

Ralf Bohnsack

## Qualitative Methoden der Bildinterpretation

### Zusammenfassung

Die erheblichen Fortschritte der qualitativen Methoden in den vergangenen zwanzig Jahren sind eng mit dem „linguistic turn“ verbunden. Dessen Konsequenzen ebenso wie die für die empirische Sozialforschung ganz allgemein gültige Prämisse, dass Protokollsätze, also Texte, die nicht mehr hintergehbaren Grunddaten der (sozial-)wissenschaftlichen Analyse darstellen, haben zu einer Dominanz textinterpretativer Verfahren und zu einer ‚Textfixierung‘ qualitativer Methodologien geführt. Insbesondere – und dies ist gerade für die Erziehungswissenschaft besonders folgenschwer – wurde in der qualitativen Forschung nicht unterschieden zwischen einer (textförmigen) Verständigung *über* das Bild und einer (textunabhängigen) Verständigung *durch* das Bild, d.h. im Medium des Bildes. Den methodischen Zugang zur letzteren Ebene, derjenigen einer vorbegrifflichen oder ‚atheoretischen‘ Verständigung im Medium des Bildes, haben in den 1920er-Jahren bereits Erwin PANOFKY mit seiner Ikonologie und sein Zeitgenosse Karl MANNHEIM mit der dokumentarischen Methode eröffnet. Zwischen diesen Methodologien und denjenigen der Semiotik zeigen sich wesentliche Korrespondenzen. Aus der Einsicht, dass die Ikonizität in ihrer Eigenlogik der Sprache nicht in adäquater Weise zugänglich ist, lässt sich mit Bezug auf die genannten Autoren sowie u.a. BARTHES, FOUCAULT und IMDAHL die methodologische Konsequenz ziehen, dass wir unsere Konnotationen, unser sprachvermitteltes ikonographisches *Vorwissen*, soweit wie möglich

### Summary

#### *Qualitative Methods of Interpreting Pictures*

The considerable progress in qualitative methods during the last twenty years is essentially connected with the „linguistic turn“. Its consequences as well as the presumption that textual records are the basic data of all scientific research are responsible for the predominance of methods of text-interpretation and for the particular ‚fixation‘ on texts in qualitative methodologies. Especially, there is a lack of differentiation between a communication *about* pictures and a communication *through* pictures, i.e. a text-independent understanding via the medium of pictures. The methodical access to a pre-conceptual or ‚atheoretic‘ understanding was opened up by Erwin PANOFKY in the 1920s with his iconology and by his contemporary Karl MANNHEIM with his documentary method. Important correspondences between these methodologies and those in the field of semiotics can be demonstrated. From the insight that the iconic character in its obstinacy is not accessible to language in an adequate way, we can – with reference to the mentioned authors as well as to BARTHES, FOUCAULT and IMDAHL – draw the conclusion that to approach the peculiarities of a picture means to suspend our connotations of language-mediated iconographic (pre-)knowledge as far as possible, to put them „in brackets“. Methodologically, the iconic character can only be reconstructed by describing the formal, especially the planimetric, structure of a picture.

‚einklammern‘, also suspendieren müssen, wenn wir der Eigenart des Bildes gerecht werden wollen. Dabei führt der methodische Weg zur Rekonstruktion der Eigensinnigkeit des Bildes über dessen Formalstruktur – insbesondere über die planimetrische Struktur.

Die erheblichen Fortschritte und Verfeinerungen der qualitativen Methoden in den letzten zwanzig Jahren basieren überwiegend auf neuen Erkenntnissen im Bereich der Interpretation von Texten. Dem Bild, der Ikonizität wurde in der erziehungs- und sozialwissenschaftlichen Forschung insbesondere dort, wo sie empirisch ausgerichtet ist, mit wenigen Ausnahmen kaum Beachtung geschenkt. Nicht nur als ‚Datenträger‘ oder ‚Datenquelle‘ im Forschungsprozess fand das Bild wenig Berücksichtigung. Mehr noch – und dies betrifft insbesondere das Terrain der Erziehungswissenschaften – wurde auch die alltägliche Verständigung im Medium des Bildes kaum Gegenstand empirischer Forschung. Bilder stellen auf einer ganz elementaren Ebene der alltäglichen Verständigung und des Lernens, der Sozialisation und der Bildung – auch außerhalb der Massenmedien – ein zentrales Medium der Verständigung dar. Gemeint sind zum einen jene Lern- und Bildungsprozesse, welche durch den ‚Bildinhalt‘ vermittelt werden. Gemeint sind zum anderen aber auch jene ‚Kompetenzen‘, welche in der Praxis des Umgangs mit dem Medium des Bildes, mit der Bildhaftigkeit überhaupt, im Sozialisationsprozess ebenso erworben werden, wie dies für die Praxis des Umgangs mit dem Medium der Sprache und des Textes gilt. Den (intuitiven) ‚Kompetenzen‘ des Zuganges zum Bild und des praktischen Umganges mit ihm wurden im Kontext der formal-institutionalisierten Erziehung gleichermaßen wenig Aufmerksamkeit geschenkt wie in der empirischen Forschung in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften. Qualitative Methoden der Bildinterpretation basieren auf einer Rekonstruktion und Systematisierung alltäglicher Kompetenzen und Methoden. Sie sind somit zugleich auch von pädagogischer Relevanz.

Die Vernachlässigung des Bildes in der empirischen Forschung ist nicht allein darauf zurückzuführen, dass die *qualitativen* Methoden, die den empirischen Zugang zum Bild überhaupt erst ermöglichen, nur allmählich aus ihrer Marginalität herausgetreten sind. Vielmehr verhält es sich so, dass auch innerhalb der Methodologien der qualitativen Forschung selbst in weiten Bereichen die Textförmigkeit sozialer Wirklichkeit teils implizit, teils explizit unterstellt wird.

## 1 Die Textförmigkeit sozialer Wirklichkeit in den qualitativen Methodologien

Die Fortschritte der qualitativen Methoden in den letzten zwanzig Jahren stehen in enger Verbindung zu jener Entwicklung in Philosophie, Erkenntnistheorie und schließlich sozialwissenschaftlicher Handlungstheorie und Empirie, die (zuerst von Richard RORTY 1979) als „linguistic turn“ bezeichnet worden ist. Für die sozialwissenschaftlichen Methoden sind hier insbesondere RICŒUR (vgl. u.a. 1972) zu nennen, der vom „Text als Modell der Sozialwissenschaften“ (im Sinne eines epistemologischen Modells) gesprochen hat, sowie HABERMAS, der sich in seinen Ansätzen einer theoretisch-methodologischen Fundie-

rung der Sozialwissenschaften allgemein ganz wesentlich auf die Sprachwissenschaft, vor allem die Sprechakttheorie, gestützt hat. Von einer anderen Richtung her – nämlich nicht philosophisch-erkenntnistheoretisch, sondern empirisch-rekonstruktiv – ist die ‚linguistische Wende‘ in den Sozialwissenschaften durch die ethnomethodologische Konversationsanalyse eingeläutet worden (vgl. SACKS 1995). Die Renaissance der qualitativen Methoden in den 1970er-Jahren wurde entscheidend durch den ‚linguistic turn‘ mit getragen. Methodologische Reflexionen und methodische Verfeinerungen sind seitdem fast ausschließlich im Medium der *Textinterpretation* fortentwickelt worden.

Allerdings ist diese Dominanz des Modells der Textinterpretation in den qualitativen Methoden nicht allein vom ‚linguistic turn‘ her zu plausibilisieren. Vielmehr sind weitere Gründe geltend zu machen, die schon vorher bzw. unabhängig davon die sozialwissenschaftliche Methodologie geprägt haben und die als Voraussetzung dafür anzusehen sind, dass der ‚linguistic turn‘ derart nachhaltige Konsequenzen im Bereich der sozialwissenschaftlichen Methoden haben konnte. Unabhängig von ihrer spezifischen Ausrichtung gilt in allen sozialwissenschaftlichen Methoden und Methodologien die (zuerst von Karl POPPER 1971 umfassend ausformulierte) Prämisse, dass soziale Wirklichkeit, wenn sie wissenschaftliche Relevanz gewinnen will, in Form von Beobachtungssätzen oder „Protokollsätzen“, also in Form von Texten, vorliegen muss. Die qualitative oder rekonstruktive Sozialforschung ist dem gefolgt: Als letzte – nicht mehr hintergehbare – Grundlage des *wissenschaftlichen* Zugangs zur Wirklichkeit gelten auch hier Texte. Jegliche Beobachtung, die wissenschaftlich relevant werden soll, muss also durch das Nadelöhr des Textes hindurch.

Hieran anschließend ist dann im Bereich der qualitativen Sozialforschung die Argumentation zugunsten des Textes in folgender Weise weitergeführt worden: Wenn alles, was wissenschaftlich relevant werden soll, durch das Nadelöhr des Textes muss, dann sollte man als Grunddaten der Analyse auch die *Originaltexte* heranziehen: also jene Texte, die von den Erforschten selbst produziert werden – im Unterschied zu jenen Texten, die als Beobachtungsprotokolle oder Interpretationstexte von den Forschern und Forscherinnen verfasst worden sind. Nur diese Art von Ursprungsdaten kann *unmittelbar* zu Grunddaten der Analyse werden. Und es erscheint insbesondere dort unerlässlich, auf die Texte der Erforschten, also deren Originaläußerungen, zurückzugreifen, wo die Analyse über die oberflächliche oder manifeste Ebene der Bedeutungen von Äußerungen hinausgreifen will auf die eher impliziten oder latenten Bedeutungsgehalte, für deren Interpretation Nuancen des Ausdrucks und die genaue Kon-Textuierung entscheidend sind. Vor dem Hintergrund derartiger Überlegungen ist dann eine Fixierung auf das Paradigma der Textinterpretation in den qualitativen Methoden entstanden, für die eine Bildinterpretation von vornherein weniger valide erscheinen muss: Bilder sind, wenn sie wissenschaftlich relevant werden sollen, grundsätzlich erst einmal in Beobachtungssätze bzw. -texte umzuformulieren.

Im Fahrwasser dieser Argumentation ist (auf den ersten Blick oft unbemerkt) noch eine ganz andere Bedeutung von „Textförmigkeit sozialer Wirklichkeit“ in die methodologische Begründung qualitativer Methoden eingebracht worden: Nicht mehr nur allein die *wissenschaftlich relevante* Wirklichkeit sollte textförmig sein. Vielmehr wurde vor allem vonseiten der „objektiven Hermeneutik“ mit ihrem Begründer Ulrich OEVERMANN schließlich die Sprach- und somit auch die Textförmigkeit jeglicher Verständigung behauptet, also auch der alltäglichen, außerwissenschaftlichen Verständigung. In expliziter Anknüpfung an die objektive Hermeneutik findet sich beispielsweise bei MÜLLER-

DOOHM (1993, S. 448), welcher seine eigene Methode als „kultursoziologische Hermeneutik“ bezeichnet, die Behauptung „einer Textförmigkeit des Bildes, die es überhaupt lesbar und hermeneutisch deutbar macht“. Damit wird das Bild bzw. die Bildhaftigkeit, die Ikonizität als ein Medium der Verständigung in seiner Eigenlogik und Eigensinnigkeit gegenüber dem Text grundsätzlich in Frage gestellt.

Vertreter anderer Strömungen qualitativer Forschung haben diese Prämisse kritisiert. Für den Bereich der Bildinterpretation bestreitet Jo REICHERTZ (1992, S. 143) als Vertreter einer „hermeneutischen Wissenssoziologie“ in Abgrenzung gegenüber der objektiven Hermeneutik „daß die Welt nichts außer Text sei – auch wenn Oevermann die Welt gerne so sieht“. Allerdings begrenzt auch REICHERTZ die Bedeutung und die Reichweite der Ikonizität in entscheidender Weise, wenn er den „Eindruck eines Fotos“ als „Privatereignis“ bezeichnet: „Will man sich über die Wahrnehmung und den Eindruck des Fotos mit anderen verständigen, muss man ein Protokoll des privaten Ereignisses herstellen, es in einen intersubjektiven Code übersetzen.“ (ebenda). Lediglich ein „privates“, also ein individuelles oder monologisches Verstehen ist – in der Perspektive der hermeneutischen Wissenssoziologie – im Medium des Bildes möglich, nicht aber eine *intersubjektive* Verständigung.<sup>1</sup> Letztere ist wiederum auf Sprache und Texte angewiesen.

Es fehlt hier, wie auch in anderen Strömungen der qualitativen Sozialforschung, an einer Differenzierung zwischen zwei sehr unterschiedlichen Arten bildhafter Verständigung: Zu unterscheiden ist eine Verständigung *über* das Bild von einer Verständigung *durch* das Bild. Eine intersubjektive Verständigung *durch* das Bild, also im Medium des Bildes (jenseits des Mediums von Sprache und Text), bleibt hier stillschweigend bzw. ohne eine weiter greifende Begründung ausgeschlossen. In den Blick gerät lediglich die (im Medium von Sprache und Text sich vollziehende) Verständigung *über* das Bild.

## 2 Die Konstitution der Wirklichkeit und die Verständigung durch Bilder

In dieser Unterscheidung zwischen einer Verständigung *durch* das Bild von jener *über* das Bild sind Annahmen über unser alltägliches Verstehen und Handeln impliziert, die weit in die Handlungs-, Zeichen-, Wissens- und Erkenntnistheorien hineingreifen. Dass wir uns im Alltag *durch* Bilder verständigen, bedeutet, dass unsere Welt, unsere gesellschaftliche Wirklichkeit durch Bilder nicht nur repräsentiert, sondern auch konstituiert wird: „... a world that is not merely represented by pictures, but actually constituted and brought into being by picture-making.“ (MITCHELL 1994, S. 41) Dabei kann die Herstellung der Welt durch Bilder allerdings wiederum in mindestens zweifacher Hinsicht verstanden werden. Das eine Verständnis geht dahin, dass lediglich die Deutung der Welt sich wesentlich im Medium der Ikonizität vollzieht. Ein darüber hinaus gehendes, weiter greifendes Verständnis einer Konstitution der Welt durch das Medium des Bildes umfasst auch die *handlungsleitende* Qualität der Bilder.

In der sozial- und erziehungswissenschaftlichen Handlungs-, Kommunikations- und Bildungstheorie bleibt letzterer Aspekt, nämlich derjenige, dass Bilder auf einer ganz fundamentalen Ebene der Verständigung und des Lernens, der Sozialisation und der Bildung (auch außerhalb der Massenmedien) Medium alltäglicher Verständigung und alltäglichen Handelns sind, systematisch unbeachtet. Dies gilt insbesondere in der Hinsicht,

dass soziale Situationen oder Szenerien in Form von ‚inneren Bildern‘ gelernt werden, dass sie u.a. im Medium des Bildes erinnert werden, in wesentlicher Hinsicht bildhaft im Gedächtnis sedimentiert sind. So verfüge ich über typenhafte ‚innere Bilder‘, die mir Aufschluss über die Bedeutung von Mimik und Gestik meiner jeweiligen Interaktionsgegenüber vermitteln. Wir sind ständig gefordert, Gesichtsausdruck und Körperhaltung der relevanten Anderen in adäquater Weise zu interpretieren, um Handlungssicherheit gewinnen zu können. Als Voraussetzung dafür müssen wir aber bereits über ‚innere‘ Bilder, über bildhafte, also ikonische Schemata verfügen, durch die Mimik und Körperhaltung für uns erst zu sinnvollen Zeichen werden. Mehr noch sind in jeder Art von Zeichen oder Bedeutungssystemen Bilder impliziert. Das zu jedem Signifikant (einem Wort beispielsweise) gehörende Signifikat ist nicht ein Ding, sondern ein inneres oder ‚psychisches‘ Bild: „das Signifikat des Wortes Ochs ist nicht das Tier Ochs, sondern sein psychisches Bild“ (BARTHES 1983, S. 53). Nach Alfred SCHÜTZ (1971, S. 4) basiert jegliche Symbol- bzw. genauer: Typenbildung auf einer „Imagination hypothetischer Sinnesvorstellungen“. Und Cornelius CASTORIADIS (1984, S. 217) nimmt in dieser Hinsicht Bezug auf die „imaginäre Komponente jedes Symbols“. Eine derartige innere Bildhaftigkeit, das „Imaginäre“ (vgl. auch WULF 1999, S. 333f.), in dem auch die Bildhaftigkeit sozialer Orientierungen fundiert ist, stellt also nicht nur die Grundlagen für die Produktion von Ikonizität, von äußeren Bildern dar, sondern ist auch der Symbolik der Sprache vorgeordnet. Auch kreative Entwürfe sozialer Handlungen und Szenerien vollziehen sich im Medium innerer Bilder und Imaginationen. In der Symbolik der Sprache, insbesondere in deren Metaphorik, ist das Imaginäre bzw. die Bildlichkeit impliziert, sodass „Bild und Sprache an einer gemeinsamen Ebene der Bildlichkeit partizipieren.“ (BOEHM 1978, S. 447).

Die Ebene der Verständigung im Medium des Bildes ist weitgehend eine vorreflexive. Es handelt sich um eine Verständigung, die sich unterhalb der begrifflich-sprachlichen Explizierbarkeit vollzieht. Die bildhafte Verständigung ist eingelassen in die impliziten oder „atheoretischen“ Wissensbestände (zum Begriff vgl. MANNHEIM 1980 sowie BOHNSACK 2001a). Diese Wissensbestände orientieren und strukturieren vor allem das habituelle, das routinemäßige Handeln. Das Handeln auf dieser vorreflexiven Ebene wird ganz wesentlich erlernt im Modus der Verinnerlichung bzw. der „mimetischen“ Aneignung (vgl. WULF 1998) von sozialen Szenerien, von Gebärden, Gestik und Mimik, die im Medium des Bildes dann auch vergegenwärtigt und verstanden werden.

Derartige Einblicke in die *alltäglichen* Prozesse der Verständigung im Medium des Bildes und die ihnen zugrunde liegenden intuitiven Kompetenzen sind Voraussetzung für die Entwicklung von Methoden des Verstehens bzw. Interpretierens von Bildern. Dass in der Rekonstruktion der *intuitiven Kompetenzen und ‚Methoden‘* der Alltagsinterpretation der valide Weg für die Begründung und Entwicklung qualitativer Methoden zu suchen ist, ist im Bereich der Verfahren der Textinterpretation anerkannt und zuallererst von der Ethnomethodologie begründet worden (vgl. GARFINKEL 1961; BOHNSACK 2000, Kap. 2 u. 3.2.). Im Bereich der Bildinterpretation fehlen vergleichbare Rekonstruktionen alltäglicher bildhafter Verständigungsprozesse.

Theorien und Methodologien, die keinen Zugang haben zu den vorreflexiven oder atheoretischen Wissensbeständen können auch dem Medium der Bildhaftigkeit nicht gerecht werden. Erst der Rückgriff auf solche Handlungs-, Zeichen- und Wissenstheorien, die in dieser oder einer ähnlich anspruchsvollen Weise gleichermaßen der Ikonizität, der Bildhaftigkeit wie auch der Sprach- und Textförmigkeit alltäglichen Handelns und Verstehens gerecht zu werden vermögen, schafft die Voraussetzungen für eine Methodologie

und Methode des Interpretierens, die der Eigenart und Eigensinnigkeit des Bildes, der Ikonizität im Unterschied zum Text auf die Spur zu kommen vermag. Dabei werden vorrangig solche Zeichen- und Wissenstheorien für die Entwicklung qualitativer Methoden Relevanz gewinnen können, die selbst bereits erste Wege einer empirischen Analyse aufgezeigt haben.

### 3 Korrespondenzen zwischen wichtigen Methodologien der Bildinterpretation

Diese Voraussetzungen werden von drei theoretischen Traditionen oder Methodologien erfüllt: *zum einen* von den *semiotischen* bzw. semiologischen Theorien und Methodologien von Roland BARTHES (vgl. u.a. 1990) und Umberto ECO (vgl. u.a. 1994); *zum anderen* von der *ikonographisch-ikonologischen* Methode des Kunsthistorikers Erwin PANOFSKY (vgl. u.a. 1975), insbesondere in ihrer Weiterentwicklung als „*Ikonik*“ durch Max IMDAHL (vgl. u.a. 1994); und *zum dritten* durch die MANNHEIMSche Wissenssoziologie und die von ihm begründete *dokumentarische* Methode. In ihrem ersten Entwurf durch MANNHEIM (vgl. 1964) ist diese Methode am Beispiel von Werken der bildenden Kunst erläutert worden. Zwischen diesen Theorietraditionen und Methodologien sind Korrespondenzen bei genauerer Betrachtung deutlich erkennbar.<sup>2</sup>

Solche Übereinstimmungen betreffen zunächst die unterschiedlichen Sinnebenen, die wir am Bild ausdifferenzieren können. Methodisch gesehen ist die Unterscheidung von Sinnebenen die Grundlage für die Entwicklung von empirischen Arbeitsschritten der Bildinterpretation, im Zuge derer wir gleichsam unterschiedliche Sinnschichten freilegen. In der Semiotik wird zunächst – vorab einer Unterscheidung von sprachlichen und ikonischen Zeichen – grundlegend zwischen zwei Sinnebenen differenziert: der denotativen und der konnotativen Sinnebene. Auf der konnotativen Ebene ist der denotative Sinngehalt immer schon vorausgesetzt. Bei ECO (1994, S. 67) heißt es dazu: „Wir können also festhalten, daß ein zugrundeliegender denotativer Code existiert, auf den sich weitere, oft optionale Codes aufbauen (die wir konnotative Codes genannt haben)“. Hinsichtlich der Relation zwischen diesen beiden Sinnebenen zeigen sich einige Übereinstimmungen zur ikonographisch-ikonologischen Methode von Erwin PANOFSKY und der dortigen Unterscheidung zwischen der vorikonographischen und der ikonographischen Sinnebene. Auf diese Übereinstimmungen spielt auch Umberto ECO an, indem er den konnotativen Code an einigen Stellen selbst als ikonographischen Code bezeichnet und zudem seine Überlegungen an einem Beispiel erläutert, welches von PANOFSKY stammt (vgl. 1932, S. 110). Wenn ich ein Bild auf der denotativen bzw. vorikonographischen Ebene betrachte, so kann ich auf einem Bild „eine halbnackte Frau mit einem Männerkopf auf einem Teller“ identifizieren. Erst auf der konnotativen bzw. ikonographischen Ebene erscheint mir dieses Bild als die Darstellung von „Salomé“. Bei PANOFSKY selbst (1975, S. 39) finden sich noch weitere Beispiele: Auf der vorikonographischen Ebene erscheint mir das Bild als „eine Gruppe von Personen, die in einer bestimmten Anordnung und mit bestimmten Posen um eine Speisetafel sitzen“. Erst auf der ikonographischen Ebene vermag ich die auf dem Bild sichtbaren Objekte, Phänomene oder Gegenstände als „Abendmahl“ zu identifizieren.

Wenn ich ein Bild auf der ikonographischen oder konnotativen Ebene interpretiere, so muss ich sozusagen die Geschichte kennen, die dieses Bild erzählen soll, bzw. muss ich

eine solche Geschichte entwerfen. Im Bereich der kunstgeschichtlichen Interpretation liegen diese Geschichten zumeist in kodifizierter, in schriftlicher Form vor: so z. B. in heilsgeschichtlichen Erzählungen aus der Bibel. In jedem Fall – auch dann, wenn ich Geschichten entwerfe – bedeutet dies, dass ich das Bild auf der Basis von Texten, also in einer durch die Sprache geprägten Weise, interpretiere.

#### 4 Die Besonderheiten ikonischer Zeichen und ihrer Interpretation

Wenn ich nicht auf solche Geschichten, also nicht auf den ikonographischen Code, zurückgreife, verbleibe ich auf der vor-ikonographischen oder denotativen Ebene. Ich identifiziere lediglich die Signifikate „Frau“, „abgeschlagener Kopf“, „Teller“ oder „Schwert“ bzw. „Männer an einer Speisetafel“. Um aber diese Signifikate überhaupt sinnvoll identifizieren zu können, muss ich allerdings auch bereits – zumindest im Verständnis von ECO – auf einen Code zurückgreifen, den *denotativen* Code, den ECO im Falle von Bildern als *ikonischen* Code bezeichnet (vgl. ECO 1994). Für Roland BARTHES (1990, S. 15) ist demgegenüber speziell die Fotografie (im Unterschied zu anderen „nachahmenden Künsten“ wie z.B. zur Zeichnung, zum Gemälde, Film und Theater) dadurch charakterisiert, dass „die denotierte Botschaft rein analogisch ist, das heißt auf keinerlei Code beruht“. Für ECO, der im Gegensatz zu BARTHES auch im Falle des Fotos auf der denotativen Ebene von einem Code, also dem „ikonischen Code“, spricht, sind die ikonischen Codes allerdings ganz anders als die Codes der verbalen Sprache beschaffen.<sup>3</sup>

Die Frage, ob wir es im Falle des Bildes oder speziell des Fotos auf der denotativen, der elementaren Ebene nun mit Zeichen zu tun haben, die als Code zu verstehen sind oder nicht, ist für unsere Belange nicht so bedeutsam wie die übereinstimmend von den beiden führenden Vertretern der Semiotik vertretene Ansicht, dass im Falle des Bildes die Zeichen auf der denotativen Ebene, also die *ikonischen Zeichen*, sich entscheidend von den sprachlichen Zeichen unterscheiden. Darüber hinaus ist festzuhalten, dass die Unterschiede von sprachlichen und ikonischen Zeichen vor allem auf der denotativen oder – in der Sprache der Ikonologie von PANOFKY – der vorikonographischen Ebene zu suchen sind.

Die Besonderheit und Eigensinnigkeit des Bildes im Unterschied zum Text, d.h. die Besonderheit der bildhaften, der ikonischen Zeichen entscheidet sich also auf der denotativen oder vor-ikonographischen Ebene. Wenn wir zu jener Botschaft vordringen wollen, die nur durch das Bild zu vermitteln ist, finden wir sie somit auf dieser Ebene. Bei der Entschlüsselung dieser Botschaft müssen wir allerdings immer zuerst durch die darüber gelagerte Ebene des ikonographischen oder konnotativen Codes hindurch, der sich uns gleichsam aufdrängt. Wir neigen immer dazu, nicht-abstrakte Bilder zunächst in der Weise zu interpretieren, dass wir Handlungen und Geschichten gedanklich entwerfen, die sich auf dem Bild abspielen oder dass wir uns darum bemühen, herauszubekommen, was, d.h. welche Handlungen, Ereignisse, Biographien oder Persönlichkeiten der Künstler hier darstellen ‚wollte‘.

## 5 Die ‚Einklammerung‘ des ikonographischen bzw. konnotativen Sinngehalts

Die Entschlüsselung des ikonischen Codes bzw. der denotativen Botschaft, also jener Botschaft, die nur durch das Bild zu vermitteln ist, geht also immer durch den ikonographischen oder konnotativen Code hindurch, „entledigt“ sich aber, wie es bei Roland BARTHES (1990, S. 37) heißt, der (ikonographischen) Konnotationen und ist somit „eine Restbotschaft, die aus dem besteht, was vom Bild übrig bleibt, wenn man (geistig) die Konnotationszeichen ausgelöscht hat“. Hier zeigen sich auch Parallelen zu FOUCAULTS Bildinterpretation am Beispiel des Gemäldes „Las Meninas“ (Die Hoffräulein) des spanischen Malers Diego VELÁSQUEZ. Bei FOUCAULT (1971, S. 38) heißt es: „Man muß also so tun, als wisse man nicht“. Dabei geht es im Sinne von FOUCAULT nicht so sehr darum, das institutionalisierte Wissen auszuklammern (also, dass es sich hier im Rahmen der Institution des Hofes um Hofdamen und -fräulein, um Höflinge und Zwerge handelt). Vielmehr geht es darum, dass wir die „Eigennamen auslöschen“ müssen, also das Wissen um die je fallspezifische Besonderheit des Dargestellten und seiner konkreten Geschichte, wenn man „die Beziehung der Sprache und des Sichtbaren offenhalten will, wenn man nicht gegen, sondern ausgehend von ihrer Unvereinbarkeit sprechen will“ (FOUCAULT 1971, S. 38).

Auch bei Max IMDAHL, der seine Methode der Bildinterpretation in kritischer Weiterentwicklung der Methode von Erwin PANOFSKY ausgearbeitet hat, zeigen sich Übereinstimmungen. Nach Max IMDAHL (1996b, S. 435) kann die Bildinterpretation „prinzipiell von der Wahrnehmung des literarischen oder szenischen Bildinhalts absehen, ja sie ist oft besonders erfolgreich gerade dann, wenn die Kenntnis des dargestellten Sujets (also die Kenntnis der auf der ikonographischen Ebene an das Bild herangetragenen Geschichten und Handlungen; R.B.) sozusagen methodisch verdrängt wird.“ Dies erscheint methodisch geboten, wenn wir das Bild im Sinne von IMDAHL (1979, S. 190) als „ein nach immanenten Gesetzen konstruiertes und in seiner Eigengesetzlichkeit evident System“, als ein ‚auto-poietisches System‘ verstehen und dieser Eigengesetzlichkeit in der empirischen Analyse gerecht werden wollen.<sup>4</sup>

Es zeichnen sich also Übereinstimmungen zwischen den prominenten Ansätzen und Traditionen in der Bildinterpretation auch dahingehend ab, dass die Sinngehalte auf der konnotativen oder ikonographischen Ebene, welche in besonderer Weise durch (sprachliche) Narrationen und unser textförmiges Wissen geprägt sind, gleichsam „eingeklammert“ werden, um das (Spannungs-)Verhältnis von Bild und Sprache bzw. Text „offen halten“ zu können, wie es bei FOUCAULT (1971, S. 38) heißt, und somit das Bild der sprachlichen Logik nicht von vornherein unterzuordnen.<sup>5</sup> In einer noch genauer zu bestimmenden Analyse-einstellung wird lediglich auf der Basis der denotativen Botschaft, also der vorikonographischen Ebene, operiert. Übereinstimmungen zeigen sich in dieser Hinsicht in einigen Punkten auch zu der von Erving GOFFMAN (1979, S. 24) vorgelegten Fotointerpretation. Denn auch GOFFMAN setzt ganz wesentlich auf der vorikonographischen Sinnebene an. Zentraler Gegenstand seiner Bildinterpretation sind die Gebärden, die er – unterhalb der Ebene einer Interpretation von *Handlungen* – als „*small behaviors*“ bezeichnet.<sup>6</sup> Für die im Kontext der Wissenssoziologie von Karl MANNHEIM entstandene dokumentarische Methode, auf die ich später noch zu sprechen komme, ist die „Einklammerung“ des ikonographischen Sinngehaltes, der hier als der „immanente Sinngehalt“ bezeichnet wird, wesentliches Element der Analyse-einstellung des Interpreten (vgl. BOHNSACK 2001a, 2001c).



## 6 ‚Stumpfer‘ und ikonologischer Sinn

Wenn bisher genauer die Ebene oder Dimension bestimmt wurde, auf der die Bildinterpretation anzusetzen hat, so ist damit zumindest genauer bestimmt, was im engeren Sinne Gegenstand einer solchen Bildinterpretation sein soll, die der Ikonizität, der Bildhaftigkeit in ihrer Eigenlogik oder Eigensinnigkeit gerecht werden will. Wie diese Interpretation und deren Methode auszusehen haben, ist damit noch nicht geklärt. Roland BARTHES hat einige beispielhafte Interpretationen vorgelegt, die der skizzierten ‚Einklammerung‘ folgen, die also einsetzen, nachdem „man (geistig) die Konnotationszeichen ausgelöscht hat“ (BARTHES 1990, S. 37). Er hat jene Sinnebene, die das Resultat dieser Interpretationen darstellt, als „stumpfen Sinn“ („sens obtue“) bezeichnet.<sup>7</sup> Der „stumpfe Sinn“ unterscheidet sich ganz wesentlich von dem durch konnotative bzw. ikonographische Wissensbestände geprägten „entgegenkommenden“ (oder: ‚offensichtlichen‘) Sinn („sens obvie“). So zeigt BARTHES (vgl. 1990) an Fotos aus dem Film „Der Panzerkreuzer Potemkin“ von EISENSTEIN, dass beispielsweise die Sinnhaftigkeit der Mimik einer „weinenden alten Frau“ sich in einer simplen ikonographischen Kategorisierung nach Art des „entgegenkommenden Sinnes“ nicht erschöpft. Sie ist weder im schlichten Sinne eine ‚tragische‘ Mimik noch kippt sie in eine ‚Komik‘ um. Vielmehr erhält sie ihre spezifische Signifikanz durch die Vermittlung von Gegensätzlichkeiten bzw. lässt sich in sprachlich-textlicher Form diese Signifikanz lediglich in Gegensätzlichkeiten fassen.

Auch IMDAHL (1994, S. 300) versteht „das Bild als eine solche Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist“ und sieht ebenfalls das Spezifische dieses Sinnes in einer „Sinnkomplexität des Übergegensätzlichen“ (vgl. IMDAHL 1996a, S. 107). So erläutert er am Beispiel des Fresko „Die Gefangennahme Jesu“ von GIOTTO, dass „vermöge besonderer Bildkomposition Jesus sowohl als der Unterlegene wie auch als der Überlegene erscheint“. Diese Sinnkomplexität ist nur schwer sprachlich fassbar und deren sprachliche, intersubjektiv verständliche Vermittlung gelingt nur im direkten Verweis auf das Bild: „Wie sollte man einen solchen Satz sinnvoll, mit dem Anspruch auf intersubjektive Verständlichkeit (...) überhaupt aussprechen können, wenn nicht in Anschauung ebendieser Figur.“ (IMDAHL 1994, S. 312) Während es bei IMDAHL aber nicht völlig aussichtslos erscheint, diese Sinnkomplexität des Bildes zu verbalisieren, sie also beschreiben zu wollen, beharrt Roland BARTHES darauf, dass man den „stumpfen Sinn“ „theoretisch situieren, aber nicht beschreiben kann“ (1990, S. 63). „Der stumpfe Sinn ist nicht in der Sprache (nicht einmal in der der Symbole)“ (a.a.O, S. 58).

Von den drei Sinnebenen, welche PANOFISKY unterscheidet – also der vor-ikonographischen, der ikonographischen und der ikonologischen – ist die ikonographische diejenige, die Analogien zum „entgegenkommenden“ (oder ‚offensichtlichen‘) Sinn bei Roland BARTHES aufweist. Es handelt sich um eine Sinnebene der alltäglichen (Stereo-)Typisierungen, der Stereotype des Common Sense. PANOFISKY hat mit seiner Methode, der Ikonologie, wohl den bisher überzeugendsten und ausgereiftesten Weg gewiesen, auf dem es gelingen kann, diese stereotypen Sinnzuschreibungen, mit denen wir alltäglich operieren, in systematischer Interpretation zu transzendieren, um tieferliegende Sinnschichten zu erreichen. PANOFISKY ist einer der herausragenden Vertreter der Kunstgeschichte. Ihr könnte – wenn wir William MITCHELL folgen – eine ganz besondere Rolle zukommen im Zuge eines pictorial turn: „Wenn sich tatsächlich ein pictorial turn in den Humanwissenschaften ereignet, so könnte sich die theoretische Marginalität der Kunstgeschichte durchaus in eine Position des intellektuellen Zentrums wandeln, indem nämlich plötzlich die anderen

Humanwissenschaften von ihr eine Erklärung ihres grundlegenden theoretischen Gegenstands erwarten – eben von visueller Repräsentation –, die diese Disziplinen dann verwenden können“ (MITCHELL 1997, S. 17). In Übereinstimmung mit MITCHELL stehen auch in unseren Ausführungen Arbeiten aus dem Bereich der Kunstgeschichte im Zentrum, deren sozial- und kulturwissenschaftliche Relevanz es – auf der Basis der fortgeschrittenen methodologischen Reflexion im Bereich der qualitativen Forschung – auszuloten gilt.

Denn die methodologischen Ausführungen von PANOFSKY waren von vornherein nicht nur von kunstgeschichtlicher, sondern auch von handlungstheoretischer und sozialwissenschaftlicher Relevanz. Dies wird beispielsweise bereits darin deutlich, dass PANOFSKY einen seiner wichtigsten Aufsätze zur ikonologischen Methode mit einem Beispiel einleitet, welches dem „Alltagsleben“, wie er selbst sagt (PANOFSKY 1975, S. 38), entstammt, also eben nicht dem Bereich der Kunst. So führt PANOFSKY das Beispiel der Gebärde eines Mannes an, die auf der vor-ikonographischen Ebene als ein ‚Hutziehen‘ identifizierbar ist. Erst auf der ikonographischen Ebene kann diese Gebärde als ein ‚Grüßen‘ interpretiert werden. Andererseits kann diese Gebärde aber auch – in einer veränderten Analyseinstellung – zum Ausdruck, zum Dokument für die „Wesensart“, den „Wesenssinn“ dieses Menschen (PANOFSKY 1932, S. 115), seinen „Habitus“ (PANOFSKY 1989) werden. Dieser „Wesenssinn“ oder „Habitus“ kann individueller Art sein (so beispielsweise als Ausdruck eines ‚linkischen Wesens‘) oder sich auf den kollektiven Charakter beziehen als Ausdruck eines Milieus: beispielsweise eines ‚proletarischen‘ oder ‚bourgeoisen‘ Habitus. Er kann Ausdruck einer zeitgeschichtlichen Phase oder einer Generation sein: beispielsweise der Habitus des ‚68ers‘. Oder er ist – und hier liegt das eigentliche Interesse von PANOFSKY – Ausdruck einer ganzen Epoche: der Gotik oder der Renaissance. Der ikonologische Sinngehalt wird – nach PANOFSKY (1975, S. 40) – „erfaßt, indem man jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk“.

Die Frage nach dem ikonologischen Sinngehalt ist also diejenige nach dem *Habitus der Bildproduzent(inn)en*. Wobei es hier wiederum grundsätzlich zwei Dimensionen oder Arten von Bildproduzent(inn)en zu unterscheiden gilt: Auf der einen Seite haben wir den (wie ich es nennen möchte) *abbildenden* Bildproduzenten, also u.a. den Fotografen oder Künstler sowie alle diejenigen, die als Akteure, als Produzenten *hinter* der Kamera und noch nach der fotografischen Aufzeichnung an der Bildproduktion beteiligt sind. Auf der anderen Seite haben wir den *abgebildeten* Bildproduzenten, also die Personen, Wesen oder sozialen Szenerien, die zum Sujet des Bildes gehören bzw. *vor* der Kamera agieren. Beide Arten von Bildproduzenten sind zumeist nicht individuelle, sondern kollektive oder kooperative Akteure. Die sich aus der komplexen Relation dieser beiden unterschiedlichen Arten von Bildproduzenten ergebenden methodischen Probleme sind dann leicht zu bewältigen, wenn beide zu *demselben* ‚Erfahrungsraum‘ gehören: Z.B., wenn ein Angehöriger der Familie ein Familienfoto produziert oder wenn – wie im Falle historischer Gemälde, die mir Aufschluss über eine historische Epoche zu geben vermögen – der Maler ebenso wie die Modelle oder die abgebildeten Szenerien zur selben Epoche gehören. Denn bei der ikonologischen oder dokumentarischen Interpretation, aber in gewisser Weise auch bei der Interpretation nach Art des stumpfen Sinnes, geht es darum, einen Zugang zum konjunktiven Erfahrungsraum der Bild-Produzent(inn)en zu finden, dessen zentrales Element der individuelle oder kollektive Habitus darstellt. Wobei – wenn wir der methodologischen Komplexität der dokumentarischen Interpretation gerecht werden

wollen – der Zugang zum konjunktiven Erfahrungsraum der Bildproduzent(inn)en wiederum – wie bei jeglicher Interpretation (vgl. BOHNSACK 2000, Kap. 10) – vom Erfahrungsraum (bzw. der Standortgebundenheit oder Standortverbundenheit) des Interpretieren abhängig ist bzw. von dessen Habitus (als Beispiel einer darauf gerichteten empirischen Analyse siehe auch MICHEL 2001; 2002).<sup>8</sup>

Die ikonologische oder, wie sie auch genannt wird, „ikonologisch-ikonographische“ Methode von PANOFSKY hat – abgesehen von den Arbeiten von BOURDIEU (vgl. u.a. 1970), der sich aber nicht für die Methode der Bildinterpretation, sondern für die Methodologie von PANOFSKY ganz allgemein interessiert – in den Sozial- und Erziehungswissenschaften kaum Anwendung gefunden. Ausnahmen bilden die Arbeiten von PILARCZYK/MIETZNER (vgl. u.a. 2000) sowie MICHEL (vgl. 2001 u. 2002) und MOLLENHAUER (vgl. 1983), der, wie schon der Titel seines Aufsatzes verdeutlicht, PANOFSKYS Methode in „bildungstheoretischer Absicht“ anwendet und dabei auch an IMDAHL anknüpft. MOLLENHAUER (1983, S. 185) versteht das im „Bild enthaltene Bildungsprinzip“ im Sinne der „ikonologischen Struktur“ bei PANOFSKY: „In der Form also wird die Tiefenstruktur erkennbar, das im Bild enthaltene Bildungsprinzip; in Panofskys Terminologie: seine ikonologische Struktur“. Bei MOLLENHAUERS Interpretation, die er exemplarisch an einem klassischen Werk der Kunstgeschichte entfaltet, handelt es sich nicht eigentlich (wie bspw. bei den Arbeiten von PILARCZYK/MIETZNER und MICHEL) um eine erziehungs- bzw. sozialwissenschaftliche, sondern um eine kunsthistorische Bildinterpretation, deren erziehungswissenschaftliche bzw. pädagogische Relevanz dann herausgearbeitet werden. Wir haben es demzufolge zumindest teilweise (wie ebenfalls bereits im Titel des Aufsatzes klargestellt wird) mit einem „Streifzug durch fremdes Terrain“ zu tun, auf dem MOLLENHAUER sich allerdings souverän zu bewegen weiß, sowie mit äußerst fruchtbaren bildungstheoretischen Überlegungen.

## 7 Ikonologie, Ikonik, komparative Analyse und dokumentarische Methode

Die ikonologische Interpretation transzendiert – und darin liegt auch ihre bildungstheoretische Bedeutung – in ganz besonderer Weise die Oberflächensemantik der Commonsense-Theorien. Die vorikonographische wie die ikonographische Interpretation antworten beide in unterschiedlicher Weise auf die Frage nach dem *Was*: Was geschieht hier, was wird hier getan? – Es wird der ‚Hut gezogen‘, es wird ‚gegrüßt‘. Demgegenüber vollziehen wir im Zuge der ikonologischen oder dokumentarischen Interpretation einen Wechsel der AnalyseEinstellung vom *Was* zum *Wie*, wie ich dies im Anschluss an HEIDEGGER (vgl. 1986) und LUHMANN (vgl. 1990) sowie vor allem MANNHEIM (vgl. 1964) nennen möchte.<sup>9</sup> *Wie* vollzieht sich die Bewegung des Hutziehens? Genauer: *Wie* wird die Gebärde des Hutziehens *hergestellt, ausgeführt*? Diesen Wechsel der AnalyseEinstellung hat LUHMANN (1990, S. 86ff.) als denjenigen von der „Beobachtung erster Ordnung“ zu derjenigen „zweiter Ordnung“ charakterisiert. Die Frage nach dem *Wie* ist die Frage nach dem Herstellungsprozess, nach der Struktur des Herstellungsprozesses einer Gebärde, die Frage nach dem *modus operandi*. Diesen Begriff, der im Zentrum des „Entwurfs einer Theorie der Praxis“ von BOURDIEU (vgl. 1976) steht, hat dieser bekanntlich von PANOFSKY (vgl. 1989) übernommen, ebenso wie denjenigen des *Habitus*.

PANOFSKY seinerseits ist nun in den wesentlichen Punkten der für seine Ikonologie typischen AnalyseEinstellung, die sich durch die Frage nach dem *Wie* charakterisieren lässt, seinem Zeitgenossen Karl MANNHEIM gefolgt. Er bezieht sich in den für die Skizzierung der ikonologischen Methode zentralen Aufsätzen (vgl. 1932 u. 1975) explizit auf die *dokumentarische Methode* von Karl MANNHEIM und bezeichnet die ikonologische Sinnebene auch als diejenige des „Dokumentsinns“ (PANOFSKY 1932, S. 115).

Wenn auch die Bedeutung PANOFSKYS für die Begründung einer Methode, die es leistet, die konnotative oder ikonographische Ebene zu transzendieren, nicht hoch genug veranschlagt werden kann, so bleibt in seiner Ikonologie doch – wie vor allem IMDAHL (vgl. 1994 u. 1996a) im Zuge seines Versuchs einer kritischen Fortführung der Methodologie von PANOFSKY darzulegen versucht hat – letztlich ungeklärt, wo denn nun das Besondere, die Eigenlogik des Bildhaften, der Ikonizität insbesondere im Unterschied zum Text, aber auch beispielsweise zur Architektur, zu suchen sei. Hier zeigen sich auch die klaren Grenzen der oben skizzierten Analogien zwischen dem „stumpfen Sinn“ bei Roland BARTHES sowie den Bildinterpretationen von FOUCAULT einerseits und der Ikonologie von PANOFSKY andererseits. Die besondere Leistung von PANOFSKY ist ja gerade darin zu sehen, dass er den Wesenssinn oder Dokumentsinn oder Habitus beispielsweise einer Epoche wie der Renaissance aus den Analogien oder Homologien *unterschiedlicher* Medien, unterschiedlicher Darstellungsgattungen oder Kunstgattungen (von der Literatur über die Malerei und Architektur bis zur Musik) dieser Epoche hervortreten lässt. Der von PANOFSKY rekonstruierte „ikonologische Bildsinn“ besteht nach IMDAHL (1994, S. 306) „in der Funktion des Bildes als einer Ausdrucksform für solche historisch bedingten Geisteshaltungen, die zur Entstehungszeit des Bildes in der Malerei wie auch sonst in religiösen, philosophischen und poetischen Ideen hervortreten“. Aber gerade dies ist für Max IMDAHL (vgl. 1994 u. 1996a) Ausgangspunkt seiner kritischen Frage danach, wo dann noch (wenn man den Habitus, der PANOFSKY interessiert, ebenso gut beispielsweise am Fall der Literatur herausarbeiten kann) das Besondere des Mediums Bild zu suchen sei. In Weiterentwicklung der Ikonologie von PANOFSKY wie aber auch zugleich in Abgrenzung von dieser hat IMDAHL seine Methode der „*Ikonik*“ entfaltet: „Thema der Ikonik ist das Bild als eine solche Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist“, heißt es bei IMDAHL (1994, S. 300). Demgegenüber ist PANOFSKY nicht primär an jenen Sinngehalten interessiert, die *nur* durch das Bild, sondern an jenen, die *auch* – und möglicherweise: in besonders *eindringlicher Weise* – durch das Bild zu vermitteln sind.

Bei IMDAHL, der früher selbst als Maler tätig war, ist die Ikonik bzw. die ikonische Interpretation ganz strikt in der Formalstruktur fundiert.<sup>10</sup> Dies hat bei ihm den Sinn, sich von einem Blick auf das Bild zu lösen, welcher durch ein textförmiges Vorwissen vorstrukturiert ist. Die Berücksichtigung der Formalstruktur des Bildes stellt nach IMDAHL die wesentliche Grundlage dar, um einen Zugang zu jener Sinnebene zu gewinnen, die durch den Text und unser textförmiges Vor-Wissen, also das ikonographische Wissen, nicht zu vermitteln ist. Ein textförmiges Wissen und somit auch ein textförmiger Zugang zum Bild ist vor allem durch seine *Sequenzialität*, durch eine am zeitlichen Nacheinander orientierte Ordnung, charakterisiert. Diese findet u.a. auch in der Narrativität sprachlicher Darstellungen ihren Ausdruck. Eine solche Bindung an Sequenzialität und Narrativität kritisiert IMDAHL (1996a, S. 137) an den konventionellen Interpretationsverfahren der Kunstgeschichte. In ihnen steht „das (narrative) Nacheinander, nicht aber ein kompositionsbedingtes, selbst sinnstiftendes Zugleich“, also nicht die für das Bild konstitutive „*Simultanstruktur*“ im Zentrum, bei der das „Ganze (...) von vornherein in Totalpräsenz ge-

geben ist“ (IMDAHL 1996a, S. 23). Demzufolge steht ein Interpretationsverfahren, welches der Eigensinnigkeit der Bildhaftigkeit gerecht werden will, im Gegensatz zu einer sequenziellen oder sequenzanalytischen Vorgehensweise.

Indem – wie eingangs dargelegt – die erheblichen Erkenntnisfortschritte der qualitativen Methoden in den letzten zwanzig Jahren im Bereich der Textinterpretation gewonnen wurden, stellt für alle neueren qualitativen Methoden die *Sequenzanalyse* ein zentrales, bisweilen sogar *das* zentrale methodische Prinzip dar.<sup>11</sup> In der objektiven Hermeneutik wird dieses unmittelbar auf die Bildinterpretation übertragen. So geht Thomas LOER (vgl. 1994), der sich selbst der Methodologie der objektiven Hermeneutik verpflichtet sieht, *zum einen* von der Unterstellung aus, dass der Malprozess, der Prozess der Herstellung des Bildes, einem sogen. „ikonischen Pfad“ folgt, welcher sequenziell strukturiert ist. Und *zum anderen* muss dann unterstellt werden, dass dieser Pfad bzw. mehrere mögliche Pfade für den Bildinterpretieren rekonstruierbar sind. Diese Versuche (vgl. auch ENGLISCH 1991) vermögen der Eigensinnigkeit oder Eigenlogik des Bildes nicht gerecht zu werden.

Erfolg versprechender erscheint es, prinzipieller anzusetzen und die Frage zu stellen, in welchem generelleren methodischen Prinzip die Sequenzanalyse ihrerseits fundiert ist, um dann von dieser prinzipielleren Ebene her Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Bild- und Textinterpretation zu begründen. Dieses generellere Prinzip ist dasjenige der Operation mit Vergleichshorizonten: dasjenige der komparativen Analyse. Die Sequenzanalyse stellt nur eine der möglichen Ausprägungen der erkenntnisgenerierenden Methodik der Operation mit Vergleichshorizonten dar. Die Bedeutung der komparativen Analyse für das Feld der Textinterpretation zeigt sich beispielsweise darin, dass sich mir das, was den Sinngehalt eines spezifischen Diskurses ausmacht, dadurch erschließt, indem ich dagegenhalte, wie dasselbe (oder ein vergleichbares) Thema auch in anderer Weise, in einem anderen Diskurs hätte behandelt werden können oder (besser noch) bereits behandelt worden ist (vgl. dazu BOHNSACK 2001a; BOHNSACK/NOHL 2001). Diese Vergleichshorizonte, die ich im Zuge der Interpretation des Diskurses an ihn herantrage, können imaginativer Art oder in empirischen Vergleichsfällen fundiert sein. Zumeist bleiben die Vergleichshorizonte implizit und stellen somit den „blinden Fleck“ (vgl. auch LUHMANN 1990, S. 91) dar. Im Sinne der Wissenssoziologie von Karl MANNHEIM (1952, S. 227) handelt es sich bei diesem ‚blinden Fleck‘ um die Standortgebundenheit des Beobachters oder Interpretieren, also um die Milieu- und Kulturabhängigkeit seiner Interpretation, die für ihn selbst unbeobachtbar bleibt. Sie kann aber – wenn auch in begrenztem Umfang – dadurch einer Selbstreflexion bzw. einer methodischen Kontrolle zugeführt werden, dass *empirisch überprüfbare* Vergleichshorizonte dagegegengehalten werden (vgl. BOHNSACK 2000, Kap. 10 sowie NOHL 2001).

Auch im Medium der Bildinterpretation ist der Interpret als Beobachter in unterschiedlicher Weise und auf unterschiedlichen Ebenen auf Vergleichshorizonte angewiesen, die zunächst implizit bleiben. So vollzieht sich bereits die Wahrnehmung der spezifischen (formalen) Komposition eines Bildes vor dem Vergleichshorizont (intuitiv vollzogener) anderer, kontingenter Kompositionen. IMDAHL hat die je spezifische Komposition eines Bildes – beispielsweise diejenige der mittelalterlichen Miniatur: „Der Hauptmann von Kapernaum“ – in experimenteller Weise verändert und konnte auf diese Weise zeigen, dass der Sinn einer verbildlichten Szene direkt mit der formalen Komposition variiert (vgl. u.a. IMDAHL 1994, S. 302ff.). Diese experimentelle Veränderung der Komposition wie auch das Heranziehen von empirischen Vergleichsfällen, die sich durch systematische Variationen der Komposition voneinander unterscheiden, habe ich als *Kompositionsvariation* bezeichnet (vgl. BOHNSACK 2001b).

Auch an den (dokumentarischen) Interpretationen PANOFSKYs (vgl. 2001) lassen sich (unbeschadet der Einsicht, dass das Besondere der Ikonizität bei PANOFSKY in systematischer Weise unberücksichtigt bleibt) die Prinzipien der komparativen Analyse und der Kompositionsvariation im Rahmen ausgewählter Fallanalysen in komplexer Weise rekonstruieren. Beispielhaft sind hier seine Untersuchungen zur Entstehung innovativer Stilelemente im italienischen Trecento, wie sie etwa in dem um 1305 entstandenen „Abendmahl“ von GIOTTO in der Cappella dell’Arena ihren Ausdruck finden. Indem er die formale Komposition dieses Werkes (hier insbesondere die bahnbrechenden Innovationen im Bereich der Räumlichkeit und Perspektivität betreffend) einer komparativen Analyse mit Werken der Vorläuferperiode (also des 13. Jahrhunderts) unterzieht, gelingt es ihm, aufzuweisen, dass einzelne Elemente oder Merkmale dieser Komposition in diesen früheren Werken bereits entfaltet worden waren, diese Merkmale aber isoliert voneinander blieben, da sie in unabhängigen Strömungen dieser Vorläuferperiode anzutreffen waren: in der nordeuropäischen Hochgotik einerseits und der südeuropäischen byzantinischen Tradition andererseits. Erst im 14. Jahrhundert, im Trecento, gelangten wesentliche Elemente dieser beiden Strömungen zu einer Synthese, sodass „der ‚moderne‘ Raum in dem Moment geboren wurde, als der von Skulptur und Architektur genährte hochgotische Sinn für Volumen und Kohärenz auf jene illusionistische Tradition zu wirken begann, die in der byzantinischen und byzantinsierenden Malerei fortgelebt hatte – mit anderen Worten: im italienischen Trecento.“ (PANOFSKY 2001, S. 24).

Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel einer komparativen Analyse findet sich dort, wo sich PANOFSKY (vgl. 2001) der europäischen Malerei des 15. Jahrhunderts auf dem Wege des Vergleichs zweier ihrer zentralen „beinahe gleichzeitigen und relativ vergleichbaren“ (a.a.O., S. 12) Werke der italienischen Malerei einerseits und der niederländischen Malerei andererseits nähert: Jan VAN EYKs Doppelbildnis des Giovanni ARNOLFINE und seiner Frau von 1434 und Masolino DA PANICANES „Tod des Heiligen Ambrosius“ um 1430. Indem er die Unterschiede und zugleich Gemeinsamkeiten der italienischen und flämischen Malerei an diesen beiden Fällen herausarbeitet und seine Interpretation somit einem Prinzip folgt, welches ich an anderer Stelle (vgl. BOHNSACK 1989, Kap. 4.5; BOHNSACK 2001d) als dasjenige des „Kontrasts in der Gemeinsamkeit“ bezeichnet habe, gelingt es ihm, allein an diesen beiden ausgewählten Fällen den Stil der Malerei des Quattrocento und die für ihn konstitutiven Polarisierungen zu rekonstruieren und zu belegen.

Während PANOFSKY von den drei Dimensionen der formalen Komposition des Bildes – Perspektivität, szenische Choreographie und planimetrische Komposition – sich in seinen komparativen Analysen bzw. Kompositionsvariationen vor allem auf die formale Konstruktion von Perspektivität und Räumlichkeit stützt, stellt IMDAHL die planimetrische Komposition, also die rein flächenhafte Komposition, ins Zentrum der Kompositionsvariation. Diese ist nach IMDAHL für eine Bildinterpretation, welche der Eigensinnigkeit des Mediums der Ikonizität gerecht werden will, von besonderer Bedeutung. Denn die „perspektivische Projektion und die szenische Choreographie erfordern ein wiedererkennendes, auf die gegenständliche Außenwelt bezogenes Sehen (...). Dagegen geht die planimetrische Komposition (...) nicht von der vorgegebenen Außenwelt, sondern vom Bildfeld aus, welches sie selbst setzt“ (IMDAHL 1996a, S. 26). Während also die formale Komposition der Perspektivität (der „perspektivischen Projektion“) durch die abzubildenden Gegenständlichkeiten und die szenische Choreographie durch die abzubildenden sozialen Szenerien und deren Gesetzmäßigkeiten bestimmt sind, schafft die planimetrische Komposition in einem weit darüber hinausgehenden Maße ihre eigenen Gesetzmä-

Bigkeiten, welche lediglich dem Bild selbst – als einem autopoietischen System sozusagen – geschuldet sind.

Wenn wir dieser Eigensinnigkeit des Bildes bzw. der Ikonizität gerecht werden wollen, so erscheint es zunächst einmal notwendig, eine Verständigung *über* das Bild (welche sich immer noch im Medium der Sprache und des Textes vollzieht) von einer Verständigung *durch* das Bild, d.h. im Medium des Bildes selbst, zu unterscheiden. Dies ist nicht nur Voraussetzung dafür, Methoden der Bildinterpretation entwickeln zu können, sondern auch für die Weiterentwicklung von Handlungs- und Kommunikationstheorien. Bilder sind handlungsleitend, insbesondere in der Form der Imagination sozialer Szenarien und dort, wo wir unser Handeln an den nicht-sprachlichen Gebärden anderer und an dem in ihre Körperlichkeit sozialisatorisch eingeschriebenen Habitus orientieren. Dies gilt es, in kritischer Auseinandersetzung mit der ‚Textfixierung‘ der qualitativen Methodologien geltend zu machen, ohne aber hinter das in ihnen erreichte Niveau zurückzufallen. Eine Methode und eine Forschungspraxis, die den skizzierten methodologischen Anforderungen gerecht zu werden suchen, sind an anderer Stelle (vgl. BOHNSACK 2001b u. 2001c) bereits weiter ausgearbeitet und forschungspraktisch umgesetzt worden.

## Anmerkungen

- 1 Hier zeigt sich der methodologische Individualismus der ‚hermeneutischen Wissenssoziologie‘, die ihre Wurzeln in der Sozial-Phänomenologie von Alfred SCHÜTZ hat (vgl. zur Kritik auch BOHNSACK 2001a).
- 2 Auf einige solcher Korrespondenzen ist auch bereits in dem Artikel von MÜLLER-DOOHM (1997) zu qualitativen Methoden der Bildinterpretation mit Überblickscharakter im deutschen Sprachbereich hingewiesen worden. MÜLLER-DOOHM kommt allerdings zu beträchtlich anderen Ergebnissen als ich.
- 3 ECO (vgl. 1994, S. 200) folgt PEIRCE, der Ikone als Zeichen definiert, die eine natürliche Ähnlichkeit mit dem bezeichneten Gegenstand haben. Sie sind also – im Unterschied zum sprachlichen Zeichen – nicht willkürlich oder rein konventionell. Sie beziehen ihren ‚Sinn aus der dargestellten Sache selbst und nicht aus der Darstellungskonvention‘ (ECO 1994, S. 202). ECO interpretiert die Arbeiten von PEIRCE dann dahin gehend, dass aber auch im Falle der ‚natürlichen Ähnlichkeit‘ so genannte ‚Erkennungs-codes‘ im Spiel sind: ‚Die ikonischen Zeichen geben einige Bedingungen der Wahrnehmung des Gegenstandes wieder, aber erst nachdem diese aufgrund von Erkennungs-codes selektioniert und auf Grund von graphischen Konventionen erläutert worden sind‘ (1994, S. 205).
- 4 In der Filmtheorie von PANOFSKY (vgl. 1999) wird deutlicher als an anderen Stellen, dass die Interpretation primär beim *vorikonographischen* Ausdruck anzusetzen hat und nicht bei der Ikonographie, die durch den literarischen und somit sprachlich-textlichen Gehalt bestimmt ist: ‚Jeder Versuch, im Film Vorstellungen und Empfindungen ausschließlich oder hauptsächlich durch Sprache mitzuteilen, hinterläßt ein Gefühl der Verlegenheit oder Langeweile oder beides‘ (PANOFSKY 1999, S. 27). Nach PANOFSKY (1999, S. 53) hat auch ‚die Erfindung des Tonfilms 1928 nichts an der Tatsache geändert, dass ein Film (moving picture), auch wenn er zu sprechen gelernt hat, ein Bild bleibt, das sich bewegt (a picture that moves) und nicht zu einem Werk der Literatur wird, das man aufführt.‘ Dabei agiert der Film in einer radikalen Weise, die sich beispielsweise auch noch von der Malerei unterscheidet, von ‚unten nach oben‘.
- 5 In ähnlicher Weise argumentiert MOLLENHAUER (1997, S. 254), indem er KANT dahingehend referiert, ‚daß Kunstobjekte sich erst dann dem an Erkenntnis interessierten Urteil erschließen, wenn solche ‚bestimmenden Verstandesurteile‘ suspendiert würden, um die vielleicht passenden Begriffe erst zu suchen‘. Wobei MOLLENHAUER diese Suchbewegung den ‚phänomenologischen Verfahren‘ und die Operation mit ‚Verstandesbegriffen‘ den ‚ikonographischen Verfahren‘ zuordnet.
- 6 FUHS (1997, S. 272) weist darauf hin, ‚daß auf einem Foto nur Gesten und Arrangements von Dingen, aber nie Handlungen abgebildet sind. Diese werden erst vom Betrachter in das Bild gelegt‘. Allerdings werden – wenn man es so formulieren will – auch die Gesten in ihrer Sinnhaftigkeit ‚in das Bild

- gelegt'. Sie sind ebenfalls das Produkt von Sinnzuschreibungen. Der Unterschied besteht darin, dass der Code, auf dessen Grundlage ich die Sinnzuschreibungen im Falle von ‚Gesten‘ (also auf der vorikonographischen Ebene) vorzunehmen vermag, ungleich tiefer verankert ist als derjenige auf der (ikonographischen) Ebene der ‚Handlungen‘.
- 7 In einer früheren Arbeit von BARTHES (vgl. 1985) ist in verwandter Bedeutung von dem Sinngehalt des ‚punctum‘ die Rede.
  - 8 MICHEL geht der Frage nach, „wie der Habitus des Betrachters dazu beiträgt, dass Sinn in das Bild gelangt“ (MICHEL 2001, S. 92) und untersucht die „Oszillation des Sinns zwischen dem Beitrag des Bildes und dem Beitrag der Rezipierenden *in actu*“, also die Verschränkung zwischen dem Beitrag der Bildproduzenten und deren Erfahrungsraum bzw. Habitus mit dem Beitrag der Rezipierenden und deren Erfahrungsraum bzw. Habitus. MICHEL untersucht dabei auf der empirischen Basis von Gruppendiskussionen mit Angehörigen unterschiedlicher Milieus auch deren Interpretationsmethoden, indem er die (kollektiven) Interpretationsleistungen daraufhin befragt, inwieweit in ihnen die unterschiedlichen Sinnebenen von PANOFKY (vor-ikonographisch – ikonographisch – ikonologisch) impliziert sind.
  - 9 Bei MANNHEIM (1964, S. 134) heißt es dazu: „Nicht das ‚Was‘ eines objektiven Sinnes, sondern das ‚Daß‘ und das ‚Wie‘ wird von dominierender Wichtigkeit“.
  - 10 Eine derartige Fundierung der ikonologischen Interpretation in der Formalstruktur findet sich auch bei PARMENTIER, dessen Arbeiten als kunsthistorische Analysen von erziehungswissenschaftlicher bzw. pädagogischer Relevanz zu verstehen sind. PARMENTIER stützt sich in seinen Interpretationen auf elaborierte Rekonstruktionen der Perspektivität (beispielsweise der ‚doppelten Perspektive‘ in BRUEGHELS ‚Kinderspielen‘; vgl. PARMENTIER 2001) und der Planimetrie in ihrem Zusammenspiel mit der Perspektivität (beispielsweise in CHARDINS ‚L’enfant au toton‘; vgl. PARMENTIER 1993).
  - 11 Das gilt sowohl für die Konversationsanalyse wie für die objektive Hermeneutik und die dokumentarische Methode der Textinterpretation. Allerdings zeigen sich hier auch erhebliche Unterschiede. Zur dokumentarischen Methode der Textinterpretation und ihren Unterschieden zur objektiven Hermeneutik siehe BOHNSACK 2001a sowie BOHNSACK/NOHL 2001.

## Literatur

- BARTHES, R. (1983): Elemente der Semiologie. – Frankfurt a. M. (Ersterscheinen: 1964).
- BARTHES, R. (1985): Die helle Kammer. – Frankfurt a. M. (Ersterscheinen: 1980).
- BARTHES, R. (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. – Frankfurt a.M. (Ersterscheinen: 1982).
- BOHNSACK, R. (1989): Generation, Milieu und Geschlecht. Ergebnisse aus Gruppendiskussionen mit Jugendlichen. – Opladen.
- BOHNSACK, R. (2000): Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Sozialforschung. – 4. Aufl. – Opladen.
- BOHNSACK, R. (2001a): Dokumentarische Methode: Theorie und Praxis wissenssoziologischer Interpretation. In: HUG, T. (Hrsg.): Wie kommt Wissenschaft zu Wissen? – Band 3: Einführung in die Methodologie der Sozial- und Kulturwissenschaften. – Baltmannsweiler, S. 326-345.
- BOHNSACK, R. (2001b): Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation. In: BOHNSACK, R./NENTWIG-GESEMANN, I./NOHL, A.-M. (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. – Opladen, S. 67-89.
- BOHNSACK, R. (2001c): „Heidi“. Eine exemplarische Bildinterpretation auf der Basis der dokumentarischen Methode. In: BOHNSACK, R./NENTWIG-GESEMANN, I./NOHL, A.-M. (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. – Opladen, S. 323-337.
- BOHNSACK, R. (2001d): Generalisierung, Typenbildung und komparative Analyse. In: BOHNSACK, R./NENTWIG-GESEMANN, I./NOHL, A.-M. (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. – Opladen, S. 225-252.
- BOHNSACK, R./NOHL, A.-M. (2001): Exemplarische Textinterpretation. Die Sequenzanalyse der dokumentarischen Methode. In: BOHNSACK, R./NENTWIG-GESEMANN, I./NOHL, A.-M. (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. – Opladen, S. 303-308.
- BOEHM, G. (1978): Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: GADAMER, G./BOEHM, G. (Hrsg.): Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften. – Frankfurt a. M., S. 444-471.



- BOURDIEU, P. (1970): Zur Soziologie der symbolischen Formen. – Frankfurt a. M.
- BOURDIEU, P. (1976): Entwurf einer Theorie der Praxis. – Frankfurt a. M.
- CASTORIADIS, C. (1984): Gesellschaft als imaginäre Institution. – Frankfurt a. M.
- ECO, U. (1994): Einführung in die Semiotik. – 8. Aufl. – München.
- ENGLISCH, F. (1991): Bildanalyse in strukturhermeneutischer Absicht. Methodische Überlegungen und Analysebeispiele. In: GARZ, D./KRAIMER, K. (Hrsg.): Qualitativ-Empirische Sozialforschung. Konzepte, Methoden, Analysen. – Opladen, S. 133-176.
- FOUCAULT, M. (1971): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. – Frankfurt a. M. (Ersterscheinen: 1966).
- FUHS, B. (1997): Fotografie und qualitative Forschung. Zur Verwendung fotografischer Quellen in den Erziehungswissenschaften. In: FRIEBERTSHÄUSER, B./PRENGEL, A. (Hrsg.): Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. – Weinheim, S. 265-285.
- GARFINKEL, H. (1961): Aspects of Common Sense Knowledge of Social Structures. In: Transactions of the Fourth World Congress of Sociology, Vol. 4, pp. 51-65 (deutsch (1973): Das Alltagswissen über soziale und innerhalb sozialer Strukturen. In: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hrsg.): Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit. – Reinbek b. Hamburg, S. 189-260).
- GOFFMAN, E. (1979): Gender Advertisements. – New York (deutsch: 1981).
- HEIDEGGER, M. (1986): Sein und Zeit. – Tübingen (Ersterscheinen: 1927).
- IMDAHL, M. (1979): Überlegungen zur Identität des Bildes. In: MARQUARD, O. (Hrsg.): Identität. – München, S. 187-211 (Reihe: Poetik und Hermeneutik 8).
- IMDAHL, M. (1994): Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: BOEHM, G. (Hrsg.): Was ist ein Bild? – München, S. 300-324.
- IMDAHL, M. (1996a): Giotto – Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. – München.
- IMDAHL, M. (1996b): Wandel durch Nachahmung. Rembrandts Zeichnung nach Lastmanns „Susanna im Bade“. In: IMDAHL, M.: Zur Kunst der Tradition. Gesammelte Schriften. Bd. 2. – Frankfurt a. M., S. 431-456.
- LENZEN, D. (1993): Heiliges Bild oder Kreatur? Anmerkungen zum Kinderbild bei Otto Dix. In: HERRLITZ, H.-G./RITTELMAYER, C. (Hrsg.): Exakte Phantasie. Pädagogische Erkundungen bildender Wirkungen in Kunst und Kultur. – Weinheim, S. 55-67.
- LOER, T. (1994): Werkgestalt und Erfahrungskonstitution. Exemplarische Analyse von Paul Cézannes ‚Montaigne Sainte-Victoire‘ (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik und Ausblick auf eine soziologische Theorie der Aesthetik im Hinblick auf eine Theorie der Erfahrung. In: GARZ, D./KRAIMER, K. (Hrsg.): Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik. – Frankfurt a. M., S. 341-382.
- LUHMANN, N. (1990): Die Wissenschaft der Gesellschaft. – Frankfurt a. M.
- MANNHEIM, K. (1952): Wissenssoziologie. In: MANNHEIM, K.: Ideologie und Utopie. – Frankfurt a. M. (Ersterscheinen: 1931), S. 227-267.
- MANNHEIM, K. (1964): Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation. In: MANNHEIM, K.: Wissenssoziologie. – Neuwied, S. 388-407.
- MANNHEIM, K. (1980): Strukturen des Denkens. – Frankfurt a. M.
- MICHEL, B. (2001): Fotografien und ihre Lesarten. Dokumentarische Interpretation von Bildrezeptionsprozessen. In: BOHNSACK, R./NENTWIG-GESEMANN, I./NOHL, A.-M. (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. – Opladen, S. 91-120.
- MICHEL, B. (2002): Dimensionen der Offenheit. Kollektive Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien. In: EHRENSPECK, Y./SCHÄFFER, B. (Hrsg.): Film- und Photoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. – Opladen, S. 227-249.
- MITCHELL, W. J. T. (1994): Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago.
- MITCHELL, W. J. T. (1997): Der Pictorial Turn. In: KRAVAGNA, C. (Hrsg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. – Berlin, S. 15-40.
- MOLLENHAUER, K. (1983): Streifzug durch fremdes Terrain. Interpretation eines Bildes aus dem Quattrocento in bildungstheoretischer Absicht. In: Zeitschrift für Pädagogik, 30. Jg., H. 2, S. 173-194.
- MOLLENHAUER, K. (1997): Methoden erziehungswissenschaftlicher Bildinterpretation. In: FRIEBERTSHÄUSER, B./PRENGEL, A. (Hrsg.): Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. – Weinheim, S. 247-264.
- MÜLLER-DOOHM, S. (1993): Visuelles Verstehen. Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik. In: JUNG, T./MÜLLER-DOOHM, S. (Hrsg.): „Wirklichkeit“ im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. – Frankfurt a. M., S. 434-475.

- MÜLLER-DOOHM, S. (1997): Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Bildanalyse. In: HITZLER, R./HONER, A. (Hrsg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. – Opladen, S. 81-108.
- NOHL, A.-M. (2001): Komparative Analyse: Forschungspraxis und Methodologie dokumentarischer Interpretation. In: BOHNSACK, R./NENTWIG-GESEMANN, I./NOHL, A.-M. (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. – Opladen, S. 253-276.
- PANOFSKY, E. (1932): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie und Kultur, Bd. XXI, S. 103-119.
- PANOFSKY, E. (1975): Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: PANOFSKY, E.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. – Köln (Ersterscheinen: 1955), S. 36-67.
- PANOFSKY, E. (1989): Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter. – Köln (Ersterscheinen: 1951).
- PANOFSKY, E. (1999): Stil und Medium im Film. In: PANOFSKY, E.: Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. – Frankfurt a. M., S. 19-57.
- PANOFSKY, E. (2001): Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. – Köln. (Ersterscheinen: Early Netherlandish Painting. – Cambridge (Mass.), 1953).
- PARMENTIER, M. (2001): Jenseits von Idylle und Allegorie: Die Konstruktion des ästhetischen Subjekts in Bruegels „Kinderspielen“. In: RITTELMAYER, C./PARMENTIER, M.: Einführung in die pädagogische Hermeneutik. – Darmstadt, S. 89-104.
- PARMENTIER, M. (1993): Sehen sehen. Ein bildungstheoretischer Versuch über Chardins 'L'enfant au toton'. In: HERLITZ, H.-G./RITTELMAYER, C. (Hrsg.): Exakte Phantasie. Pädagogische Erkundungen bildender Wirkungen in Kunst und Kultur. – Weinheim, S. 105-121.
- PILARCZYK, U./MIETZNER, U. (2000): Bildwissenschaftliche Methoden in der erziehungs- und sozialwissenschaftlichen Forschung. In: Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung (ZBBS), H. 2, S. 343-364.
- POPPER, K. (1971): Logik der Forschung. – Tübingen.
- REICHERTZ, J. (1992): Der Morgen danach. Hermeneutische Auslegung einer Werbefotografie in zwölf Einstellungen. In: HARTMANN, H. A./HAUBL, R. (Hrsg.): Bilderflut und Sprachmagie. Fallstudien zur Kultur der Werbung. – Opladen, S. 141-163.
- RICŒUR, P. (1972): Der Text als Modell: hermeneutisches Verstehen. In: BRÜHL, W. L. (Hrsg.): Verstehende Soziologie. Grundzüge und Entwicklungstendenzen. – München, S. 252-283.
- RORTY, R. (1967): The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method. – Chicago.
- SACKS, H. (1995): Lectures on Conversation. Volumes I & II. – Oxford.
- SCHÄFER, G./WULF, C. (1999) (Hrsg.): Bild – Bilder – Bildung. – Weinheim.
- SCHÜTZ, A. (1971): Gesammelte Aufsätze, Bd. 1: Das Problem der sozialen Wirklichkeit. – Den Haag.
- WULF, C. (1998): Mimesis in Gesten und Ritualen. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Jg. 7, H. 1, S. 241-263.
- WULF, C. (1999): Bild und Phantasie. Zur historischen Anthropologie des Bildes. In: SCHÄFER, G./WULF, C. (Hrsg.): Bild – Bilder – Bildung. – Weinheim, S. 331-344.

*Anschrift des Verfassers:* Prof. Dr. Ralf Bohnsack, Freie Universität Berlin, Arbeitsbereich Qualitative Bildungsforschung, Arnimallee 11, 14195 Berlin, E-mail: bohnsack@zedat.fu-berlin.de