Diskussion von material- und mediengebundener Ideengeschichte (Kittler 1986) oder Stofflichkeit als Widerständiges (Alloa 2012; Mersch 2012) einzusteigen.

In der Soziologie vom Visuellen ist die Materialität und mediale Gebundenheit seit längerem ein Thema in Analysen des Bildgebrauchs. So interessiert sich die Medien- und Kommunikationssoziologie für die Verbreitung und Verwendung von Bildern in den Massenmedien (Bock et al. 2010) oder den sozialen Medien (Neumann-Braun/Autenrieth 2011). Im Mittelpunkt stehen die unterschiedlichen Bildinhalte und -praktiken in verschiedenen Medienformaten. Die Technik- und Wissenschaftssoziologie beschäftigt sich hingegen mit der soziotechnischen Erzeugung und Verwendung von wissenschaftlichen Visualisierungen (Burri/Dumit 2008; Heintz/Huber 2001). Für die Soziologie thematisiert vor allem Burri (2008 a: 50) die "Objektlogik" als Entitäten mit präformierten und prägenden Schemata. So fließe einerseits kulturelles Wissen in die Herstellung von Visualisierungen ein. Andererseits würden solche technischen Artefakte bestimmte Handlungsaufforderungen und Wahrnehmungen bedingen. Für Burri (2008 a, b) stehen daher die soziotechnischen und symbolischen Praktiken der Produktion, der Deutung und des Umgangs mit Visualisierungen im Zentrum empirischer Analysen. Die

Rekonstruktion bildkonstituierender Praktiken erfolgt dazu über den sozialen Herstellungskontext und nicht über die realisierte Bildgestaltung. Damit bleibt unklar, wie eine Analyse der materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten dazu beitragen kann, inkorporiertes oder kulturelles Wissen anhand der Bilder selbst zu rekonstruieren.

Wenig Aufschluss bieten auch die soziologischen Auseinandersetzungen mit der Fotografie als bildgebendes Verfahren. So wird zwar an verschiedenen Stellen (Harper 2000; 2005; Schelske 2005) auf die Möglichkeit hingewiesen, dass mit einer Fotografie ein bestimmter Augenblick fixiert werde. Ebenso wurde angemerkt, dass das Abbild das Abgebildete verändert wiedergebe (z.B. zweidimensional, in einem Ausschnitt, akzentuiert durch Schärfentiefe) und daher stets zu reflektieren sei, ob für die Analyse unverstellte und wissentlich veränderte Abbildungen vorliegen (z.B. Goffman 1981; Harper 2000; 2005). Folglich berücksichtigt dieses Verständnis von Bildern (in Form von Fotografien) deren Herstellungsweise, aber häufig nur im Sinn von „richtigen“ oder „echten“ und „falschen“ Bildern. Handelt es sich um unveränderte Momentaufnahmen (richtig, echt) oder um komponierte, manipulierte Darstellungen (falsch)? Eine erste systematische Berücksichtigung des medialen Gestaltungspotentials der Fotografie für die methodisch-kontrollierte Rekonstruktion der Eigenlogik eines Bildes findet sich in den Schriften von Aglaja Przyborski (Przyborski/Sluneko 2012; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014), wenn sie die Schärfe-Unschärfe-Relation einbezieht. Damit schöpft sie in ihren Analysen aber weder die materialen und medialen Gestaltungspotentiale der Fotografie aus, noch ist die Schärfentiefe universell in allen Bildlichkeiten analytisch nutzbar.

Um über die Fotografie hinauszugehen und die Vielfalt des Bildlichen in den rekonstruktiven Methoden der Bildinterpretation stärker zu berücksichtigen, bietet sich an, vom Bild als „jedwede Form der Gestaltung“ (Bredenkamp 2010: 34) auszugehen.<sup>4</sup> Diese Definition thematisiert weniger das Verhältnis von Dargestelltem und Darstellung, sondern vielmehr den komponierten und produzierten Charakter von Bildern. Bredenkamp (2010) selbst führt diesen Bildbegriff ein, um daran sein Konzept des „Bildaktes“ anzuschließen. Er möchte über eine bildaktive Phänomenologie zur „Kraft der Bilder selbst“ vordringen (S. 55; siehe auch Boehm 2004; 2007). Das Bild versteht er als ein Aktives (Bildakt), welches auf das Fühlen, Denken und Handeln bei der Bildbetrachtung einwirkt. Neben dieser „aktive[n] Qualität des Bildes“ (Bredenkamp 2010: 52) ist die Verknüpfung von Gestaltung und Bildlichem für rekonstruktive Verfahren der Bildinterpretation darüber hinaus in zweierlei Hinsicht von Bedeutung. Erstens ist in diesem Sinn mit einem Bild immer eine material- und mediengebundene Praxis wie Malen, Zeichnen, Drucken, Sprayen, Fotografieren etc. verbunden. Soziologische Methoden der Bildanalyse würden folglich davon profitieren, stets bei der material bzw. medial gebundenen bildlichen Herstellung anzusetzen. Mit der Bildproduktion lassen sich schließlich zweitens Erfahrungen, implizites Wissen und strategische Überlegungen rekonstruieren, die in die Gestaltung eingeflossen sind. Eine Analyse gestalteter Formen kann somit Hinweisen auf strategisches Handeln ebenso wie auf implizite, habituell verfügbare Wissensformen geben.

Die Gestaltung hatte bereits Pierre Bourdieu (in Bourdieu et al. 2006) zum Ausgangspunkt seiner Studie über das Fotografieren genommen. Demnach unterliege die Wahl der aufgenommenen Gegenstände, Orte, Personen, Genres als auch der Aufbau von Bildern impliziten Reglementierungen und Konventionen. Speziell für die Fotografie heißt es: „[S]elbst wenn die Produktion des Bildes gänzlich dem Automatismus des Apparats anvertraut wird, so bleibt doch die Aufnahme selbst der Ausdruck einer Wahl“ (Bourdieu et al. 2006: 17). Es bestehe demnach eine Beziehung zwischen dem Fotografierten und der Fotografin, welche sich in der gewählte Bildgestaltung zeige und darüber offenlege, wie die Bildproduzentin die Welt sehe

4 Im Gegensatz zu den Bildpraktiken (Burri 2008 a, b), wonach Bilder als Bilder nur in sozialen Kontexten existieren, geht Bredenkamp (2010) davon aus, dass ein Bild auch außerhalb von Verwendungszusammenhängen ein Bild ist.

(siehe auch Bohnsack 2011; Grady 2008). Versteht man unter einem Bild jedwede Form der Gestaltung, ist an jeder Abbildung nicht nur das Gezeigte relevant, sondern auch, welche Perspektive auf die Welt sich in der Art und Weise der Darstellung dokumentiert. Die Gestaltungen der Bilder eröffnen damit Einblicke in die Weltansichten der Bildproduzentinnen. An verschiedenen Stellen (Bohnsack 2011; Bohnsack/Michel/Przyborski 2015; Przyborski/Sluneczek 2012) wurde darauf hingewiesen, dass deren Rekonstruktion wiederum über die formale Analyse des Bildes erfolge (z.B. Gestaltung und Beziehungen der Bildelemente, Perspektive, Wahl des Bildausschnitts).

## Die Erzeugung von Sinn

Die Rede vom Bildsinn in Verbindung mit der formalen Gestaltung des Bildlichen erscheint auf den ersten Blick kaum an das soziologische Verständnis von Sinnerzeugung anzuschließen. So lässt sich nach Gottfried Boehm (2004; 2007) der Bildsinn über die ikonische Differenz rekonstruieren. Demnach entstehe ein sinnhaftes Bild, wenn etwas im Sehen in Form gebracht würde. Dieser Sinn zeige sich in der „optischen Fokussierung“ im Unbestimmten (am Horizont, Boehm 2004). „In Form bringen“ meine folglich, etwas vom Hintergrund abzulösen und herauszuheben. Ebenso ist für Max Imdahl (1994) der Bildsinn in der Formgebung (Bildkomposition) zu suchen. Die Deutung des Sinns entspräche dabei der ikonischen Anschauung und bedeute, die gegebenen Strukturierungspotentiale eines Bildes auszuloten, um anhand der gewählten Bildmöglichkeit auf den Bildsinn zu schließen. Das gedankenexperimentelle Durchspielen von Bildkompositionen ist für ihn von besonderer Bedeutung, da für Bilder die szenische Simultanität und Übergegensätzlichkeit spezifisch seien. Der Bildsinn erschließe sich gerade im Gegensatz zu Texten über die Identifikation ausschließender Gegensätze, die im Bild gleichzeitig gegenwärtig seien. Die „Übergegensätzlichkeiten“ (Imdahl 1994) seien folglich der Schlüssel zum Bildspezifischen.

Die Generierung eines bildspezifischen Sinns im Akt der Bildkomponierung ist dabei von einem soziologisch verstandenen Sinn verschieden, der intersubjektiv und intentional erzeugt wird. Bei Max Weber (1972) als auch bei Alfred Schütz (1974) entsteht Sinn in dem von Individuen aufeinander gerichteten Handeln und ist über motivationsgemäße Gründe zu rekonstruieren. Etwas anders gelagert hebt der symbolische Interaktionismus hervor, dass Sinn beständig in Interaktionen in Form gebracht werden müsse. Bedeutungen seien keine Entitäten, auf die Individuen zurückgreifen könnten, vielmehr müssten sie sie in jeder Situation produzieren bzw. reproduzieren. Zu diesen Prozessen der Sinnerzeugung gehören nach George Herbert Mead (1968) nicht nur sprachliche Äußerungen, sondern auch non-verbale Gesten in der Kommunikation:

„Sinn impliziert einen Bezug der Geste eines Organismus zur Resultante der gesellschaftlichen Handlung, auf die sie hinweist oder die sie auslöst, da ein anderer Organismus in diesem Bezug anpassend auf sie reagiert. Die anpassende Reaktion des anderen Organismus macht den Sinn der Geste aus“ (Mead 1968: 120).

Sinn entstehe folglich, wenn sich in einer Geste nicht nur Möglichkeiten weiteren Verhaltens anzeigen, sondern diese Geste auf eine bestimmte Art und Weise ausgelegt würde (Reaktion als Interpretation) und sich daran ein bestimmtes Verhalten anschließe (Resultante). Demnach konstituiert sich Sinn nicht nur vorsprachlich, sondern bildlich in einer spezifischen Körpergestalt.<sup>5</sup> Die Auslegung einer Geste setzt folglich die Interpretation des Bildsinns dieser Geste voraus.

5 Die situativ gebundenen Auslegungen und Anschlusshandlungen orientieren sich an der konkreten Gestalt des Körpers, wobei die Gestaltung des Körpers modifiziert werden kann oder sich die Auslegungen einer Geste mit den Interaktionssituationen verändern können, so dass daraus ein andersartiges Verhalten resultiert.

Die Soziologie kennt diese Formung von Sinn auch in anderen Zusammenhängen. So ist die von Mead thematisierte Prozesshaftigkeit ebenfalls ein zentrales Thema der Wissenssoziologie. Weber, Schütz und daran anschließende soziologische Ansätze (Berger/Luckmann 1995; Soeffner 1999) betonen über die Intentionen sozialen Handelns hinaus, dass sinnhaftes Handeln eng mit Regelmäßigkeiten und Handlungsmustern verbunden sei. Alltägliche Interaktionen (aber auch andere wie wirtschaftliche, politische, wissenschaftliche etc.) würden immer dann unhinterfragt und wie selbstverständlich gelingen, wenn individuelles Handeln ebenso wie Handlungsketten wiederkehrende Muster oder Regelmäßigkeiten aufweisen. Erst wenn sich in Handlungsabläufen ein bestimmtes Muster reproduziere, würden Individuen diese als typische Situationen auslegen. Immer dann lasse sich die Form mit erworbenen und verinnerlichten Handlungsmustern abgleichen und erscheine dadurch sinnhaft vertraut. Für eine gelingende soziale Interaktion sei zumindest erforderlich, dass sich die Muster des Handelns sichtbar reproduzierten. Es brauche dazu keiner Explikation oder Begründung. Bereits die sichtbare (Handlungs-)Gestalt erzeuge Sinn, um daran unhinterfragt und selbstverständlich weitere Handlungen anzuschließen. Was im Alltag jedoch unreflektiert ablaufen würde, müsse die Soziologie sequenziell rekonstruieren (Soeffner 1999).

Schließlich ist auch in der autopoietischen Systemtheorie die Verbindung von Sinn und Gestalt ein zentrales Moment. So ist für Niklas Luhmann (1984) Sinn das Ergebnis einer kommunikativ erzeugten Formung. Im Anschluss an George Spencer-Brown (1969) entstehe Sinn durch eine Differenzziehung. Das Unterscheiden erzeuge zwei Seiten. Auf der einen Seite der Unterscheidung würde etwas bezeichnet, welches sich vom Unbezeichneten (die andere Seite der Unterscheidung) abhebe. Wenn dann dieses Bezeichnete in Kommunikationsprozessen wiederholt aufgegriffen wird, verstärke sich die eingeführte Unterscheidung und konstituiere derart sozialen Sinn. Methodisch lasse sich dieser Sinn schließlich im Kommunikationsprozess sequenziell rekonstruieren (Schneider 2008). Es gelte, den wiederkehrenden und routinierten Gebrauch einer Unterscheidung herauszuarbeiten.

Der bisher beschriebene interaktiv erzeugte soziale Sinn bildet für Karl Mannheim (1964) eine Teilmenge von Sinnarten. Er unterscheidet zwischen dem Ausdruckssinn, dem objektiven Sinn und dem Dokumentsinn. Zum Ausdruckssinn zählt er die Motivationen und Intentionen der Individuen. Der objektive Sinn sei wiederum von den Motiven und Absichten einzelner Individuen unabhängig und könne in jenen Zusammenhängen nachvollzogen werden, in denen und durch die „die vor uns stehenden Elemente Teile verstehbarer Einheiten werden“ (Mannheim 1964: 106). Solche Einheiten sind Institutionalisierungen wie Sprache, Rollen und Normen. So wie sich Institutionen historisch von konkreten Interaktionen abgelöst haben und intersubjektiv vermittelt werden, so lässt sich der objektive<sup>6</sup> Sinn immanently im Zusammenhang einer Institution verstehen (z.B. Bedeutung von Zeichen, Klassifikationen oder einer rollenspezifischen Verhaltensweise). Vom sozialen Sinn in Gestalt von Institutionen grenzt Mannheim schließlich den Dokumentsinn ab. Dieser deute sich in konkreten Praktiken an. In den Handlungsvollzügen, also wie man etwas macht, zeige sich eine „Gestalt“ (Mannheim 1964: 119) bzw. der „gesamtgeistige ‚Habitus‘“ (ebd: 109). Gemeint ist das implizite, handlungspraktische Wissen, welches nicht begrifflich vermittelt, sondern in Erlebniszusammenhängen verinnerlicht bzw. inkorporiert wird. Insofern das praktische Wissen Wahrnehmungen, Denken und Handlungen strukturiere, dokumentiere sich in den Herstellungsweisen sozialer Realität etwas Regelmäßiges und damit „Charakteristisches“ (ebd: 119), welches als gestaltete Form sinnhaft sei. Den Dokumentsinn zu analysieren heißt dann, das implizite Erzeugungsprinzip jenseits der Bedeutung einer Handlung innerhalb eines institutionellen Zusammenhangs zu rekonstruieren.

6 In Verbindung mit Institutionalisierung wäre angebrachter, vom „objektivierten“ Sinn zu sprechen. Dies würde unterstreichen, dass verstehbare Einheiten historisch wandelbar sind.

Folglich ist die bildwissenschaftliche Annahme, über die Gestaltung auf den Bildsinn schließen zu können, mit der soziologischen Rekonstruktion von sozialem Sinn kompatibel. Auch der soziale Sinn konstituiert sich in Formungsprozessen und zeigt sich in Regelmäßigkeiten. Das maßgebliche soziologische Interpretationsverfahren dazu ist die Sequenzanalyse. Sie setzt eine rekonstruierbare Handlungskette voraus, die zwar in der Bilderzeugung aber nicht im Bild als Ganzem nachvollziehbar ist, da in einem Bild alle Elemente simultan vorhanden sind. Nach Imdahl (1994) erfordere die Rekonstruktion des Bildsinns daher, die vollzogenen Differenzierungen im Bild *nebeneinander* zu erschließen. Anstatt von einer Sequenzanalyse ist für die Rekonstruktion des Bildsinns folglich von einer simultanen Analyse zu sprechen (Bohnsack 2011). Der *modus operandi* in Bildern zeigt sich daher nicht sequenziell in Handlungsketten, sondern in der Gesamtkomposition (Form). Im Gegensatz zur soziologisch-sequenziellen Analyse von Handlungsketten erfolgt die simultane Bildauslegung über die Identifikation von homologen Übergegensätzlichkeiten, die nebeneinander und zugleich im Bild vorhanden sind. Das Erzeugungsprinzip zeigt sich entsprechend zugleich in verschiedenen formalen Aspekten eines Bildes. Hinsichtlich der Gesamtkomposition hat Imdahl (1994, 1996) in der Kunstwissenschaft beispielsweise die Feldlinien eingeführt. Sie sollen helfen, sich vom Abgebildeten zu lösen (wiedererkennendes Sehen) und sich auf die Komposition des Bildes einzulassen (sehendes Sehen). Die rekonstruierte formale Komposition eröffne schließlich – und damit soziologisch relevant – „den Zugang zur Weltanschauung bzw. zum Erfahrungsraum eines Milieus“ (Przyborski/Sluneko 2012: 18).

## Die materiale und mediale Prägung bildlicher Formgebung

Die Feldlinien werden in verschiedene Verfahren der soziologischen Bildinterpretation gezielt zur Rekonstruktion des Bildsinns eingesetzt. Die formale Analyse ist beispielsweise fester Verfahrensschritt in der Segmentanalyse (Breckner 2010; 2012), der Konstellationsanalyse (Raab 2012) und der dokumentarischen Methode der Bildinterpretation (Bohnsack 2011; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014). Die Feldlinien helfen jeweils, das Spezifische des Bildes aus dessen Gesamtkomposition herauszuarbeiten.

Die formale Analyse hat in den rekonstruktiven Verfahren der soziologischen Bildinterpretation jedoch einen unterschiedlichen Stellenwert. Vor allem sind damit jeweils andere Fragestellungen verbunden. So stützt sich die Segmentanalyse (Breckner 2010, 2012) auf die objektive Hermeneutik, die bereits frühzeitig Bilder zum Gegenstand der Analyse nahm und methodische Überlegungen formulierte (etwa Loer 1994; Müller-Doohm 1997). Diese Vorarbeiten finden sich in jüngeren methodischen Ausarbeitungen einer objektiv hermeneutisch-orientierten Bildinterpretation wieder (Breckner 2010; Peez 2006; Scheid 2013). Insbesondere der Grundgedanke, unterschiedliche Lesarten anhand verschiedener "Blickrichtungen" (Loer 1994) zu entwickeln, haben Breckner (2010) und Peez (2006) übernommen. Während Peez (2006) über die Blickrichtungen der Betrachterinnen sequenzanalytisch die latente Sinnstruktur der abgebildeten Handlungen rekonstruieren will, hat die Segmentanalyse zum Ziel, über die Bildkomposition "Bedeutungs- und Sinnbezüge in diskursiven Verweisungszusammenhängen" (Breckner 2012: 151) herauszuarbeiten. Über die Identifikation und den Vergleich von Bildsegmenten sei zu klären, wie über den Gebrauch spezifisch bildlicher Mittel Sinn- und Bedeutungsbezüge in Bildern hergestellt werden. Unter bildlichen Mitteln versteht Breckner Farben, Formen und Linien. Darüber soll erschlossen werden, wie sich in der gewählten Bildmöglichkeit etwas Immaterielles (Anschauung, Vorstellung, Imagination) zeigt.

Die Konstellationsanalyse nach Raab (2012) zielt zwar ebenfalls auf eine Rekonstruktion der Gesamtkomposition ab, jedoch unter Hinzuziehen von Kontexteinbettungen. Dazu müsse die Interpretation neben den internen Beziehungen im Bild ebenfalls externe Bezüge berücksichtigen. Er räumt in seiner Konstellationsanalyse dem Rahmen eines Bildes daher eine

besondere Bedeutung ein. Vom Rahmen her könnten der Bedeutungskern in Relation zu weniger bedeutsamen randständigen Elementen eines Bildes untersucht werden. Ziel sei es, anhand der Rahmenwahl den subjektiv gemeinten Sinn visuellen Handelns zu rekonstruieren. Die Analyse wäre von der Frage geleitet, wie wurden durch die objektive Form subjektive Bedeutungen ins Bild gesetzt. Damit setzt er sich von der „Kompositionsvariation“ und Fokussierung auf die Planimetrie in der dokumentarischen Bildinterpretation nach Bohnsack (2011) ab.

Die dokumentarische Methode räumt nämlich der formalen Analyse einen besonderen Stellenwert ein. Ausgehend von der analytischen Unterscheidung zwischen kommunikativem und konjunktivem Wissen, soll das Verfahren helfen, neben dem reflektiert vermittelten kommunikativen Wissen konjunktive Fertigkeiten und Wissensbestände, die an Erfahrungen und Erlebnisse gebunden sind, zu rekonstruieren. Es geht also in erster Linie um den "dokumentarischer Sinn" (Mannheim 1964) und wie sich das erworbene, implizite und atheoretische Wissen anhand der kompositionsbedingten Simultanstruktur des Bildes aufzeigen lässt. Dazu ist das Verfahren der dokumentarischen Bildinterpretation in drei Schritte unterteilt (Bohnsack 2011; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014): vor-ikonographische, ikonographische und reflektierende Interpretation. In der vor-ikonographischen Interpretation werden die Bildelemente, Farben, Formen und ihre Positionen im Vorder- und Hintergrund des Bildes beschrieben. Sie bereiten die ikonographische Auslegung kollektiv geteilter Bedeutungsgehalte vor. Folglich konzentriert sich die ikonographische Interpretation auf die konventionellen Bedeutungen des Gezeigten. Die reflektierende Interpretation fokussiert unter Einklammerung des Vor-Wissens (die konventionellen Bedeutungsgehalte) auf die formale Gestaltung des Bildes. Der letzte Interpretationsschritt differenziert zwischen der planimetrischen Komposition, der szenischen Choreografie und der perspektivischen Projektion (Imdahl 1996), um über (gedankliche) Vergleiche bzw. Variationen verschiedener Herstellungsweisen zu den bildeigenen Konstruktionsprinzipien vorzudringen.

In der Planimetrie geht es um die Positionierung der Bildelemente im Verhältnis zur Gesamtkomposition und wie diese in der Fläche etwas fokussieren, zusammengehalten werden bzw. auseinanderfallen. Die Analysen der szenischen Choreografie und der Perspektivität eröffnen weitere Zugänge zum Bild, um das in der Planimetrie sich andeutende Strukturprinzip zu prüfen und zu spezifizieren. So lässt sich über die Perspektivität rekonstruieren, welche räumliche Zuordnung dem Abgebildeten zugewiesen wurde. Welche Spielart der Perspektivität wurde von der Bildproduzentin gewählt? Ebenso dient die Rekonstruktion der szenischen Choreografie dazu, die Beziehungen zwischen den Abgebildeten zu charakterisieren und sichtbar zu machen. Przyborski (Przyborski/Slunecko 2012; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014) ergänzt diese formalen Rekonstruktionsschritte um das Verhältnis von Schärfe und Unschärfe. Das Ziel sei, anhand des generellen Schärfegrades den Objekt- und den Stimmungscharakter aufzuzeigen. Auf der nicht materialen Ebene hätten die „scharferen Teile eines Bildes [...] stärkeren Objektcharakter, die unschärferen dagegen stimmen ein Bild“ (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: 345).

Damit führt Przyborski nicht nur eine weitere, zu den anderen gleichgestellte Ebene zur Rekonstruktion des Bildsinns ein. Sie zeigt damit ebenso, wie sich die materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten in die methodisch-kontrollierte Rekonstruktion der Eigenlogik eines Bildes einfügen lassen. Die Schärfe-Unschärfe-Relation ist nämlich eng verknüpft mit der medialen Spezifik der Schärfentiefe in Fotografien. In einer Fotografie ist das Abgebildete in der Regel in scharfen und unscharfen Bereichen fixiert.<sup>7</sup> Die Schärfentiefe ist dem Medium der Fotografie so eigen wie die Pinselführung einem Gemälde. Zugleich ist für die Fotografie medial ebenso charakteristisch, dass die Lichtverhältnisse Gestaltungsmöglichkeiten eröffnen

7 Abgesehen von vollständig unscharfen Bildern oder solchen mit einer hohen Tiefenschärfe.

oder verschließen.<sup>8</sup> So hängt die Sichtbarkeit und Detailschärfe des fotografisch festgehaltenen Moments unter anderem von der Ausnutzung der gegebenen Lichtverhältnisse ab. Das Verhältnis von Licht ist dabei in der Fotografie während der Aufnahme als auch im Prozess der Entwicklung relevant. Für weitere Bildlichkeiten wie Zeichnungen, Gemälde oder Drucke sind es wiederum andere mediale und materiale Eigenheiten. Ihnen allen ist jedoch gemeinsam, dass die selektive Handhabung der materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten Hinweise auf das Spezifische des Bildes sowie auf implizite Wissensbestände und Praktiken liefert.

Der Vorstoß von Przyborski ist bislang eine der wenigen Ausnahmen in den rekonstruktiven Verfahren der Bildinterpretation. Die etablierten Methoden konzentrieren sich vor allem auf die Analyse des Abgebildeten (etwa Peez 2006; Scheid 2013) bzw. auf die Rekonstruktion des Bildsinns aus der Gesamtkomposition eines Bildes (Bohnsack 2011; Breckner 2010; 2012; Raab 2012). Die in den Bildwissenschaften thematisierte „Verleugnung der Materialität“ (Mersch 2012: 33) trifft folglich auch auf die rekonstruktiven Verfahren der soziologischen Bildinterpretation zu. Es gibt zwar immer wieder Stimmen, die darauf hinweisen, dass soziale Bedeutungen an materiale Objekte sowie Medien gebunden und davon geprägt sind (Alexander 2008; Brown 2010; Burri 2008 a, b); aber in nur wenigen methodischen Ausarbeitungen wird die Materialität oder die mediale Gebundenheit selbst zum Gegenstand der Analyse. So bespricht Stefan Müller-Doohm (1997) nicht nur den Schärfegrad als an das Medium der Fotografie gebunden, sondern er geht ansatzweise auf die Materialität und die verwendeten Medien in seinem Verfahren der Bildinterpretation ein. In den Analyseschritten seiner struktural-hermeneutischen Bildinterpretation gibt es an verschiedenen Stellen Aufforderungen, medien-spezifische Aspekte als bildästhetische Elemente zu berücksichtigen, zum Beispiel die „Licht-Schattenverhältnisse“, „Druckart, Druckträger“ oder „Farbgebungen/Farbnuancen“ (Müller-Doohm 1997: 105). Jedoch bleibt unklar, wie sich diese Aspekte wiederum in die Analyse eingliedern und zur Interpretation der symbolischen Gehalte beitragen.

Um die stoffliche und mediale Bedingtheit systematisch in den soziologischen Bildinterpretationen zu berücksichtigen, muss die Frage nach den materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten zum festen Bestandteil der Bildanalyse werden. Während bei Müller-Doohm noch undurchsichtig bleibt, wie das materiale und mediale Potential über die schlichte Feststellung von Differenz hinaus interpretativ von Bedeutung ist, zeigt Przyborski anschaulich, wie eine solche Analyse in die Gesamtinterpretation einzubinden ist. Der Schärfegrad bleibt jedoch eng an das Medium der Fotografie gebunden, sodass diese Gestaltungsmöglichkeit nicht zwingend auf andere Bildlichkeiten übertragen werden kann. Welche konkreten Möglichkeiten Materialität bzw. Medien bei der Herstellung eines Bildes eröffnen oder verschließen, ist daher jeweils im Prozess der Bildanalyse zu klären. *Welche materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten sind mit Zeichnungen, Gemälden, Fotografien oder Drucken verbunden?*<sup>9</sup> *Welche Möglichkeiten wurden im konkret zu interpretierenden Bild wie genutzt? Welche blieben ungebraucht? Was dokumentiert sich in der material- und mediengebundenen Formgebung?*

Der folgende Abschnitt veranschaulicht, wie die materiale und mediale Gebundenheit eines Bildes systematisch in die Interpretation der Eigenlogik eines Bildes einbezogen werden kann. Das erste Beispiel ist eine Bildinterpretation von Przyborski und Slunecko (2012), in der sie explizit auf das Verhältnis von Schärfe und Unschärfe in einer Werbeanzeige eingehen. Das Strukturprinzip lässt sich nicht dabei allein mithilfe von Feldlinien und dem Schärfegrad rekonstruieren, sondern ebenso in den konkreten Lichtverhältnissen der Werbeanzeige. Ein

8 Ebenso könnte man auf die Produktionsbedingungen bei der Fotoentwicklung oder am Rechner eingehen.

9 Eine systematische Übersicht relevanter materialer und medialer Gestaltungsmöglichkeiten kann dieser Beitrag nicht leisten.

zweites Beispiel macht wiederum deutlich, dass sich mit dem Bildmedium auch die Gestaltungsmöglichkeiten ändern und beispielsweise der Schärfegrad oder die Lichtverhältnisse ohne Bedeutung sind. Ungeachtet dessen lässt sich über die material- und mediengebundene Formgebung das Spezifische des Bildes rekonstruieren. Soziologisch ist dabei von Interesse, dass sich das rekonstruierte Strukturprinzip neben der Planimetrie, szenische Choreografie und perspektivische Projektion ebenso anhand der materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten spezifizieren lässt und damit weitere Hinweise auf das handlungsleitende, praktische Wissen der Bildproduzentinnen liefert.

## Materiale und mediale Gestaltungspotentiale in der Rekonstruktion des Bildsinns

Das erste Beispiel wurde dem Aufsatz von Przyborski und Slunecko (2012) zur Bedeutung der Linie als Instrument sozialwissenschaftlicher Bildinterpretation entnommen. In ihrem Beitrag führen sie in den Gebrauch von Hilfslinien in der kunstwissenschaftlichen Bildinterpretation ein und verweisen auf zwei Arten von Linien. Einerseits gebe es die generalisierten Linien, die institutionalisiert eine Gültigkeit jenseits von Raum, Zeit und existenziellen Bezügen haben (z.B. Höhenlinien in Landkarten). Andererseits würden Feldlinien als Hilfsmittel genutzt, um Perspektivität in einem Bild aufzuzeigen. Die Feldlinie liefere den Schlüssel zum konjunktiven Erfahrungsraum (Mannheim 1980) und damit zur Prägekraft aufgeschichteter Erfahrungen und praktischen Wissens bei der Erzeugung von Bildern.

Abbildung 1: Werbeanzeige von Louis Vuitton



Przyborski und Slunecko veranschaulichen die Brauchbarkeit der Feldlinie für die Rekonstruktion impliziten Wissens anhand einer Printanzeige der Firma Louis Vuitton (Abb. 1). Die beiden Autorinnen liefern eine genaue Beschreibung der Werbeanzeige und zeigen die planimetrische Gesamtstruktur des Bildes anhand von vier Linien auf. Diese Linien strukturieren jeweils als Kreuze den Mann und die Uhr und sind über eine fünfte Linie (genau auf der Höhe der Schnittpunkte der Kreuze) miteinander verbunden. Daraus schließen sie vorläufig: „Mann und Uhr sind einander nicht nur größenmäßig gleich gesetzt, sondern auch planimetrisch

parallel strukturiert. Mann und Uhr reflektieren aufeinander bzw. lässt sich fast formulieren: *der Mann ist die Uhr und die Uhr ist der Mann*“ (Przyborski/Slunecko 2012: 25; Hervorhebung im Original). In der Bildkomposition würden die zwei Bilder (Mann und Uhr) somit nicht nur über die wiederkehrende Kreuzstruktur aufeinander bezogen, das Bildspezifische zeige sich gerade in der Übergegensätzlichkeit der zwei zusammengefügt Bilder in der Printanzeige.

Der Nachweis eines Gestaltungsprinzips erfordert jedoch mehr als die einmalige Identifikation der Übergegensätzlichkeit. Das Prinzip muss sich homolog auch an anderen Stellen im Bild oder in einer Bildserie zeigen. In der ausgewählten Printanzeige gehen Przyborski und Slunecko dazu über die Feldlinien hinaus. Sie zeigen die Übergegensätzlichkeit von Mann und Uhr auch anhand des Verhältnisses von Schärfe (Bestimmtheit) und Unschärfe (Unbestimmtheit) im Bild. So wären die Uhren am rechten Rand und am Handgelenk des Mannes besonders scharf. Die technischen Gegenstände würden dadurch deutlich von ihrem unscharfen Rahmen abgegrenzt. Darin deute sich schließlich das Strukturprinzip erneut an:

„Während wir durch die unbestimmte Gestaltung des Mannes ihm nahe sind, in seinen Moment der Konzentration eintauchen können, wird die Uhr durch die Bestimmtheit ihrer Darstellung bis ins letzte Detail in ihrer Objektivität unterstrichen. [...] Bedeutung gewinnt dieser Gegenstand aber erst als Teil des Mannes, als Einheit mit ihm“ (Przyborski/Slunecko 2012: 28).

Folglich strukturiere auch die Relation von Schärfe und Unschärfe im Bild das Verhältnis von Bestimmtheit und Unbestimmtheit. Die Gegensätzlichkeit sei in der Einheit des Bildes vermittelt.

Der Beitrag stellt die ausgearbeitete Bildinterpretation der beiden Autorinnen nicht infrage. Ihre Analyse wurde aber gewählt, um zu zeigen, dass sich das Strukturprinzip ebenfalls in einer weiteren Übergegensätzlichkeit dokumentiert. So zeigt sich die Bildbedeutung nicht nur in der parallelen Gestaltung des Mannes und der Uhr sowie im Einsatz von Schärfe und Unschärfe, sondern auch im Einfall des Lichtes. Przyborski und Slunecko berücksichtigen zwar den Lichtschein auch in ihrer Rekonstruktion der Planimetrie, ohne jedoch auf diesen materialen Aspekt der Werbeanzeige im Einzelnen einzugehen. Betrachtet man die Lichtverhältnisse genauer, so wird die Sichtbarkeit des Mannes und der Uhr durch verschiedene Lichtquellen abgemindert bzw. gesteigert. Eine Lichtquelle für den Mann befindet sich beispielsweise direkt hinter ihm, sodass er sich deutlich vom diffusen Licht des Hintergrundes abhebt. Zugleich hätte ein solches Gegenlicht in einer Fotografie ohne Ausleuchtung zur Folge, dass der Mann gänzlich abgedunkelt wäre. Vom Mann würde man nur einen Schattenriss erkennen. Die erkennbaren Details des Mannes verweisen daher auf eine weitere Lichtquelle. Ebenso ist die Uhr vielfach ausgeleuchtet. Dabei ist sie in einem Bildbereich platziert, der von der ersten Lichtquelle nur schwach ausgeleuchtet wird. Aufgrund der leichten Schrägstellung der Uhr könnte der Schattenwurf auf dem Armband auf das Hintergrundlicht zurückgehen. Wäre das Hintergrundlicht die einzige Lichtquelle, müsste die dem Licht abgewandte Seite der Uhr aber im Dunkeln liegen. Das Gegenteil verweist auf mindestens eine weitere Lichtquelle. Dabei sind sowohl der Mann als auch die Uhr von unterschiedlichen Lichtquellen ausgeleuchtet. Die Schatten auf dem Ziffernblatt der Uhr sprechen für einen Lichteinfall von links, während die von dieser Seite abgewandten Bereiche beim Mann (insbesondere das Handgelenk mit der kleinen Uhr) ausgeleuchtet sind.

Damit deutet sich durch die unterschiedlichen Lichteinfallswinkel ebenfalls die Übergegensätzlichkeit zwischen Mann und Uhr an. Beide werden durch unterschiedliche und unabhängige Lichtquellen ausgeleuchtet. Die Lichtquellen heben jeweils getrennt den Mann oder die Uhr hervor. Zugleich werden der Mann und die Uhr von dem das Gesamtbild einhüllenden Hintergrundlicht zusammengehalten. Sie bilden darüber eine Einheit, auch wenn die Augenblicke ihrer bildlichen Fixierung unterschiedlichen Umständen entspringen (Lichtverhältnisse). Das von Przyborski und Slunecko identifizierte Strukturprinzip ist somit auch homolog

in der Lichtgestaltung des Bildes nachweisbar und verweist auf eine bewusst erfolgte, professionelle Bildgestaltung, welche die Relationierung von Männlichkeit und Technik reproduziert (Przyborski/Sluneko 2012).

Während die Lichtverhältnisse und ihre Fixierung für die Fotografie kennzeichnend sind und sie von anderen Bildtypen wie Malerei, Zeichnung oder Drucken unterscheidet, sind damit die Möglichkeiten, Strukturierungspotentiale des Bildlichen aufzuzeigen und zu benennen, keinesfalls erschöpft. So konnte unter Berücksichtigung der Lichtverhältnisse zwar ebenfalls das Strukturprinzip in der Printanzeige nachgewiesen werden, aber andere Bilder und Bildtypen basieren auf anderen Gestaltungsmöglichkeiten. Dies wird im Folgenden an einer historisch weit zurückreichenden, aber auch heute noch (vor allem subkulturell) genutzten Gestaltungsart veranschaulicht.

*Abbildung 2:* Handnegative und Zeichnung in der spanischen Höhle El Castillo (Foto: Pedro Saura)



Farbliche Handschattierungen (Panel de las Manos) in der spanischen Höhle El Castillo (Abb. 2) zählen mit mindestens 37.300 Jahren zu den ältesten Höhlenmalereien (Pike et al. 2012). Es wird vermutet, dass diese Bilder mithilfe von Farbpigmenten entstanden sind, welche

getupft oder mit dem Mund auf die Höhlenwand geblasen wurden (Clottes/Courtin 1995). Ähnliche Handdarstellungen finden sich weltweit.

Wenden wir uns dem in der Fotografie sichtbar gemachten zu,<sup>10</sup> hebt sich in einem dunklen rötlichen Farbton vom beigen Hintergrund eine kreisrunde Fläche ab, in der die Umrisse einer menschlichen Hand zu erkennen sind. Während der rötliche Farbton die Handkontur hervorhebt, bleibt die Handfläche frei von Farbe. Die Höhlenwand ist in dieser Fläche deutlich zu erkennen. Eine nähere Betrachtung der Handnegative verweist dabei auf eine spezifische ikonische Differenz, die sich in den beschränkten Möglichkeiten der Gestaltung zeigt (Farbpigmente getupft oder gesprüht). Zum einen erlaubt die gespreizte Hand eine anschaulichere bildliche Reproduktion der Hand als z.B. eine Faust. Das Abbild einer geballten Hand ist weniger eindeutig. Zum anderen produziert die Farbschattierung einen starken Kontrast, wobei es nur den Unterschied zwischen vorhandenen und nicht vorhandenen Farbpigmenten auf der Höhlenwand gibt. Der Schärfegrad oder die Lichtverhältnisse spielen bei diesem Bildtypus also keine Rolle. Zugleich deutet sich eine Übergangsätzlichkeit in der Art und Weise der Gestaltung an, also wie die Farbpigmente den Schattenriss einer Hand vergegenwärtigen. In der Handschattierung liegt die Ambivalenz von abwesender physischer Hand und ihre Anwesenheit im Stofflichen (Farbpigmente auf Höhlenwand). Das Spezifische der Schattierung besteht dann darin, die abwesende physische Hand bildlich zu fixieren und sichtbar zu machen (Belting 2001: 30). Die bildliche Hand in ihrer Präsenz drängt sich dadurch der Betrachterin auf und rückt die abwesende physische Hand ins Bewusstsein. Das Bild eröffnet die Möglichkeit, sich darauf zu beziehen und über das Gezeigte zu reflektieren.

Die Höhlenschattierungen entsprechen demnach der Geste bei Mead (1968). Schattierungen ebenso wie Gesten eröffnen Möglichkeiten, darauf zu reagieren. Ihr Sinn ergibt sich aus der Art und Weise, wie sie interpretiert werden und welches Verhalten sich daran anschließt. Die farblichen Schattierungen bringen also etwas (hier eine Hand) in Form und erlauben, daran Kommunikation anzuschließen. Diese Lesart deckt sich mit Annahmen zur Funktion der Handnegative. So erklären Jean Clottes und Jean Courtin (1995) die Handschattierungen mit Beobachtungen in anderen Höhlen. Dort hatten Forschende in verschiedenen Handnegativen einzelne verkürzt dargestellte Finger festgestellt. Diese Entdeckung führte einerseits zur Annahme, dass die Darstellungen auf bewusst herbeigeführte oder krankheitsbedingte Verstümmelungen zurückgehen würden. Die Autorinnen sehen andererseits in den Handschattierungen eher eine Art Gestensprache. Demnach würden die Handabbildungen verschiedene Zeichen (Gesten) zeigen, wie sie die Menschen der Frühzeit während der Jagd genutzt hätten, um beispielsweise Tierarten anzugeben. Gegen die Konzentration auf die funktionale Lesart spricht jedoch aus meiner Sicht, dass diese Gestensprache eher in Interaktionen unter Anwesenden gebräuchlich gewesen sein dürfte. Man könnte des Weiteren anführen, dass die Handschattierungen zu „Schulungszwecken“ (Clottes/Courtin 1995) entstanden sind, um die Gestensprache zu vermitteln. Dazu passt wiederum nicht die große Menge gleichartiger Handschattierungen. Die große Anzahl legt hingegen nahe, dass sich in den Handschattierungen vielmehr Selbstthematisierungen dokumentieren. Die Produzentinnen konnten sich über die Erzeugung von Handnegativen dazu in Beziehung setzen und damit sich selbst zum Gegenstand machen. Ein Prozess, der – so das weitere Argument – häufig wiederholt wurde, um einerseits den Moment der Sichtbarmachung nacherlebbar und andererseits die Produzentinnen im Bildakt sichtbar zu machen.

Dieses Moment teilt die Praxis, mit Farbe und einer Schablone Bilder zu erzeugen, auch noch heute mit vergleichbaren Schablonenbildern in den Straßen von Gemeinden und Städten.

10 Die folgende Bildinterpretation bezieht sich auf die in der Fotografie abgebildeten Handdarstellungen und materialien Verhältnisse in der Höhle. Es geht also um die Rekonstruktion der Eigenlogik der Handnegative und nicht der Fotografie.

Der *modus operandi* ist homolog. So werden auf die gleiche Art und Weise Schattierungen und Kontraste erzeugt, wodurch ein Bild entsteht, welches auf Abwesendes verweist und Kommunikationsprozesse anstoßen kann. Während die Literatur zu Schablonengraffiti häufig subversive Intentionen der Produzentinnen herausstellt (etwa Kane 2009), zeigt sich, dass viele Schablonenmotive dekorative, politische oder kommerzielle Zwecke erfüllen (Droney 2010; Philipps/Richter 2012). Das illegitime Anbringen solcher Schablonenbilder mag zwar ein subversiver Akt sein (im Kontext der Aneignung und Umfunktionierung verfügbarer Wände), inhaltlich sind Verschönerungen und Werbung aber keine Formen von Subversion.

Vor dem Hintergrund einer Herauslösung des Individuums aus traditionellen Sozialbeziehungen kommt der beschriebenen Bildpraxis noch eine weitere Bedeutung zu. Gerade wo sich das Individuum nicht mehr ohne weiteres auf die Bestätigung seiner selbst durch die ihn umgebende soziale Umwelt verlassen kann, ist es gezwungen, Aufmerksamkeit zu generieren (Schroer 2013). In der Erzeugung des Bildes erleben sich die Schablonenproduzentinnen schließlich als anwesend und hinterlassen zugleich sichtbar eine Spur ihrer selbst an der Wand. Die Praxis ist damit zugleich Akt der Selbstvergewisserung und Sichtbarmachung. Was die Bildproduzentinnen und Rezipientinnen wiederum damit verbinden, ist eine andere Frage und geht über das Bildspezifische hinaus.

Weitere Beispiele für andersartige bildliche Materialitäten und mediale Gestaltungsmöglichkeiten sind Kinderzeichnungen (Wopfner 2012; Scheid 2013), Textbotschaften (Philipps 2012) oder städtische Verkehrspläne (Waber 1993), um nur einige wenige zu nennen. Auch in diesen Fällen lässt sich das Bildspezifische über die Gesamtkomposition, aber nicht über den Schärfegrad oder die Lichtverhältnisse (wie bei der Fotografie) rekonstruieren. Übergesetzlichkeiten bei Kinderzeichnungen, Textbotschaften oder Verkehrskarten zeigen sich unter anderem in den jeweils eingesetzten Materialien sowie Medien und darin, wie sie in der Herstellung des Bildes verwendet wurden (etwa Linienstärke und -führung oder eingesetzte Materialien). Ohne hier im Detail auf andere Materialitäten und mediale Gestaltungsmöglichkeiten einzugehen, dürfte deutlich geworden sein, dass zwischen Höhlenmalereien und Werbeanzeigen die sozial strukturierten Bildmöglichkeiten fast unendlich sind. Dieser Vielfalt lässt sich in soziologisch-rekonstruktiven Bildinterpretationen systematisch begegnen, wenn in der formalen Analyse neben der Komposition auch die realisierten materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten einbezogen werden.

## Schlussbetrachtungen

Der Beitrag ging von der Beobachtung aus, dass in Einführungs- und Überblicksarbeiten zu rekonstruktiven Methoden der soziologischen Bildinterpretation gehäuft Fotografien im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Dass die Fotografie nur eine Form der Bildgestaltung unter vielen anderen darstellt, wird dabei zwar nicht bezweifelt, zugleich finden sich aber kaum Hinweise, wie mit der Vielfalt des Bildlichen methodisch-kontrolliert umzugehen ist.

Eine Möglichkeit des Umgangs besteht darin, beim Bild als „jedwede Form der Gestaltung“ (Bredekamp 2010: 34) anzufangen. Diese Definition geht erstens von einer Gemeinsamkeit allen Bildlichen aus und schließt damit das gesamte Spektrum des Bildlichen ein. Zweitens eröffnet die Gestaltung eines Bildes neben dem Inhalt und Kontext des Bildes eine Interpretationsebene, die ebenfalls die Komposition eines Bildes einbezieht. Die Verknüpfung von Sinn und Form (Gestalt) ist schließlich drittens mit den soziologischen Annahmen über die Erzeugung von Sinn vereinbar. Im Gegensatz zur soziologisch-sequenziellen Rekonstruktion des Sinns von Handlungen, ist bei einem Bild jedoch auf simultan vorliegende Homologien bei der Bildkomposition zu achten. Im Unterschied zur textbasierten Sequenzanalyse spricht Bohnsack (2011) bei Bildern daher von einer simultanen Analyse.

Rekonstruktive Verfahren der soziologischen Bildinterpretation wie die Segmentanalyse (Breckner 2010; 2012), die dokumentarische Methode (Bohnsack 2011) oder die Konstellationsanalyse (Raab 2012) berücksichtigen bereits in ihren Verfahren die formale Gesamtkomposition eines Bildes. Bei diesen Kompositionsanalysen wird die Rekonstruktion des Bildspezifischen durch die Interpretation von symbolischen und narrativen Gehalten eines Bildes ergänzt. Przyborski (Przyborski/Sluneko 2012; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014) hat des Weiteren darauf hingewiesen, dass sich die Eigenlogik eines Bildes auch über das Verhältnis von Schärfe und Unschärfe rekonstruieren lässt. Das Ziel des Beitrags war, deutlich zu machen, dass sie zwar einen gangbaren Weg weist. Allerdings steht der Schärfegrad nicht mit jeder Form des Bildlichen zur Verfügung. Grundsätzlich, so das Argument, sind zur Rekonstruktion des Bildsinns daher systematisch die je spezifischen materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten einzubeziehen. Die Stofflichkeit und die eingesetzten Medien zur Erzeugung eines Bildes eröffnen bestimmte Gestaltungsoptionen und grenzen zugleich Möglichkeiten ein. Folglich sind diese Limitierungen eines Bildes nicht nur festzustellen und aufzuzählen, sondern in die formale Analyse von Bildern einzubeziehen. Im material und medial realisierten Bild dokumentieren sich ebenso wie in dessen Gesamtkomposition symbolische Gehalte und milieuspezifische Weltanschauungen. Die Berücksichtigung dieser Gebundenheit ist damit einerseits eine wichtige Quelle zur Rekonstruktion des Bildsinns, andererseits macht sie die Differenzen zwischen verschiedenen Bildformen sichtbar. Eine künftige Aufgabe wird darin bestehen, das spezifische Repertoire der jeweiligen Gestaltungsmöglichkeiten für verschiedene Materialien und Medien auszuarbeiten und in einer Systematik für rekonstruktive Bildinterpretationen zu überführen.

## Literatur

- Abel, Thomas (2013): *Blowing Up Society: Fotodokumentarische Bildpraktiken im Rahmen einer Visuellen Soziologie*, in: Petra Lucht / Lisa-Marian Schmidt / René Tuma (Hrsg.), *Visuelles Wissen und Bilder des Sozialen. Wissen, Kommunikation und Gesellschaft*. Wiesbaden: 33–48.
- Alexander, Jeffrey (2008): *Iconic consciousness: the material feeling of meaning*, in: *Environment and Planning D: Society and Space* 26: 782–794.
- Alloa, Emmanuel (2012): *Das Medium scheint durch*. Talbot – Stella – Hantaï, in: Marcel Finke / Mark A. Halawa (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit*, Berlin: 68–85.
- Bachleitner, Reinhard / Weichbold, Martin (2015): *Zu den Grundlagen der visuellen Soziologie: Wahrnehmen und Sehen, Beobachten und Betrachten*, in: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 16, Art. 10, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1502100>.
- Bartmanski, Dominik (2012): *The word/image dualism revisited: Towards an iconic conception of visual culture*, in: *Journal of Sociology* 50: 164–181.
- Beltung, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München.
- Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas (1995): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt am Main.
- Bock, A. / Isermann, H. / Knieper, T. 2011. *Quantitative content analysis of the visual*, in: Margolis, E. / Pauwels, L. (Eds.), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. London: Sage, pp. 265–282.
- Boehm, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin.
- Boehm, Gottfried (2004): *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: Christa Maar / Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln: 28–43.
- Bohnsack, Ralf (2011): *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*, 2. durchges. u. aktual. Aufl., Opladen.
- Bohnsack, Ralf / Michel, Burkhard / Przyborski, Aglaja (2015) (Hrsg.): *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*, Opladen.

- Bourdieu, Pierre / Boltanski, Luc / Castel, Robert / Chamboredon, Jean-Claude / Legneau, Gérard / Schnapper, Dominique (2006): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Hamburg.
- Breckner, Roswitha (2012): *Bildwahrnehmung – Bildinterpretation. Segmentanalyse als methodischer Zugang zur Erschließung bildlichen Sinns*, in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 37: 143–164.
- Breckner, Roswitha (2010): *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*, Bielefeld.
- Bredenkamp, Horst (2010): *Theorie des Bildakts*. Berlin.
- Brown, Bill (2010): *Materiality*, in: Mitchell, WJT / Hansen, MBN (Hrsg.), *Critical Terms for Media Studies*. Chicago.
- Burri, Regula V. (2008 a): *Doing Images. Zur Praxis medizinischer Bilder*. Bielefeld.
- Burri, Regula V. (2008 b): *Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen*, *Zeitschrift für Soziologie* 37: 342–358.
- Burri, Regula V. / Dumit, Joseph (2008): *Social Studies of Scientific Imaging and Visualization*, in: E. Hackett et al. (Hrsg.), *New Handbook of Science and Technology Studies*. Cambridge MA: MIT Press: 297–317.
- Clottes, Jean / Courtin, Jean (1995): *Grotte Cosquer bei Marseille: Eine im Meer versunkene Bilderhöhle*, Stuttgart.
- Dronney, Damien (2010): *The Business of “Getting Up”: Street Art and Marketing in Los Angeles*, in: *Visual Anthropology* 23: 98–114.
- Finke, Marcel / Halawa, Mark A. (2012): *Körperlose Anwesenheit? Vom Topos der ‚reinen Sichtbarkeit‘ zur ‚artificialen Weltflucht‘*, in: Marcel Finke / Mark A. Halawa (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit*. Berlin: 86–108.
- Fitsch, Hannah (2014): *... dem Gehirn beim Denken zusehen? Sicht- und Sagbarkeiten in der funktionellen Magnetresonanztomographie*. Bielefeld.
- Goffman, Erving (1981): *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt am Main.
- Grady, John (2008): *Visual Research at the Crossroads*, in: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9, Art. 38, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803384>.
- Harper, Douglas (2012): *Visual Sociology*. London.
- Harper, Douglas (2005): *What’s New Visuality?*, in: Norman K. Denzin / Yvonna S. Lincoln (Hrsg.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*, 3. Aufl., Thousand Oaks: 747–762.
- Harper, Douglas (2000): *Fotografien als sozialwissenschaftliche Daten*, in: Uwe Flick / Ernst von Kardorff / Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: 402–417.
- Hennig, Jochen (2011): *Bildpraxis. Visuelle Strategien in der frühen Nanotechnologie*. Bielefeld.
- Heintz, Bettina / Huber, Jörg (2001): *Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*. Wien.
- Imdahl, Max (1996): *Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München.
- Imdahl, Max (1994): *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München: 300–324.
- Kane, Stephanie C. (2009): *Stencil graffiti in urban waterscapes of Buenos Aires and Rosario, Argentina*, in: *Crime Media Culture* 5: 9–28.
- Kittler, Friedrich (1986): *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin.
- Knoblauch, Hubert/ Schnettler, Bernt / Raab, Jürgen / Soeffner, Hans-Georg (2012) (Hrsg.): *Video Analysis – Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*. 3. überarb. Aufl. Frankfurt am Main / New York: Lang.

- Krämer, Sybille (1998): Das Medium als Spur und als Apparat, in: Sybille Krämer (Hrsg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main: 73–94.
- Loer, Thomas (1994): Werkgestalt und Erfahrungsrekonstruktion. Exemplarische Analyse von Paul Cézannes »Montagne Sainte Victoire« (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik und Ausblick auf eine soziologische Theorie der Ästhetik im Hinblick auf eine Theorie der Erfahrung, in: D. Garz, /K. Kraimer (Hrsg.), *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*. Frankfurt am Main: 341–382.
- Luhmann, Niklas (1984): *Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt am Main.
- Mannheim, Karl (1980): *Strukturen des Denkens*. Frankfurt am Main.
- Mannheim, Karl (1964): Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation, in: Karl Mannheim (Hrsg.), *Wissenssoziologie*. München: 91–154.
- Marotzki, Winfried / Niesyto, Horst (2006) (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*, Wiesbaden.
- Mead, George Herbert (1968): *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt am Main.
- Mersch, Dieter (2012): Materialität und Formalität. Zur duplizitären Ordnung des Bildlichen, in: Marcel Finke / Mark A. Halawa (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit*. Berlin: 50–67.
- Mersch, Dieter (2002): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München.
- Müller-Doohm, Stefan (1997): Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse, in: Ronald Hitzler / Anne Honer (Hrsg.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik*, Opladen: 81–108.
- Neumann-Braun, Klaus / Autenrieth, Ulla P. (2011): *Freundschaft und Gemeinschaft im Social Web. Bildbezogenes Handeln und Peergroup-Kommunikation auf Facebook & Co*. Baden-Baden.
- Peez, Georg (2006): Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik, in: Winfried Marotzki / Horst Niesyto (Hrsg.), *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*, Wiesbaden.
- Philipps, Axel (2015): Defining Visual Street Art: In Contrast to Political Stencils, in: *Visual Anthropology* 28: 51-66.
- Philipps, Axel (2012): Visual protest material as empirical data, in: *Visual Communication* 11: 3–21.
- Philipps, Axel / Richter, Ralph (2012): Visual Content Analysis of Stencil Graffiti: Employing Street Reading for the Study of Stenciling, in: *Visual Methodologies* 1: 25–38.
- Pike, A. W. G. / Hoffmann, D. L. / Garcia-Diez, M. / Pettitt, Paul B. / Alcolea, J. / Balbin, R. de et al. (2012): U-Series Dating of Palaeolithic Art in 11 Caves in Spain, in: *Science* 336: 1409–1413.
- Przyborski, Aglaja / Sluneco, Thomas (2012): Linie und Erkennen: Die Linie als Instrument sozialwissenschaftlicher Bildinterpretation, in: *Zeitschrift für Psychologie* 20: 1–37. <http://www.journal-fuer-psychologie.de/index.php/jfp/article/view/239/287>.
- Przyborski, Aglaja / Wohlrab-Sahr, Monika (2014): *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. 4. erw. Aufl., München.
- Raab, Jürgen (2012): *Visuelle Wissenssoziologie der Fotografie. Sozialwissenschaftliche Analysearbeit zwischen Einzelbild, Bildkontexten und Sozialmilieu*, Österreichische Zeitschrift für Soziologie 37: 121–142.
- Scheid, Claudia (2013): Eine Erkundung zur Methodologie sozialwissenschaftlicher Analysen von gezeichneten und gemalten Bildern anhand der Analyse zweier Kinderzeichnungen, in: *Forum Qualitative Sozialforschung* 14, <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1724>.
- Schelske, Andreas (2005): *Soziologie*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main: 257–267.
- Schneider, Wolfgang Ludwig (2008): *Systemtheorie und sequenzanalytische Forschungsmethoden*, in: Herbert Kalthoff / Stefan Hirschauer / Gesa Lindemann (Hrsg.), *Theoretische Emperie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*, Frankfurt am Main: 129–162.

- Schnettler, Bernt (2007): »Auf dem Weg zu einer Soziologie visuellen Wissens.« sozialer Sinn 2: 189–210.
- Schroer, M. (2013): Sichtbar oder unsichtbar?: Vom Kampf um Aufmerksamkeit in der visuellen Kultur. Soziale Welt 64: 17-36.
- Schütz, Alfred (1974): Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Frankfurt am Main.
- Soeffner, Hans-Georg (1999): Verstehende Soziologie und sozialwissenschaftliche Hermeneutik, in: Ronald Hitzler / Jo Reichertz / Norbert Schröer (Hrsg.), Hermeneutische Wissenssoziologie, Konstanz: 39–49.
- Spencer-Brown, Georg (1969): Laws of Form–Gesetze der Form. Lübeck.
- Waber, Beat (1993): Die Bildanalyse in den Sozialwissenschaften. Das Beispiel der typisierenden Strukturanalyse topographischer Karten, in: Soziographie 6: 77-96.
- Weber, Max (1972): Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie, 5. rev. Aufl., Tübingen.
- Wopfner, Gabriele (2012): Geschlechterorientierungen zwischen Kindheit und Jugend. Opladen.

PD Dr. Axel Philipps  
Leibniz Universität Hannover  
Schneiderberg 50  
30167 Hannover  
a.philipps@ish.uni-hannover.de