

### Fotografie als Gegenstand qualitativer Sozialforschung: dokumentarische Analyse eines Familienfotos aus Ceará, Brasilien

Weller, Wivian; Bassalo, Lucélia de Moraes Braga

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

Verlag Barbara Budrich

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Weller, W., & Bassalo, L. d. M. B. (2015). Fotografie als Gegenstand qualitativer Sozialforschung: dokumentarische Analyse eines Familienfotos aus Ceará, Brasilien. *Zeitschrift für Qualitative Forschung*, 16(2), 265-277. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-48476-7>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Wivian Weller, Lucélia de Moraes Braga Bassalo

## Fotografie als Gegenstand qualitativer Sozialforschung: Dokumentarische Analyse eines Familienfotos aus Ceará, Brasilien<sup>1</sup>

### Photography as Qualitative Social Research Tool: Documentary Method and Analysis of a Family Picture off Ceará, Brazil

#### **Zusammenfassung**

Die Frage danach, was ein Familienfoto uns zu sagen vermag, gründet in der Annahme, dass in dem Bild Bedeutungen eingeschrieben sind und diese auf Ansichten und Einstellungen derer verweisen können, die es produziert oder die seine Komposition veranlasst haben. In diesem Sinne liegt die sozialwissenschaftliche Relevanz von Familienfotos nicht in erster Linie in den abgebildeten Bildproduzenten als solchen, sondern in dem, was sich in der Darstellung über die Darstellenden dokumentiert, nämlich deren individueller oder kollektiver Habitus sowie Milieus und Kontexte der Habitualisierung. Motiviert durch Bohnsacks Analyse eines Fotos von Sebastião Salgado wird in diesem Aufsatz ein Familienfoto aus derselben Region im Nordosten Brasiliens nach der dokumentarischen Methode interpretiert. Dabei geht nicht um eine komparative Analyse beider Fotos, sondern um einen Versuch, die einzelnen Schritte der dokumentarischen Methode anhand eines anderen Familienfotos aufzuzeigen. Mit diesem Beispiel lassen sich neue Forschungsperspektiven erschließen, u.a. die komparative Analyse von Familienfotos im Bereich der interkulturellen und vergleichenden Forschung. Eine Verständigung durch Bilder setzt jedoch einen Prozess der Interpretation voraus und

#### **Abstract**

The question of what a family picture can tell us, is grounded in the assumption that inscribed meanings in photos may refer to opinions and attitudes of the producers or of those who were responsible for the composition of the future. In this sense, the sociological relevance of family pictures is not primarily linked to the producers in the photo as such, but in what is documented in the representation of the represented actors, namely their individual or collective habitus and their milieus and contexts of habitualisation. Ralf Bohnsack analysis of a family picture from the northeast region of Brazil, produced by Sebastião Salgado, was the motivation for the interpretation of another family picture from the same region under the documentary method. Not the comparison of both pictures but the individual steps of the documentary method presented in a different family photo is the main focus. The analysis of pictures as discussed in this paper can open new research perspectives, e.g. the comparative analysis of family pictures in the field of intercultural and international comparative research. However, understanding through images presumes a process of interpretation and requires a methodologically controlled understanding of the others in the analysis

erfordert ein methodisch kontrolliertes Fremdverstehen bei der Analyse von Familienfotos aus unterschiedlichen Milieus. Die dokumentarische Methode bietet somit einen privilegierten Zugang zur Erschließung fremder Erfahrungsräume.

*Schlagworte:* Dokumentarische Methode, dokumentarische Bildinterpretation, Fotoanalyse, rekonstruktive Sozialforschung, qualitative Sozialforschung

of families from different milieus. However, the documentary method offers a privileged access to unknown spaces of experiences and to the milieus of the producers of images.

*Keywords:* documentary method, documentary interpretation of pictures, analysis of pictures, reconstructive social research, qualitative research

## Einleitung

Das Bild nimmt in der Geschichte der Menschheit einen bedeutsamen Platz ein. Indem Bilder Aspekte des Alltagslebens aufzeigen und dabei Werte, Vorstellungen und Erklärungsformen vermitteln, haben sie das Leben der Menschen im Laufe der Zeiten gestaltet. Die Verbreitung des Fotoapparats erweiterte die Vielfalt der Themen und beschleunigte das Registrieren politischer und familiärer Ereignisse, von Persönlichkeiten, der verschiedensten sozialen Situationen und von gewöhnlichen Menschen. Die auf Papier entwickelten Fotos waren der Anfang des Fotoalbums, einer Sammlung von Bildern der Hochzeit, der Taufe, des Fests zum 15. Geburtstag, des Urlaubs, eines Gegenstands also, der Erinnerungen festhalten und bewahren, ein Leben, einen Moment wiederbringen soll, der Affekte und Erinnerungen des individuell oder kollektiv Erlebten aktiviert. Als technisches Mittel hat die Fotografie die technologischen Veränderungen begleitet. Dies hat die Formen der Aufnahme und der Verwahrung diversifiziert und die Formen der Präsentation, Aneignung und Verbreitung vielfältiger werden lassen. Als Bild hingegen wird die Debatte um die technologische Basis, auf der es beruht, nebensächlich, wenn man erachtet, dass ein analoges oder digitales Foto weiterhin einen Ausschnitt aus einem Zeitgeschehen verkörpert, das unmittelbar, nah oder entfernt sein mag, doch unbestreitbar ein Zeugnis bleibt, das von den Absichten seiner Produzenten geprägt ist.

In Fotografien aus privaten Familienarchiven lässt sich oft feststellen, dass das Bild von der eigenen Person oder von anderen, beispielsweise der Kinder, oder vom Haus oder von Aspekten des Lebens von den Bildproduzenten kontrolliert wird. Die Fotografierten machen sich für die Aufnahmen fertig oder schön und entscheiden, was in dem Bild festgehalten werden soll. Die Frage danach, was ein Familienfoto uns zu sagen vermag, gründet folglich in der Annahme, dass in dem Bild Bedeutungen eingeschrieben sind und diese auf Ansichten und Einstellungen derer verweisen können, die es produziert oder die seine Komposition veranlasst haben. In einem Familienbild werden Ausschnitte aus Erlebnissen oder Ereignissen markiert und wiedergeben, damit andere Augen dies in anderen Zeiten sehen können. In diesem Sinne liegt die sozialwissenschaftliche Relevanz von Familienfotos nicht in erster Linie in den abgebildeten Bildproduzenten als solchen, sondern in dem, was sich in der Darstellung über die Darstellenden dokumentiert,

nämlich deren individueller oder kollektiver Habitus sowie die Milieus und Kontexte der jeweiligen Habitualisierung (Bohnsack 1989; Weller/Pfaff 2013). In Familienfotos lassen sich Elemente des Habitus erkennen, die in Form von Texten nicht gegeben sind: „Im Modus des unausdrücklichen Erkennens auf Basis des Habitus können sich zudem genuin bildliche Sinngehalte erschließen, die sich einer Versprachlichung weitgehend entziehen. Er ist aber in besonderer Weise geeignet, um den nicht-diskursiven, ‚präsentativen Symbolismus‘ (Langer 1984, S. 103) zu erfassen“ (Michel 2007, S. 75–76).

## Das Verhältnis von abbildenden und abgebildeten Bildproduzenten in Fotografien

Bohnsack zufolge existieren im Bereich der Fotografie zwei Kategorien von Bildproduzenten: die *abbildenden Bildproduzenten* und die *abgebildeten Bildproduzenten* (u.a. Bohnsack 2007, 2010, 2010a, 2011, 2013). Die ersten sind diejenige, die das Bild produzieren, sei es während, vor oder nach der Aufnahme, d.h. der Fotograf oder der Künstler. Die zweite Kategorie bezieht sich auf diejenigen, die vor der Kamera stehen. Diese Kategorien können ein methodisches Problem erbringen, wenn z.B. die abgebildeten und abbildenden Bildproduzenten nicht demselben Erfahrungsraum (Mannheim 1980) angehören. Wenn dies der Fall ist, wird der Zugang zur Interpretation der kollektiven Erfahrungen viel komplexer, da es zwischen den Bildproduzenten keine kulturelle oder kontextuelle Kongruenz gibt.

Diese Schwierigkeit wird von Bohnsack am Beispiel eines Fotos des brasilianischen Fotografen Sebastião Salgado mit dem Titel *Familie mit elf Kindern in den Wäldern von Tauá – Ceará (1983)* illustriert. In dieser Analyse zeigt er, dass Salgado (der abbildende Bildproduzent) einen Zusammenhang zwischen Armut und der Kinderzahl einer Familie aufzeigt und somit zum Stigma armer Familien beiträgt, was in der stark objektivistischen Wahrnehmung insbesondere in den Medien sehr häufig zum Vorschein kommt. Laut Bohnsack verdeutlicht das Foto auch die unterschiedlichen Interessen der beiden Gruppen von Bildproduzenten. Während der abbildende Bildproduzent die *conditio humana* aufzudecken versucht, wirkt die Haltung der abgebildeten Bildproduzenten widerstrebend, beschämt oder gleichgültig (vgl. Bohnsack 2010, S. 272–274).



*Abbildung 1:* Sebastião Salgado, 1997 – Nachgedruckt in: Bohnsack 2010, S. 274.

Obgleich sowohl der Fotograf als auch die abgebildete Familie aus Brasilien stammen, haben sie dennoch unterschiedliche Lebenserfahrungen, die in der Darstellung „zum Vorschein kommen“. Sebastião Salgado ist ein Vertreter des engagierten Fotojournalismus und verankert die Produktion seiner Bilder in der marxistischen Matrix. Laut Mauad (2008) versucht er mit seinen Bildern auf die Lebensumstände der abgebildeten Bildproduzenten aufmerksam zu machen, um diese Verhältnisse zu kritisieren und anzuprangern.

Für die abgebildeten Bildproduzenten bzw. die Familienmitglieder ist der Akt des Fotografierens eine Abbildung ihrer selbst, die gedruckt wird und öffentlich zu sehen sein wird. Das Modellstehen für die Fotografie ist aber für die Familie höchstwahrscheinlich kein Akt sozialen Engagements und sie verwenden dabei ihre beruflich-soziale Situation nicht für eine Verurteilung der Ausbeutung in der kapitalistischen Gesellschaft. Dieser Unterschied wird vom Forscher als eine deutliche Diskrepanz zwischen den sozialen Milieus des Fotografen und der Familie identifiziert.

Motiviert durch Bohnsacks Analyse des Fotos von Sebastião Salgado wird im Folgenden ein Familienfoto aus derselben Region im Nordosten Brasiliens nach der dokumentarischen Methode interpretiert.

## Dokumentarische Interpretation eines Familienfotos aus Ceará, Brasilien

### Zur Auswahl des Fotos<sup>2</sup>

Das von uns ausgewählte Familienfoto stammt aus dem Jahr 1951 und kann als maximaler Kontrast zu dem von Sebastião Salgado im Jahr 1983 produzierten Familienbild gesehen werden (vgl. Bohnsack 2010a). Beide Familien stammen aus dem Bundesland Ceará, gehören jedoch zu unterschiedlichen sozialen Gruppen. Es geht nicht um eine komparative Analyse beider Fotos, sondern um einen Versuch, die einzelnen Schritte der dokumentarischen Methode anhand eines anderen Familienfotos aufzuzeigen und darum, auf die Bedeutung von Bildern in der Rekonstruktion des „präsentativen Symbolismus“ von Großfamilien hinzuweisen.



Abbildung 2: Familie Cavalcante aus Pedra Branca – Ceará – Brasilien (1951)

### Formulierende Interpretation

#### Identifikation der vor-ikonografischen und ikonografischen Elemente

Aufgrund von Kontextinformationen wissen wir, dass es sich um eine Großfamilie aus dem Landesinneren des Bundeslands Ceará im Nordosten Brasiliens handelt.

Das Foto wurde von einem professionellen Fotografen im Jahr 1951 aufgenommen. Beginnt man mit der Identifikation der *vor-ikonografischen Elemente*, so lässt sich feststellen, dass auf dem Familienfoto neun Kinder, drei Jugendliche, vier Erwachsene und ein Hund abgebildet sind. Im Bild können drei Generationen unterschieden werden: Zwei ältere Erwachsene die an der linken Seite des Bildes im Hintergrund stehen, zwei jüngere Erwachsene die vor den älteren Erwachsenen sitzen sowie die Gruppe von Kindern und Jugendlichen die aus sechs Mädchen und sechs Jungen besteht. Unter den Erwachsenen sind zwei Frauen und zwei Männer zu sehen. In der mittleren Ebene sieht man die fleckige bzw. abgeblätterte Mauer eines Hauses, mit einer Tür auf der linken Seite und einem Fenster auf der rechten Seite. Im Hintergrund sieht man einen Jungen, der hinter dem Fenster und der Gruppe von Kindern steht, also im Inneren des Hauses. Er steht auf etwas, das ihn größer als alle Personen vor ihm macht.

In Bezug auf die Identifikation der *ikonografischen Elemente* lässt sich feststellen, dass sich bei dem Foto sowohl der abbildende Bildproduzent bzw. der Fotograf als auch die abgebildeten Bildproduzenten bzw. die Familie für die Aufnahme des Bildes vorbereitet haben. Aufgrund der Kleidung lässt sich erkennen, dass die Familie einen privilegierten ökonomischen Status hat. Der Junge mit dem Hut stellt sich zwar für das Foto hin, stört aber gleichzeitig die Ordnung bzw. die Reihenfolge der Szene, da er mit einer entspannten und sorglosen Haltung – beide Armen auf das Fenster gestützt und mit geschlossenen Augen – für den Fotografen posiert. Die erwachsenen Männer tragen Anzüge, die älteren Jungen Stoffhosen und Hemden; die jüngeren Jungen tragen kurze Hosen und Hemden mit Doppelknöpfen oder Stickereien. Einer der Jungen trägt auch, wie erwähnt, einen Hut. Die erwachsenen und jüngeren Frauen tragen Kleider mit Details wie Stickereien, Kragen und Ärmeln. Nur eines der Mädchen trägt ein Kleid mit Ausschnitt. Die jüngsten Mädchen tragen geschmückte Kleider, deren Länge bis unterhalb der Knie reicht. Alle Mädchen und Jungen sowie die jüngeren Erwachsenen, die in der ersten Reihe abgebildet sind, tragen Schuhe und Socken. Jeder auf dem Foto hat sorgfältig gekämmte Haare. Die Frauen, erwachsen oder nicht, tragen kurze und frisierte Haare. Es gibt aber eine Ausnahme in dem Bild. Der Junge im Hintergrund passt nicht zur „Formalität“ des Bildes (abstehender Kragen des Hemdes) und steht zudem außerhalb der Reihe, weil dahinter. Er trägt ein Hemd, ohne Stickerei, Kragen-, Doppelknöpfe oder Details. Im Gegensatz zu den anderen Jungen ist sein Hemd etwas zerknittert und vom zweiten Knopf aus über dem Bauch aufgeknöpft.

## Reflektierende Interpretation

### Formale Komposition

Bei der reflektierenden Interpretation steht die Rekonstruktion der formalen Strukturelemente des Bildes im Zentrum der Analyse (Bohnsack 2010, 2010a, 2011). Diese Etappe orientiert sich an Max Imdahls (1980, 2006) Aufteilung des formalen kompositionalen Aufbaus des Bildes in drei Dimensionen: Die planimetrische Komposition, die perspektivische Projektion und die szenische Choreografie. Es geht darum, Bilder als ein selbstreferentielles System zu erfassen, um so die Besonderheiten der konjunktiven Erfahrungen ihrer Produzenten zu verstehen.

## Planimetrie

Die Rekonstruktion der planimetrischen Ganzheitsstruktur von Familienfotos „bezieht sich auf die formale Konstruktion des Bildes in der Fläche. Da das Bild selbst eine Fläche ist, ist es die planimetrische Position, welche das Bild in der ihm eigentümlichen Gesetzlichkeit bestimmt“ (Bohnsack 2011, S. 39). Wie von Bohnsack (u.a. 2011, 2010) sowie von Wopfner (2012, S. 8) ausdrücklich erwähnt, ist diese Etappe von besonderer Bedeutung, da sie uns den Zugang zum „sehenden Sehen“ (Imdahl 1980, S. 92) oder den Weg von der Bildsyntax zur Bildsemantik (Mollenhauer 1996) eröffnet. Wichtig an dieser Stelle ist die Identifikation der planimetrischen Linien, die das Familienfoto als Ganzes organisieren und gleichzeitig „einen Zugang zur simultanen Organisation von Bedeutung in der Fläche und damit zur Eigenlogik des Bildes“ (Przyborski/Slunecko 2012, S. 27) erschaffen.



Abbildung 3: Planimetrie

In unserem Beispiel wird die Komposition des Bildes durch die Wahl der Fassade des Hauses als Ort der Referenz für die Familie markiert und durch vier horizontale Linien mit einer Neigung von  $15^\circ$ , die parallel zu den Linien des Gebäudes und des Bodens liegen. Die erste Linie verläuft vom rechten Fuß des jüngeren Erwachsenen über die Füße des auf dem Schaukelstuhl sitzenden Jungen und die Pfoten des Hundes bis zu den Füßen des ganz außen sitzenden Mädchens. Die zweite Linie führt am Kopf des Hundes vorbei. Die erste Linie umschließt den Hund als einzige Figur, die am unteren Rand des Bildes steht und das Zentrum der Szene einnimmt. Die dritte Linie läuft über die Köpfe des jüngeren Mannes, zweier Jungen und dreier Mädchen. Die vierte Horizontale erstreckt



sich über den Köpfen der älteren Erwachsenen und der älteren Jungen und Mädchen. Die dritte und vierte Linie trennen die älteren Figuren von den jüngeren, obwohl die dritte Linie das Gesicht der jüngeren Frau durchläuft.

Außerdem gibt es vier vertikale Linien, die sowohl die Mittelebene und den Hintergrund als auch zwei Paare voneinander abheben. Ein Paar wird von den älteren Erwachsenen gebildet und ein Paar von den jüngeren Erwachsenen. Die vertikalen Linien trennen auch den kleineren Jungen, der an der inneren Seite des Hauses steht und andere Kleidung trägt als der Rest der Fotografierten, vom Rest der Gruppe ab. Der Winkel der horizontalen Linien wird von den Jugendlichen und Kindern projiziert, was Ausdehnung und Langlebigkeit – die Kontinuität der Familie – darstellt, während zwei der vertikalen Linien eben jenen Jungen, der hinter dem Fenster ist, vom Rest der Gruppe trennen. Die gesamte Komposition zeigt die Familie im Mittelpunkt des Bildes, d.h. die Familie besetzt die gesamte Fotofläche. Es zeigt eine familiäre Szene vor der Fassade eines Hauses – das Haus wird nicht vollständig gezeigt, nur ein Fenster und eine Tür –, was die Familie zum Hauptthema des Fotos im Mittelpunkt des Bildes macht.

## Perspektivität

Der zweite Schritt der Analyse der formalen Komposition bezieht sich auf die *perspektivische Komposition*. Hierbei wird analysiert, wie das gedruckte Bild von den Grundsätzen der Perspektive und aus der Sicht des abbildenden Bildproduzenten (des Fotografen) zu betrachten ist, und gleichzeitig wird darauf geachtet, wie die abgebildeten Bildproduzenten (die Familienmitglieder) selber betrachtet werden möchten. Die Perspektive spielt eine wichtige Rolle bei der Bildanalyse, da sie uns Einblicke in die Perspektive der Bildproduzenten und in ihre Weltanschauungen, ihren Habitus ermöglichen, wie von Panofsky (1997) in *Perspective as Symbolic Form* formuliert wurde (s. Bohnsack 2010a, S. 286; 2011, S. 38).

Auf der Abbildung 4 lässt sich durch die Muster von Licht und Schatten, den „Blick“ der Fotografierten und den Fokus des Bildes die Position des Fotografen erschließen. Auf diese Weise und aufgrund perspektivischer Kenntnisse bemerkt man, dass die Kinder unscharf eingestellt sind, wobei der Junge hinter dem Fenster am unschärfsten ist. Das perspektivische Zentrum ist also nicht die Gruppe, sondern der Fokus richtet sich auf die erwachsenen Männer, besonders den älteren, den Patriarchen der Familie. Die horizontale Linie, auf welcher der Fluchtpunkt liegt, verläuft über dem Kopf des älteren Mannes, sodass sie die Jungen und Mädchen oder die erwachsenen Frauen nicht trifft. Man kann also festhalten, dass die räumliche Organisation und die Struktur der Sichtbarkeit der Gruppe bzw. der Familie Cavalcante von Geschlechts- und Generationenverhältnissen beherrscht werden. Die erwachsenen Männer werden von Frauen, Jugendlichen und Kindern getrennt, mit einer Ausnahme: der Junge auf dem Schaukelstuhl.

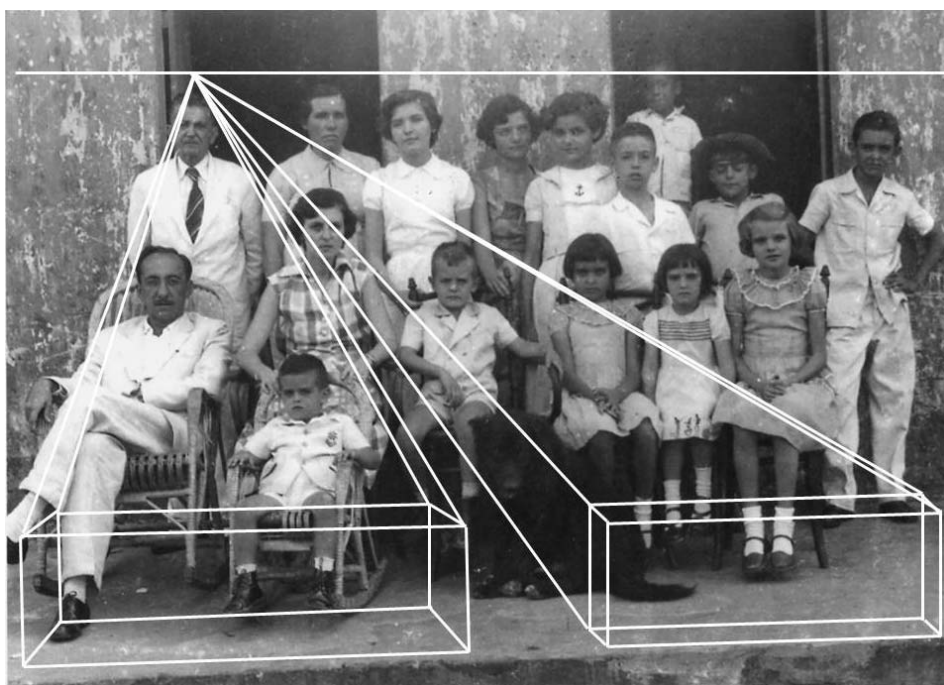


Abbildung 4: Perspektivität

## Szenische Choreografie

Der letzte Schritt der Analyse der formalen Komposition bildet die *szenische Choreografie*. Dabei geht es um die Analyse der räumlichen „Positionierung der Akteure bzw. Figuren zueinander ebenso wie den Bezug ihrer Gebärden, aber auch ihrer Blicke, aufeinander“ (Bohnsack 2010, S. 167). Wopfner betont, dass im „Sinne von Imdahls Unterscheidung von *erkennendem* und *sehendem* Sehen, die perspektivische Projektion und die szenische Choreografie ein wiedererkennendes Sehen erfordern, während die planimetrische Komposition mit ihren selbstgesetzlichen Relationen auf ein formales und sehendes Sehen ausgerichtet ist (2012, S. 10).

Wenn man das Foto der Familie Cavalcante mit dem Blick eines *wiedererkennenden Sehen* betrachtet, erhalten die Erwachsene auf der linken Seite des Bildes und das Kind im Schaukelstuhl, das auf der linken Seite und vor den Erwachsenen sitzt, eine besondere Position innerhalb des Bildes.

Die fünf Personen in diesem „haus- oder zeltförmigen Ensemble“ (Bohnsack 2011, S. 98f) bilden in gewisser Weise einen Block mit Repräsentanten aus drei Generationen der Familie. Ein erwachsener Mann und ein Junge neben ihm sitzen auf verschiedenen großen Schaukelstühlen. Hintern dem Jungen sitzt eine Frau, die den Schaukelstuhl des Jungen mit beiden Händen festhält. Zwei erwachsenen Personen (vermutlich die Großeltern) stehen hinter den sitzenden Erwachsenen (wahrscheinlich die Eltern der Kinder). Es fällt auf, dass die älteren Mitglieder auf dem Familienfoto in der zweiten Reihe positioniert wurden und keinen Sitzplatz bekamen.



Abbildung 5: Szenische Choreografie

Außerhalb der Umriss dieses Ensembles kann man genau in der Mitte des Bildes und vor der Reihe der anderen jüngeren Kinder einen großen und gut gepflegten Hund entdecken. Er wird als Familientier gezeigt, besonders der Kinder. Hinter dem Hund sind zehn Personen in zwei Reihen angeordnet sowie ein kleiner Junge im Hintergrund. Ein Junge sitzt auf einem Stuhl mit Armlehnen, der genauso groß ist wie der Stuhl der Frau neben ihm auf der linken Seite. Zwei der drei sitzenden Mädchen sind auf Stühlen und das mittlere Mädchen, die kleinste unter ihnen, sitzt auf einer Bank. Zwei Jungen aus der zweiten Reihen fallen praktisch aus der Bildkomposition heraus bzw. passen nicht zur Formalität der Gruppe. Der Junge ganz rechts lehnt sich an die Wand an und hat eine Hand hinter dem Rücken. Der andere Junge, der einen Hut trägt, hat die Arme auf dem Fenster, was seinen Bauch nach vorne projiziert. Diese beiden Jungen scheinen das Bild bzw. die Fotoaufnahme als einen Spaß zu betrachten und zeigen nicht die Ernsthaftigkeit und Strenge, die die anderen zeigen. Weiterhin sieht man im Hintergrund, dass der Junge außerhalb der Reihen die einzige Person auf dem Foto ist, die für die Abbildung des Bildes nicht besonders gekleidet war.

## Ikonologisch-ikonische Interpretation

Bei der dokumentarischen Methode werden Bilder bzw. Familienfotos vorwiegend als Ausdruck eines konjunktiven Erfahrungsraumes der Bildproduzenten rekonstruiert. In diesem Sinne richtet sich die ikonisch-ikonologische Interpretation „auf die Orientierung dieses Erfahrungsraumes und nicht auf die Rezeption des Bildes

innerhalb anderer Erfahrungsräume“ (Przyborski/Sluneko 2013, S. 211). An dieser Stelle setzt die Analyse auf der „Ebene des atheoretischen Wissens der ausgebildeten Bildproduzent/inn/en“ an, welches in der Regel ein metaphorisches Wissen ist, in dem „soziale Szenerien und Ausdrucksformen bildlich gespeichert sind und ausgedrückt werden“ (Wopfner 2012, S. 11).

Hinsichtlich unseres Beispiels lässt sich festhalten, dass – im Gegensatz zum Familienfoto von Sebastião Salgado, wo die Zahl der Kinder mit Armut assoziiert wird – die Nachkommenschaft bei der Familie Cavalcante als Indikator für Wohlstand und Familienerfolg fungiert bzw. im Bild produziert wird. Höhepunkt in diesem Familienfoto ist die Anwesenheit der jüngeren Generation – Jungen und Mädchen –, die auf das Wachstum der Familie sowie ihren Fortbestand, ihre Erweiterung und ihre gesellschaftliche Position in den 1950er Jahren hindeutet. Das Posieren für die Aufnahme vermittelt den Eindruck, dass die Fotografierten die Absicht hatten, sich als eine Großfamilie darzustellen, deren Hierarchie durch die Generationenfolge bestimmt wird und die auf die Vaterfigur konzentriert ist. Außerdem lässt sich eine klare Abgrenzung in der geschlechtsspezifischen Struktur der Familie erkennen, worin die Patriarchen auf der linken Seite des Bildes die zentralen Figuren darstellen. Dies wird auch vom abbildenden Bildproduzent (dem Fotografen) bekräftigt, zumal die Schärfe des Bildes auf diese Gruppe eingestellt wurde.

## Schlussworte

Anhand der Analyse eines Familienfotos einer wohlhabenden Großfamilie aus dem ländlichen Nordosten Brasiliens wurden die einzelnen Schritte der dokumentarischen Bildinterpretation aufgezeigt. Ein Familienbild, wie das hier analysierte, eines von vielen Bildern aus privaten Archiven, hebt Erinnerungen auf und gibt sie nachkommenden Generationen weiter. Fotografien tragen dabei viel mehr als nur affektive Werte und Aspekte einer Familie in sich. Sie sind einzigartige Quellen, in denen sich Weltanschauungen, soziale Sinn- und Seinswelten widerspiegeln. Sie geben uns Zugang zu den konjunktiven Erfahrungsräumen, indem sie bestimmte Familienstrukturen perpetuieren, und verweisen auf Bedeutungen der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Milieu, Alter und Geschlecht. Mit anderen Worten: „Im Modus des unausdrücklichen Erkennens auf der Basis des Habitus können sich zudem genuin bildliche Sinngehalte erschließen, die sich einer Versprachlichung weitgehend entziehen“ (Michel 2007, S. 73).

Die sozialwissenschaftliche Nutzung von privaten Fotografien bzw. die Betrachtung von Familienfotos als Quelle wird allmählich in Forschungsprojekte einbezogen (s. Bohnsack 2011). Eine Verständigung durch Bilder und zwischen unterschiedlichen Erfahrungsräumen setzt jedoch einen Prozess der Interpretation voraus und erfordert ein methodisch kontrolliertes Fremdverstehen bei der Analyse von Familienfotos aus unterschiedlichen Milieus: „Diese analytische Herangehensweise bildet ein zentrales Element der dokumentarischen Methode, und im Sinne der Luhmannschen Systemtheorie stellt diese Haltung den Übergang von den Beobachtungen *erster* zu den Beobachtung *zweiter* Ordnung dar“ (Weller 2005, S. 302).

## Anmerkungen

- 1 Eine erste Version des Aufsatzes wurde aus dem portugiesischen von Dr. phil. Vinícius Liebel übersetzt. Die neu aufgearbeitete Fassung wurde von Wivian Weller und Rainer Domschke übersetzt bzw. korrigiert. Wir bedanken uns bei den anonymen Gutachter/Gutachterinnen für die wertvolle Kommentare und Vorschläge.
- 2 Wir danken Prof. Dr. Gouvan de Magalhães für die Bereitstellung dieses Fotos und Genehmigung zur Analyse und Publikation.

## Literatur

- Bohnsack, R. (1989): Generation, Milieu und Geschlecht. Ergebnisse aus Gruppendiskussionen mit Jugendlichen. Opladen
- Bohnsack, R. (2007): Zum Verhältnis Von Bild- und Textinterpretation in der qualitativen Sozialforschung. In: Friebertshäuser, B./Felden, H./Schäfer, B. (Hrsg.): Bild und Text. Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung in der Erziehungswissenschaft. Opladen, S. 21–45.
- Bohnsack, R. (2010): Rekonstruktive Sozialforschung: Einführung in Qualitativen Methoden. Opladen.
- Bohnsack, R. (2010a): The Interpretation of Pictures and the Documentary Method. In: Bohnsack, R./Weller, W./Pfaff, N. (Hrsg.): Qualitative Analysis and Documentary Method in International Educational Research. Opladen/Farmington Hills, S. 267–292.
- Bohnsack, R. (2011): Qualitative Bild- und Videointerpretation. Opladen/Farmington Hills.
- Bohnsack, R. (2013): A interpretação de imagens segundo o método documentário. In: Weller, Wivian; Pfaff, Nicolle. Metodologias da Pesquisa Qualitativa em Educação. Teoria e Prática. Petrópolis, S. 114–134.
- Imdahl, M. (1980): Giotto. Arenafresken. Ikonographie Ikonologie Ikonik. München.
- Imdahl, M. (2006): Ikonik, Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm, G. (Hrsg.): Was ist ein Bild? München, S. 300–324.
- Langer, S. (1984): Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt a.M.
- Mannheim, K. (1980): Strukturen des Denkens. Frankfurt a.M.
- Mauad, A. (2008): O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 10, n. 16, S. 33–50.
- Michel, B. (2007): Photographien und ihre Lesarten. Dokumentarische Interpretation von Bildrezeptionsprozessen. In: Friebertshäuser, B./Felden, H./Schäfer, B. (Hrsg.). Bild und Text. Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung in der Erziehungswissenschaft. Opladen, S. 61–78.
- Mollenhauer, K. (1996): Grundfragen ästhetischer Bildung. Theoretische und empirische Befunde zur ästhetischen Erfahrung von Kindern. Weinheim/München.
- Panofsky, E. (1997): Perspective as Symbolic Form. New York.
- Przyborski, A./Sluneko, T. (2012): Linie und Erkennen: Die Linie als Instrument sozialwissenschaftlicher Bildinterpretation. Journal für Psychologie, 20. Jg., H. 3. <http://www.journal-fuer-psychologie.de/index.php/jfp/article/view/239> (4.3.2016)
- Przyborski, A./Sluneko, T. (2013): Ikonizität – medientheoretisch gedacht und empirisch beleuchtet. In: Loos, P./Nohl, A.-M./Przyborski, A./Schäffer, B. (Hrsg.): Dokumentarische Methode: Grundlagen - Entwicklungen - Anwendungen. Opladen/Berlin/Toronto, S. 189–212.
- Weller, W. (2005): Karl Mannheim und die dokumentarische Methode. Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung. 6. Jg., H. 2, S. 295–312.

- Weller, W./Pfaff, N. (2013): Milieus als kollektive Erfahrungsräume und Kontexte der Habitualisierung – Systematische Bestimmungen und exemplarische Rekonstruktionen. In: Loos, P./Nohl, A.-M./Przyborski, A./Schäffer, B. (Hrsg.): Dokumentarische Methode: Grundlagen - Entwicklungen - Anwendungen. Opladen/Berlin/Toronto, S. 56–74.
- Wopfner, G. (2012): Zwischen Kindheit und Jugend – ein sehender Blick auf Kinderzeichnung. *Journal für Psychologie*, 20. Jg., H. 3. <http://www.journal-fuer-psychologie.de/index.php/jfp/article/view/238/284> (4.3.2016)