

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

**Mediale Selbstinszenierung zeitgenössischer MusikerInnen der klassischen Musik im Spannungsverhältnis der Transformationen des Kulturschaffens. Bildanalysen ausgewählter Fotografien.**

verfasst von / submitted by:  
Simone Feichter, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Soziologie

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof. Dr. Roswitha Breckner





## **Danksagung**

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglicht haben.

Weiters möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich während des Studiums sowie beim Verfassen der vorliegenden Masterarbeit, insbesondere bei der Interpretation der Fotografien, unterstützt haben.

Ebenfalls möchte ich meinen Dank meiner Betreuerin Roswitha Breckner aussprechen, die durch konstruktive Kritik sowie gleichzeitigem Zugestehen von Freiheiten für eigene Ideen und Sichtweisen den Prozess der Erstellung der Masterarbeit begleitet hat.



# Inhaltsverzeichnis

|   |    |
|---|----|
| 1.Einleitung  | 07 |
| 1.1.Persönlicher Zugang zum Thema                         | 07 |
| 1.2.Relevanz des Themas                                   | 08 |
| 1.3.Themeneingrenzung und -abgrenzung                     | 10 |
| 1.4.Forschungsfrage(n), Zielsetzung und Aufbau der Arbeit | 11 |
| <br>  |    |
| 2.Die Spezifik der Bilder                                 | 12 |
| 2.1.Bild und Sprache                                      | 13 |
| 2.2.Die Macht der Bilder                                  | 15 |
| 2.3.Bild - Wirklichkeit - Körper                          | 21 |
| <br>  |    |
| 3.Selbstinszenierung - eine theoretische Einbettung       | 25 |
| <br>  |    |
| 4.Methodische Vorgehensweise                              | 31 |
| 4.1.Erhebung  | 31 |
| 4.1.1.Materialzugang                                      | 31 |
| 4.2.Auswertung  | 32 |
| 4.2.1.Typenbildung nach Müller-Doohm                      | 32 |
| 4.2.2.Segmentanalyse nach Breckner                        | 33 |
| 4.2.3.Figurative Hermeneutik nach Müller                  | 35 |

|   |     |
|---|-----|
| 5. Der Analyseprozess   | 37  |
| 5.1. Einzelbildanalyse 1: „Selbstinszenierung als Werbung für die eigene Person“  | 38  |
| 5.1.1. Interpretation   | 38  |
| 5.1.2. Kontextanalyse   | 53  |
| 5.1.3. Zusammenführung  | 55  |
| 5.2. Einzelbildanalyse 2: „Das Instrument als konstitutives Element der<br>Inszenierung eines für die Öffentlichkeit bestimmten Selbst“               | 56  |
| 5.2.1. Interpretation   | 56  |
| 5.2.2. Kontextanalyse   | 70  |
| 5.2.3. Zusammenführung  | 72  |
| 5.3. Einzelbildanalyse 3: „Inszenierte Beziehung von MusikerIn und Instrument“  | 73  |
| 5.3.1. Interpretation   | 73  |
| 5.3.2. Kontextanalyse   | 84  |
| 5.3.3. Zusammenführung  | 86  |
| 5.4. Einzelbildanalyse 4: „Inszenierung einer sowohl hierarchisch geprägten,<br>als auch einer durch Interdependenz gekennzeichneten Zweierbeziehung“ | 87  |
| 5.4.1. Interpretation   | 87  |
| 5.4.2. Kontextanalyse   | 98  |
| 5.4.3. Zusammenführung  | 99  |
| 5.5. Theoretischer Exkurs   | 100 |
| 5.6. Rekontextualisierung   | 102 |
| 6. Schlussbetrachtung   | 104 |
| Literaturverzeichnis  | 107 |
| Abbildungsverzeichnis   | 112 |
| Anhang  | 114 |
| Abstracts   | 165 |

# 1. Einleitung

„DIE MIMISCHE LEISTUNG DES LEBENDEN GESICHTS BESTEHT EBENSO IM ZEIGEN UND OFFENBAREN WIE IM VERBERGEN UND TÄUSCHEN. DASSELBE GESICHT DRÜCKT WAHRES UND FALSCHES AUS: EINMAL SCHEINT UNS JEMAND IM GESICHT LEBHAFT SEIN ‚INNERES‘ ZU ENTHÜLLEN, EIN ANDERMAL VERBIRGT ER SICH MIT EINEM VERSCHLOSSENEN GESICHT WIE HINTER EINER LEBLOSEN MASKE. IM LEBEN VERÄNDERT DIE MIMIK DAS GESICHT, DAS WIR HABEN, ZU DEM GESICHT, DAS WIR MACHEN.“<sup>1</sup>

## 1.1. Persönlicher Zugang zum Thema

Mein Interesse an der Selbstinszenierung von professionell ausgebildeten Musikern der klassischen Musik kann auf meine Klavierausbildung an der Universität Mozarteum Salzburg zurückgeführt werden, in deren Zuge sich ein intensivierter Kontakt zu Musikerpersönlichkeiten herausbildete. Oftmals wurde ich mit der Wichtigkeit der Selbstpräsentation konfrontiert, sei es nonverbal durch das Auftreten anderer Studierender und ProfessorInnen, oder auch durch den vermittelten Bedeutungsgehalt der Notwendigkeit einer permanenten Optimierung der Bühnenpräsenz.

Daraus entwickelte sich die Vermutung, dass hinsichtlich des Erreichens von Publikumswirksamkeit neben Talent und Können auch die Selbstinszenierung des Musikers/der Musikerin eine bedeutende Rolle spielt.

Der eigenen Involviertheit in den universitären Kontext des Mozarteums wird die Wahl adäquater Methoden entgegengestellt, anhand derer ein systematischer und kontrollierter Zugang zum fotografischen Analysematerial ermöglicht wird. Eine Distanz sowie eine damit einhergehende, möglichst objektive Herangehensweise an das Material kann weiters durch die in Interpretationsgruppen durchgeführten Einzelbildanalysen gewährleistet werden, da die InterpretationsteilnehmerInnen ausgleichend auf eine Einseitigkeit der Sichtweise und möglicherweise bestehende Vorurteile meinerseits einzuwirken vermögen. Zum dritten kann

---

<sup>1</sup> Belting 2013:25

festgehalten werden, dass es sich im Zuge des Analyseprozesses nicht ergab, eine Fotografie eines Musikers/einer Musikerin, von welchem/r ich selbst unterrichtet wurde, in die Einzelbildanalyse miteinzubeziehen.

Unter der Annahme der Konstruiertheit von Wirklichkeit, zieht die Fotografie mein Interesse auf sich, da ich diese als geeignetes Medium betrachte, den Blick auf einen spezifischen Wirklichkeitsausschnitt freizugeben, ohne jedoch selbst die auf der Fotografie abgebildete Wirklichkeit zu sein.

Diese beiden Komponenten sollen in der Arbeit verbunden werden, indem der Selbstinszenierung von professionell ausgebildeten, zeitgenössischen Musikern und Musikerinnen der klassischen Musik anhand von fotografischen Bildanalysen nachgegangen werden soll.

## **1.2.Relevanz des Themas**

Das Erkenntnisinteresse richtet sich auf die Selbstinszenierung von MusikerInnen, wobei der Fokus auf die Gruppe von MusikerInnen der klassischen Musik gelegt wird. Obwohl visuelle Darstellungen von MusikerInnen allgegenwärtig sind - wie beispielsweise CD-Covers, Plakate, Programmhefte, etc. - bildet die Selbstinszenierung von MusikerInnen im Alltag ein eher unhinterfragtes Phänomen. Auch in wissenschaftlichen Studien erfährt diese Thematik bislang wenig Beachtung. Betrachtet man beispielsweise die seit 1967 verfassten Abschlussarbeiten des Instituts für Musiksoziologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, lässt sich verzeichnen, dass bisher noch keine Auseinandersetzung mit der vorliegenden Thematik erfolgte.

Forschungen, welche sich mit der Thematik der (Selbst-)Inszenierung auseinandersetzen, liegen zu einer Vielzahl vor, jedoch wurde bisher kein Bezug zur fotografischen Selbstinszenierung der spezifischen Gruppe der zeitgenössischen MusikerInnen der klassischen Musik hergestellt. Im Folgenden sollen einige unterschiedliche Arbeiten, welche annähernd die Thematik der vorliegenden Arbeit aufgreifen, vorgestellt werden.

Die Thematik der Masterarbeit wird gestreift von Martina Nußbaumers Werk „Musikstadt Wien“, in welchem sie sich mit der Genese bzw. der diskursiven Konstruktion des Images der Stadt Wien als „Musikstadt“ auseinandersetzt. Dies soll nicht Ziel dieser Masterarbeit sein, jedoch kann davon ausgegangen werden, dass auch Salzburg - etwa bezeichnet als Mozartstadt - ein Image

aufzuweisen hat, welches eine Rahmung setzt, innerhalb derer sich die Selbstinszenierung der MusikerInnen vollzieht. Zudem kann auch Nußbaumers Perspektive auf Identität herangezogen werden, da sie Identität als veränderbares, prozessuales Konstrukt begreift, das einen Bezug zu Machtverhältnissen aufweist. (vgl. Nußbaumer 2007:20 f.)

Laferl und Tippner befassen sich in ihrem Werk „Künstlerinszenierungen“ mit der Künstlerbiographik und deren Inszenierung als Selbst- und Fremddarstellung sowie mit Entwurfsstrategien einer künstlerischen Identität. Die AutorInnen zeigen hinsichtlich der Selbst- und Fremddarstellung von KünstlerInnen ein Spannungsverhältnis zwischen Authentizität und Inszenierung auf, und weisen in einem historischen Abriss darauf hin, dass dieses seit der Postmoderne eine Auflösung erfahren hat, da „Inszenierung das Maß aller Darstellung und damit auch der nun obsolet gewordenen Authentizität“ ist. (Tippner / Laferl 2014:16f.)

Auch der Themenschwerpunkt der Diplomarbeit Christina Mausers differiert von jenem der vorliegenden Masterarbeit, da Mauser den zentralen Fokus auf virtuelle Selbstdarstellung legt. Berücksichtigung finden kann jedoch die detaillierte Auseinandersetzung mit der Begriffsdefinition von Identität und der Betrachtung von Selbstdarstellung als „Kontrolle des Ausdrucks auf Seiten des Darstellers, um dabei den möglicherweise hinterlassenden Eindruck bei den anderen Personen zu beeinflussen“. (Mauser 2012:19) Zudem kann die Auffassung, den Körper als bedeutende Komponente der Selbstdarstellung zu begreifen, aufgegriffen werden. (vgl. ebd.:21)

Nina Grünberger geht in ihrer Diplomarbeit „Von der Selbstreflexion zur Selbstinszenierung“ der Frage nach, auf welche Weise ein medialer Wandel den kulturellen Umgang von Personen mit Selbstdarstellungen verändert, wobei fotografische Darstellungen besondere Berücksichtigung finden. (vgl. Grünberger 2009:7)

Grünberger betrachtet die Identität bzw. das Selbst aus den unterschiedlichen Perspektiven pädagogischer, psychologischer, psychoanalytischer, und kulturwissenschaftlicher Zugänge.

Die Selbstdarstellung einer Person ist nach Grünberger in Abhängigkeit zum Selbstbild zu sehen, da die Selbstdarstellung als eine Übertragung eines phantasierten oder erwünschten Bildes vom Selbst in eine Öffentlichkeit betrachtet werden kann. (vgl. ebd.:26) Es stellt sich dabei die Frage, wer man sein möchte und in welcher Weise dies mithilfe medialer Möglichkeiten umgesetzt werden kann.

### **1.3.Themeneingrenzung und -abgrenzung**

Die Themeneingrenzung bzw. -abgrenzung besteht in sechs unterschiedlichen Aspekten.

Zum ersten wird das breite Spektrum der visuellen Dimension dadurch eingeschränkt, dass der zentrale Fokus der Arbeit ausschließlich auf fotografisches Material gelegt wird. Diese Einschränkung vereinfacht die Vergleichbarkeit des Materials, da Bildmedien selbst Sinträger darstellen und somit auch mit ihrer jeweiligen Spezifik zur Entstehung bildlichen Sinns beitragen.

Als zweiter Aspekt der Themeneingrenzung ist anzuführen, dass nur jene Fotos ausgewählt und einer Analyse unterzogen werden, welche den Homepages der jeweiligen MusikerInnen zu entnehmen sind, da somit eine Fremdinszenierung - beispielsweise bestimmter Institutionen - weitgehend ausgeschlossen werden kann.

Die Themeneingrenzung besteht drittens darin, dass die Zusammensetzung des Materialkorpus ausschließlich aus Fotografien zeitgenössischer Musiker besteht.

Zum vierten liegt die Themeneingrenzung dem Begriff der „Professionalität“ zugrunde, worunter zu begreifen ist, dass nur MusikerInnen mit abgeschlossener Ausbildung herangezogen werden und somit Studierende unberücksichtigt bleiben. Dies beruht auf der Überlegung, dass professionelle MusikerInnen sich verstärkt mit ihrer Selbstinszenierung auseinandersetzen.

Eine fünfte Einschränkung erfährt die Arbeit, indem nur MusikerInnen der klassischen Musik als relevant erachtet werden. Der Begriff der „klassischen Musik“ soll nicht als Bezeichnung für die Musikepoche der Klassik verstanden werden, sondern dient vielmehr einer begrifflichen Zusammenfassung verschiedener Epochen (wie beispielsweise des Barocks, der Klassik oder der Romantik, etc.) sowie einer Zuordnung der Musik zur Hochkultur bei gleichzeitiger Abgrenzung zur Popular- oder Unterhaltungsmusik.

Schließlich kann als sechster Aspekt der Themeneingrenzung angeführt werden, dass der Fokus der vorliegenden Arbeit nicht auf die Zusammenfassung der Inszenierungsweisen der Musiker nach bestimmten Instrumentengruppen (z.B. GeigerInnen, PianistInnen, etc.) gelegt werden soll. Vielmehr wird versucht, die manifeste Darstellungsebene zu verlassen, um latente Aspekte der Selbstinszenierung der MusikerInnen interpretatorisch zu entschlüsseln.

## **1.4.Forschungsfrage(n), Zielsetzung und Aufbau der Arbeit**

Das Ziel der Arbeit besteht darin, durch die Analyse von ausgewähltem fotografischem Bildmaterial, die Formen der Selbstinszenierung von zeitgenössischen professionellen MusikerInnen der klassischen Musik verstehen zu können und herauszufinden, ob sich eine Verbindung zwischen dieser Gruppe und spezifischen Inszenierungsweisen aufzeigen lässt.

Demnach ergibt sich folgende forschungsleitende Frage:

Wie inszenieren sich zeitgenössische professionelle Musiker und Musikerinnen der klassischen Musik auf den Fotografien ihrer Websites?

Mit dieser Frage sind mehrere Unterfragen verknüpft:

Was vermitteln die Fotos?

Lassen sich bestimmte Muster der Darstellung erkennen?

Wenn sich bestimmte Muster der Darstellung verzeichnen lassen, wie können mögliche Abweichungen interpretiert werden?

Geben die Bilder die MusikerInnen als solche zu erkennen?

Was wird auf den Bildern nicht sichtbar?

Dieser Einleitung anschließend folgt eine theoretisch eingebettete, in der Spezifik der Bildlichkeit liegende Begründung für die Verwendung von Fotografien als Basis zur Untersuchung der Forschungsfragen. Weiters soll sich dem mit verschiedenen Aspekten verbundenen Begriff der Selbstinszenierung durch unterschiedliche theoretische Perspektiven genähert werden. Auf der Darlegung der methodischen Vorgehensweise basierend, kann der/die LeserIn durch den Analyseprozess geführt werden, indem die aus den zunächst separat erfolgenden Einzelbild- und Kontextanalysen resultierten Ergebnisse in einer zusammenführenden Betrachtung jeweils zueinander in Bezug gesetzt werden. Die Arbeit schließt mit einer Einbettung der Analyseergebnisse in gesamtgesellschaftliche, sich auch auf das Kulturschaffen auswirkende Wandlungsprozesse sowie einer verdichtenden Ergebnisdarstellung der Analyseergebnisse.

## 2. Die Spezifik der Bilder



„ES WIRD SO VIEL ÜBER MUSIK GESPROCHEN, UND SO WENIG GESAGT. ICH GLAUBE ÜBERHAUPT, DIE WORTE REICHEN NICHT HIN DAZU, UND FÄNDE ICH, DASS SIE HINREICHTEN, SO WÜRDTE ICH AM ENDE GAR KEINE MUSIK MEHR MACHEN.“<sup>2</sup>

Ravels Werk „Jeux d’Eau“ wird vom natürlichen Klangspiel des Wassers inspiriert und verarbeitet den Facettenreichtum von glasklaren Wassertropfen, weich fließenden Bächen, Wassergischt und tobenden Wasserfällen. Perlende Töne, brillanter Klang, schwebende Rhythmik, sich verlierende Einzelstimmen, verschmelzende und ineinanderfließende Melodieelemente, wellen- oder kreisförmige Melodieführung sowie das wiederholte Ansteigen und Abfallen der Tonhöhe sind charakterisierende Gestaltungselemente und symbolisieren die unterschiedliche Intensität in der Bewegung des Wassers.

Diese Gegenüberstellung von *Notenbild*, Sprache sowie dem Hören wirklicher Töne (vgl. Wittgenstein, zitiert nach Mitchell 2008:29) dient einerseits der Hervorhebung der interdependenten Verknüpfung, andererseits jedoch auch der Betonung der jeweiligen Eigenlogik von visuellen, verbalen sowie akustischen Daten.

Da die Thematik der vorliegenden Arbeit auf der forschungsleitenden Fragestellung nach der fotografischen Selbstinszenierung von Musikern und Musikerinnen beruht, und daher der Fokus auf fixierte Bilder gelegt wird, deren Bedeutungs- und Sinnbildung es mittels auf Sprache basierenden Einzelbildanalysen zu erschließen und intersubjektiv nachvollziehbar zu machen gilt, soll das

---

<sup>2</sup> (Felix Mendelssohn Bartholdy, zitiert nach Altenmüller 2000:23)

nachfolgende Unterkapitel der je besonderen Logik von Bild und Sprache sowie deren Verknüpfungen gewidmet werden.

## **2.1. Bild und Sprache**

Entgegen der Auffassung einer „Welt als Text“ (vgl. Garz / Kraimer 1994:8) sollen in der vorliegenden Arbeit Bilder wie Sprache nicht als Surrogat des jeweils anderen begriffen werden, wobei Bildern eine „eigene, nur ihnen zugehörige Logik“ (Boehm 2004:28) zugesprochen wird, worunter „die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln“ (ebd.:28) zu verstehen ist. „Diese Logik ist nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.“ (ebd.: 28f).

Nach Cassirer, welcher den Menschen als „animal symbolicum“ begreift, ist die Hervorbringung und Gestaltung der Welt an Prozesse der Symbolisierung gebunden, wobei keineswegs nur Sprache die Welt symbolisch zu formen vermag, sondern vielmehr verschiedene, nicht aufeinander reduzierbare symbolische Formen bestehen. Cassirer weist Bildfähigkeit wie Sprachfähigkeit den konstitutiven Grundlagen menschlicher bzw. sozialer Welten zu und versteht Bilder als *eine* spezifisch menschliche Symbolisierungstätigkeit. (vgl. Cassirer 2007:51)

Susanne K. Langer nimmt eine Differenzierung zwischen den zwei Formen der präsentativen, vorwiegend mit Bildlichkeit sowie diskursiven, tendenziell mit Sprache verbundenen Symbolisierung vor, wobei Sprache und Bild nicht als Medien ausschließlich einer der genannten Formen zuzuordnen sind. Während sich präsentative Symbolisierungsformen durch die Bildung von Bedeutungs- und Sinnbezügen über die Gleichzeitigkeit aller Elemente einer Gesamtgestalt auszeichnen, folgen diskursive Symbolisierungsformen einer sequenziellen Logik der Bedeutungsbildung von Aussage- und Sinngehalten. Diese analytische Trennung zwischen präsentativen und diskursiven Formen der Symbolisierung ist für die Bestimmung der Spezifik von Bildern von zentraler Bedeutung, da diese - im Unterschied zur Sprache, welche auf ein Nacheinander des Sinnverstehens angewiesen ist - durch eine Koinzidenz von Simultaneität und Sukzessivität charakterisiert werden kann, worunter zu verstehen ist, dass die bildliche Wahrnehmung sowohl auf der Präsenz aller Elemente basiert, sowie auch als Prozess eines

nacheinander erfolgenden Fokussierens der einzelnen Elemente und ihrer Verknüpfung erfolgt. (vgl. Breckner 2010:44ff)

Diese den Bildern eigene Zeitlichkeit findet auch in Roland Barthes Unterscheidung zwischen „studium“ und „punctum“ des Bildes Berücksichtigung, wobei unter „studium“ „die [sukzessiv erfolgende, Anmerkung der Verfassers] Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemandem, eine Art allgemeiner Beteiligung (...) ohne besondere Heftigkeit“ (Barthes 1985:35) zu fassen ist, während das „punctum“ unvermittelt und pfeilgleich das „studium“ aus dem Gleichgewicht bringt und den/die BetrachterIn zu durchbohren, zu verwunden und zu bestechen vermag. (vgl. ebd.:35f) Weiters geht Barthes auf das Verhältnis zwischen Bild und Sprache ein, indem er betont, dass Bild und Text irreduzibel sind, wodurch die Möglichkeit einer Verdopplung des Bildes durch Worte ausgeschlossen werden kann, da die Überführung von einer Struktur in die andere zu einer Entstehung zusätzlicher Signifikate führt (vgl. Barthes 1990:22). Dennoch erkennt Barthes eine Verbindung zwischen Sprache und Bild, indem er der sprachlichen Botschaft eine erhellend auf die polysemische Bedeutung der Bilder einwirkende Verankerungsfunktion sowie eine Relaisfunktion, worunter eine Komplementarität zwischen Wort und Bild zu verstehen ist, zuweist (vgl. ebd.:34ff)

Mitchell, der mit seinem Konzept des „image-texts“ an die von Langer vorgenommene Unterscheidung von präsentativen und diskursiven Symbolisierungsformen sowie deren Zusammenhang anschließt, betrachtet Bilder und Sprache nicht in ihrer jeweiligen Reinform, sondern vielmehr als untrennbar miteinander verbunden, wobei nur das als Bild gelten kann, wovon als Bild gesprochen wird. (vgl. Breckner 2010:25ff)

„Aber Bilder sind keine Worte. Es ist nicht klar, ob sie wirklich etwas ‚sagen‘. Sie mögen etwas zeigen, aber die verbale Botschaft oder der Sprechakt wird vom Betrachter beigebracht, der eine Stimme ins Bild projiziert, eine Geschichte hineinliest oder eine verbale Botschaft darin entziffert. Bilder sind dichte, ikonische, visuelle Symbole, die nichtdiskursive, nonverbale Informationen übermitteln, die oft ziemlich vieldeutig sein können.“ (Mitchell 2008:390)

## 2.2. Die Macht der Bilder

Max Weber begreift unter Macht „jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.“ (Weber 1984:89)

Webers Definition des Begriffes der „Macht“ würde in Bezug auf Bilder bedeuten, diesen den Status eines Elementes innerhalb einer sozialen Beziehung bzw. die Fähigkeit der Orientierung an den Handlungserwartungen anderer zuzusprechen, sowie einen eigenen Willen zu besitzen.

William T. Mitchell nimmt eine Verlagerung der Frage nach dem Tun und der Macht von Bildern zum Wollen und Begehren nicht etwa der Produzenten oder Konsumenten von Bildern, sondern vielmehr der Bilder selbst vor. Das Eigenleben der Bilder ist diesen nach Mitchell nicht inhärent, sondern bedarf der menschlichen Zuschreibung, wodurch den Bildern „Willen, Bewusstsein, Kraft und Begehren“ (Mitchell 2008:350) eingeschrieben wird. Die Wirkungsmacht von Bildern erfährt laut Mitchell aufgrund ihrer zum Betrachter subalternen Position, welche gerade als die Manifestation des Fehlens von Macht bzw. als Ohnmacht begriffen werden kann, eine Einschränkung, wobei jedoch der von Mitchell herangezogene, irritierende und logisch nicht konkludente Vergleich mit Frauen und Schwarzen als ebenfalls benachteiligt und schwach, für die vorliegende Arbeit nicht von Bedeutung ist. Das Begehren der Bilder ist auf machtbezogene Deprivation zurückzuführen, sodass es nun das Begehren des Bildes ist, die Macht über den/die BetrachterIn zu gewinnen, „mit dem Betrachter den Platz zu tauschen, ihn erstarren zu lassen oder zu paralisieren, indem es ihn (...) in ein Bild für den Blick des Bildes verwandelt.“ (ebd.:356). Mitchell schließt seine Ausführungen mit der provokanten Feststellung, Bilder beanspruchen, nach ihrem Begehren gefragt zu werden, auch wenn sie antworten, nichts zu wollen.

Das Eigenleben von Bildern geht neben dem Begehren auch mit einer Verletzbarkeit durch und von Bilder(n) einher. Bilder vermögen, manchmal unvorhersehbar, eine anstößige Wirkung auf BetrachterInnen auszuüben, welche wiederum dazu veranlasst werden, Rache an Bildern gleich beseelten Wesen zu nehmen, wobei Mitchell drei zentrale ikonoklastische Gesten konstatiert: völlige Vernichtung; partielle Zerstörung durch Verunstaltung, Entstellung, Beschädigung, Verwundung; Verschwindenlassen durch Entziehung vor Blicken, Verstecken, Verdecken. (vgl. ebd.:371ff)

Gernot Böhme nimmt in seinem Werk „Theorie des Bildes“ den aus Mozarts Zauberflöte stammenden, auf das Gemälde von Pamina bezogenen Satz Taminos: „Das Bildnis ist bezaubernd schön“ zum Anlass, die Wirkmächtigkeit von Bildern zu diskutieren. Das Bild selbst, nicht die abgebildete Person Pamina gewinnen unmittelbar den Gefallen und die Zuneigung Taminos, wodurch demnach Bild und Original dieselbe Wirkung haben können, und Bildern eine wesentliche Bedeutung bei der Gestaltung der Wirklichkeit zukommt. Der von Karl Bühler geprägte Begriff der auf Sprachzeichen bezogenen Appellfunktion erhält auch in Bezug auf Bilder - wie jenes der Pamina - die Bedeutung eines Signals, durch das ein Kommunikationspartner - in Böhmes Beispiel die Königin der Nacht - den anderen - Tamino - zu etwas - die Eheanbahnung - zu bewegen beabsichtigt (vgl. Böhme 1999:87). Die Schönheit Paminas, die Tamino in ihrem Bildnis erkennt, „ist unmittelbar da und ergreifend, aber zugleich unendlich fern und gerade nicht berührbar“ (ebd.: 83).

Der/die LeserIn mag die Überlegung anstellen, es handle sich doch nur um die fiktive Handlung einer Oper. In Übertragung auf die visuelle Selbstdarstellung im Kontext der Internetpartnerbörsen oder sozialen Netzwerke wird deutlich, welchen Einfluss Bilder auch auf gegenwärtige Entwicklungen und Phänomene ausüben können.

Als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (Benjamin 2015:19) definiert Walter Benjamin den politisch unvorbelasteten Begriff der Aura, welche durch die Erzeugung einer Ferne auch in unmittelbarer Nähe eine Schutzfunktion der Nähe durch Distanz übernimmt. Die Rückwirkungen der technischen Reproduktion auf das Kunstwerk bestehen in dessen Verkümmern der Aura, der Loslösung aus dem Hier und Jetzt, der Ablösung einer einmaligen Erscheinung von einem massenweisen Vorkommen, wodurch die Massen im Kunstwerk nicht mehr Kontemplation, sondern Zerstreuung suchen. Die Reproduktion von Kunstwerken führt zum Sinken seines Kultwertes sowie zum Steigen seines Ausstellungswertes, zur Erschütterung des Tradierten, sowie zur Fundierung auf Politik durch die Herauslösung des Kunstwerkes aus dem Ritual, welches als Regulativ von Nähe und Distanz, Raum und Zeit, in der das Kunstwerk erfahren werden kann, fungiert. (vgl. ebd.:13ff)

Ähnlich wie Benjamin, schreibt auch Gottfried Boehm Bildern große, aus der Kraft der Ähnlichkeitserzeugung mit dem Dargestellten resultierende Macht zu, welche auf der Fähigkeit beruht, „ein ungreifbares und fernes Sein zu vergegenwärtigen, ihm eine derartige Präsenz zu leihen, die den Raum der menschlichen Aufmerksamkeit völlig zu erfüllen vermag (Boehm

2006:330). Dieser den Bildern eigene Macht wird, so Boehm, mit bereits aus der Geschichte und bis heute bekannten Verboten wie dem byzantinischen Bilderstreit, der reformatorischen Bilderstürme sowie theologischen, kulturellen und politischen Bilderkämpfen entgegengewirkt. (vgl. ebd.:329)

Auch Didi-Huberman nimmt auf Benjamin Bezug, indem er die Zerstörung der Aura nicht auf Reproduktion, sondern auf den „Verlust der Berührung in einer Wiederholung ohne Matrize und ohne den Prozess des Abdrucks“ (Didi-Huberman 1999:44) zurückführt. Der Abdruck, auf welchen im folgenden Unterkapitel ausführlicher eingegangen wird, basiert auf einer Dialektik aus einer manifesten Einwirkung (die Bildung des Abdrucks durch die Einmaligkeit gewährleistende Berührung mit dem Substrat) und einer Entfernung (die Spur, welche sich erst in der Distanz von dem Substrat zeigt). (vgl. ebd.:46)

„(...) stets präsentiert die Macht des Abdrucks sich als die subtile Vereinigung einer *Nähe* und einer *Ferne*.“ (ebd.:46)

Neben den spezifischen Verhältnisbestimmungen aus Gegenwart und Vergangenheit, Nähe und Distanz, Präsenz und Absenz liegt das Machtpotential der Bilder auch in deren Allgegenwärtigkeit und definatorischer Ungreifbarkeit begründet. In einer Zeit, in der Bilder so bedeutend geworden sind, wissen wir immer noch nicht, was sie sind. (vgl. Mitchell 2008:104) Betrachtet man die zunehmende (globale) Zirkulation von Bildern, - Mitchell verwendet diesbezüglich die Metapher der „Bilder als Migranten“ (ebd.:396) - sowie die (Mit-)Gestaltung und Wahrnehmung sozialer Welten durch Bilder, liegt auch die in der Soziologie sowie disziplinübergreifend stattfindende Hinwendung zur mit Sprache verknüpften, jedoch eigenen Logik der Bilder nahe (exemplarisch Boehm 2006, Böhme 1999, Maar / Burda 2004, Mirzoeff 2013, Mitchell 2008, Sontag 2016, Barthes 1985:24f). In der Ablösung des von Richard Rorty geprägten Begriffes des „linguistic turn“ durch Mitchells „pictorial turn“ sowie Boehms „iconic turn“ fanden Bilder Eingang in den wissenschaftlichen Diskurs und eine Anerkennung als eigene Entitäten.

Auch Susan Sontag konstatiert die unsere Aufmerksamkeit anziehende, überall und immer gegenwärtige Bilderflut. Für Sontag beinhaltet das Fotografieren insofern einen Machtaspekt, als dies für sie bedeutet, sich selbst in ein Verhältnis zur Welt zu setzen, wodurch ein Erkenntnisprozess in Gang gesetzt wird, welcher zu einer Aneignung des fotografierten Objektes führt (Sontag 2016:9f). Fotografien erwecken den Eindruck, die Welt sammeln und abspeichern, oder

darüberhinaus sogar, wie Silverman dies mit der Umschreibung „Pics or it didn't happen“ (vgl. Silverman 2015) ausdrückt, die Beweiskraft für die Existenz von Ereignissen liefern zu können. Die Beschäftigung mit der zunächst einfach erscheinenden Frage „Was ist ein Bild“ führt schon bald zu der Einsicht, dass Bilder sich einer einheitlichen und abschließenden Definition entziehen, worin ein weiterer Machtaspekt gesehen werden kann. Eine begriffliche Fassbarkeit von Bildern würde mit einem Machtverlust einhergehen. Dies findet sich vergleichbar auch in Märchenhandlungen wie Grimms „Rumpelstilzchen“ oder Andersens „Des Kaisers neue Kleider“ oder in der Untersagung, sich ein Bildnis von Gott zu machen.

Wie bereits weiter oben dargestellt, betrachtet Mitchell Bilder nicht unabhängig von Sprache. Vielmehr ist für ihn ein Bild, wovon als Bild in unterschiedlichen institutionalisierten Diskursen gesprochen wird, wobei die für ihn zentralen Diskurse die Philosophie und die Theologie darstellen. Mitchell weist darauf hin, dass sich hinsichtlich des Begriffes des Bildes ein solch breites Spektrum an Phänomenen eröffnet, dass dieser nicht unter ein universal gültiges Verständnis gefasst werden kann. „Wir sprechen von Gemälden, Statuen, optischen Illusionen, Karten, Diagrammen, Träumen, Halluzinationen, Schauspielen, Projektionen, Gedichten, Mustern, Erinnerungen und sogar von Ideen als Bildern (...).“ (Mitchell 2008:20)

Mitchell schlägt eine Einteilung von Bildern als einen Familienstammbaum vor, dessen Äste als „eigentliche“ und „uneigentliche“ Bilder vorzustellen sind, die wiederum in fünf kleinere, je einen Typ von Bildlichkeit bezeichnende Zweige untergliedert werden. Dabei werden graphische (Kunstgeschichte) und optische (Physik) Bildlichkeit den „eigentlichen“ Bildern untergeordnet, während die geistige (Psychologie und Erkenntnistheorie) und sprachliche (Literaturwissenschaft) Bildlichkeit den „uneigentlichen“ Bildern zugewiesen werden. Die perzeptuellen Bilder hingegen betrachtet Mitchell als Grenzgänger zwischen Physiologie, Neurologie, Psychologie, Kunstgeschichte, Optik, Philosophie sowie Literaturwissenschaften. (vgl. ebd.:20f)

Diese Einteilung in materielle bzw. „eigentliche“ Bilder sowie geistige bzw. „uneigentliche“ Bilder erweist sich jedoch laut Mitchell als fragwürdig, da „eigentliche“ Bilder wie auch geistige Bilder keine Stabilität, Statik oder Dauerhaftigkeit aufweisen, in ihrer Wahrnehmung von Person zu Person variieren, sowie multisensorisches Begreifen und Interpretieren bedürfen. (vgl. ebd.:26)

Im Unterschied zu Mitchell nähert sich Peter Geimer in Bezug auf Fotografien der Frage „Was ist ein Bild“ in deren Negation, indem er „daran erinnert, was sie *nicht*, *nicht mehr* oder *nicht nur* sind“ (Geimer 2007:113), wobei die historische Betrachtung der Entwicklung der Fotografie zeigt,

dass immer wieder Vergleiche von Fotografie mit Graphik, Zeichnung oder Malerei angestellt werden. William Henry Fox Talbot beispielsweise vertritt die - mittlerweile freilich hinterfragte - Auffassung, dass nicht der Fotograf die Fotografie erzeugt, sondern dass vielmehr die Natur den Stift führt und dem Foto ihre Erscheinungsweise „aufdrückt“ (vgl. ebd.:113). Auch Rudolf Arnheim vergleicht die Genese von Fotografien mit der manuellen Erzeugung von Bildern und betont das Unheimliche der Fotografie, welches er auf den vom menschlichen Handeln unabhängigen, vom Apparat übernommenen Anteil im Akt des Fotografierens zurückführt. „Und da der Anteil des Apparats so groß und der des Menschen so gering sein kann, zögert man, ein solches Produkt ‚eine Fotografie‘ zu nennen, wenn man darunter etwas vom Menschen Geschaffenes versteht.“ (Arnheim 1974, zitiert nach Geimer 2007:114). Gerade jedoch die Tatsache, dass etwas von der Intention des Fotografen abweichendes Unvorhergesehenes oder Unerwartetes in die Fotografie fällt oder in der Fotografie vorfällt kann als Mehrwert dieser Bilder verstanden werden, wie beispielsweise auch aus Antonie Beatos Fotografie der Mamelukengräber Kairos hervorgeht.



Abb. 1: Antonie Beato: Mamelukengräber bei Kairo (mit Fliege)

In diesem Zusammenhang hebt Vilém Flusser - welcher sich in seinem Text „Für eine Philosophie der Fotografie“ mit der nachgeschichtlichen Zeit und der in dieser sich vollziehenden Veränderung des Bildgebrauchs und des Bedeutungszuwachses der den Anschein von Objektivität erweckenden technischen Bilder befasst - die als hierarchisches Machtspiel zu charakterisierende Beziehung zwischen Apparat und Mensch hervor, wobei Flusser letztendlich einen Sieg des Apparaten über den Menschen konstatiert. „Der Fotograf hat Macht über die Betrachter seiner Fotografien, er

programmiert ihr Verhalten; und der Apparat hat Macht über den Fotografen, er programmiert seine Gesten. (...) In der Fotogeste tut der Apparat, was der Fotograf will, und der Fotograf muß wollen, was der Apparat kann.“ (Flusser 1999:29ff) Nach Flusser kommt der „Philosophie der Fotografie“ die zentrale Aufgabe zu, die Frage nach der menschlichen Freiheit zu stellen, wobei Auswege aus der Machtübernahme der Apparate durch eine Überlistung der Sturheit des Apparates, durch das Hineinschmuggeln menschlicher Absichten in das Programm des Apparates, durch eine Verachtung des Apparates und seiner Erzeugnisse sowie - und dies thematisiert auch Geimer - durch ein Zwingen des Apparates zur Erzeugung von Unvorhergesehenem, Unwahrscheinlichem und Informativem zu erreichen sind (vgl. ebd.:73).

Wie all diese dargelegten verschiedenen Ansätze zeigen, kann (und soll) die Frage, was ein Bild (nicht) ist, in der bildtheoretischen Diskussion nicht abschließend beantwortet werden. Mit Boehm kann dies durch das folgende Zitat zum Ausdruck gebracht werden: „Aber ohne das Mannigfaltige, das Vieldeutige, Sinnliche und Mehrwertige lässt sich über Bilder nicht wirklich nachdenken.“ (Boehm 2004:38f)

Weiters entfalten fotografische Bilder Macht, da ihnen in Bezug auf die Manipulierbarkeit besondere Bedeutung zukommt durch das Erwecken des Anscheins a) ein „Fenster zur Welt“ zu sein (vgl. Boehm 2006:17f / vgl. Flusser 1999:14), b) aufgrund des Automatismus im fotografischen Akt Objektivität zu vermitteln sowie c) eine wirklichkeitsgetreue Darstellung zu sein, welche im Bild das Original wiedererkennen lässt (vgl. Böhme 1999:125). Fotografien können manipulativ bzw. täuschend eingesetzt werden, indem diese aus dem Kontext herausgelöst und in einen anderen Kontext eingefügt werden, die Aufnahme selbst (z.B. Ausschnitt, Motivwahl, fototechnische Gestaltungsmittel) manipuliert und/oder das fotografische Material einer Bildbearbeitung unterzogen wird.

Dieser der Fotografie anhaftende Charakter der objektiven Wiedergabe der Wirklichkeit führt dazu, Bildern Beweiskraft zuzuschreiben und sie zur Überwachung und Kontrolle zu nutzen.

## 2.3.Bild - Wirklichkeit - Körper

In welchem Verhältnis stehen (fotografische) Bilder zu Wirklichkeit, Raum und Zeit, und welches Potential der Täuschung kommt ihnen dabei zu? Diese Frage nicht abschließend zu beantworten, jedoch aus unterschiedlichen Perspektiven zu diskutieren wird Aufgabe des vorliegenden Kapitels sein.

„Auf dem Bild befinden sich ja zwei Pfeifen. Oder sollte man lieber sagen: zwei Darstellungen ein und derselben Pfeife? Oder: eine Pfeife und ihre Abbildung, oder: zwei Abbildungen, die jeweils eine Pfeife darstellen, oder: zwei Abbildungen, von denen nur eine eine Pfeife darstellt, oder: zwei Zeichnungen, die beide weder Pfeifen sind noch darstellen, oder: eine Zeichnung, die nicht eine Pfeife darstellt, sondern eine andere Zeichnung, die ihrerseits eine Pfeife darstellt, sodass ich mich fragen muß: worauf bezieht sich der auf die Tafel geschriebene Satz?“ (Foucault 1997:8)

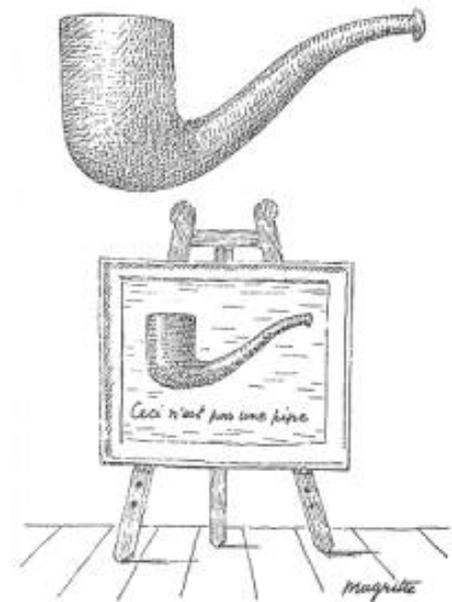


Abb. 2: Magritte: Dies ist keine Pfeife

René Magrittes Satz „Dies ist keine Pfeife“ könnte sich, so Foucault, auf die Zeichnung beziehen, unter der er geschrieben steht, oder auf die über der gerahmten Zeichnung schwebenden rahmenlosen, übergroßen, idealen Pfeife, welche als Traum oder Idee einer Pfeife verstanden werden könnte. (vgl. ebd.:8f) Magrittes Text weist ein zweifaches Paradox auf: „Er unternimmt es, das zu benennen, was dessen gar nicht bedarf (...). Aber gerade im Augenblick, in dem er den Namen zusprechen sollte, spricht er ihn aus, um ihn dem Gegenstand abzusprechen.“ (ebd.:16) Magritte verweist mit seinem Bild zum einen darauf, die materielle, berührbare und verwendbare Pfeife selbst nicht mit der Darstellung einer Pfeife zu verwechseln, und zum anderen auf eine Unterscheidung zwischen dem geistigen Bild bzw. der Idee von einer Pfeife und einer konkreten Pfeifenform (Bent).

Bereits in Platons Ideenlehre findet sich eine Unterscheidung zwischen Urbild (=Ideen, wahrhaft Seiendes) und Abbild (=Gegenstände), wobei er dem Bild, welches ein Potential der Täuschung oder des Scheins besitzt, einen Status zwischen Sein und Nichtsein zuweist. Der Begriff der

Mimesis, welcher in der griechischen Antike entstand, bedeutet bei Platon die menschliche Fähigkeit zur Erzeugung von Bildern, welche als Bilder wirklich sind, und denen aufgrund der Ähnlichkeitsbeziehung zu den dargestellten Objekten ein Wirklichkeitsbezug innewohnt, ohne jedoch selbst der dargestellte Gegenstand zu sein (vgl. Böhme 1999:13). „Bilder sind also dadurch gekennzeichnet, daß ihnen etwas fehlt, zugleich aber in ihnen etwas zum Ausdruck kommt, was die Objekte selbst nicht haben. In der Sichtbarkeit der Bilder erscheint etwas Unsichtbares, etwas zwischen Sein und Nichtsein, zwischen Wahrem und Falschem, zwischen dem Selbst und dem Anderen - ein fiktiver Raum.“ (Gebauer / Wulf 1992:62) Platons Auffassung, dass sich das wahrhaft Seiende, d.h. nicht gegenständliche Ideen nur in trügerischen Abschattungen bzw. als ein Derartiges zeigen, weist eine (von William Kentridge in der Norton Lecture „In Praise of Shadows“ aufgegriffene) Paradoxie auf, da er die Erkenntnis des wahrhaft Seienden an die Sichtbarkeit bzw. an das Sehen knüpft.

Auch Roland Barthes setzt sich mit Bildern und ihrer Referenz zur Wirklichkeit auseinander, und begreift dabei das fotografische Bild nicht als die auf diesem dargestellte Wirklichkeit, jedoch „zumindest als das perfekte Analogon davon“ (Barthes 1990:13), wobei er das Wesen der Fotografie aufgrund der Indexikalität der Fotografie (physikalische Beziehung zu ihrem Referenten zum Zeitpunkt der Aufnahme) bzw. des auf Mimesis beruhenden Analogiecharakters zwischen Fotografie und abgebildeter Wirklichkeit als „Botschaft ohne Code“ definiert. Der fotografische Akt umfasst nach Dubois jedoch neben der Indexikalität auch dem Moment des Auslösens zeitlich vorausgehende und nachfolgende, durch Codes strukturierte Aspekte, wie die Herstellung, Entwicklung und Betrachtung von Fotografien. (vgl. Breckner 2010:243f) Beruhend auf der Indexikalität der Fotografie bzw. der physikalischen Anwesenheit des Referenten erkennt Barthes in der Fotografie eine Verknüpfung aus Gegenwart und Vergangenheit, ein „So-ist-es-gewesen“ und „So-wird-es-nie-mehr-sein“ (vgl. Barthes 1985:87)

Benjamin greift in seiner bereits im Jahr 1931 erschienenen „Kleinen Geschichte der Fotografie“ einen ähnlichen Gedanken auf, indem er das Neue und Sonderbare der Fotografie anhand von Hills Fotografie des Fischweibs von New Haven in einer Durchsengung von Raum und Zeit begreift. „(...) in jenem Fischweib aus New Haven, das mit so lässiger, verführerischer Scham zu Boden blickt, bleibt etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die ‚Kunst‘ wird eingehen wollen. (...) „Aller Kunstfertigkeit des Fotografen und aller Planmäßigkeit in der

Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heute und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können.“ (Benjamin 1931:202)

Bilder, welche die Zeit zu durchsengen vermögen, begreift Didi-Huberman in den Fotografien, die von Häftlingen des Konzentrationslagers Auschwitz aufgenommen wurden. Entgegen der Auffassung, die Geschehnisse in den Lagern seien nicht in Bildern zu fassen, stellen für ihn diese Fotografien „Bilder trotz allem“ dar (vgl. Didi-Huberman 2007:15-35). In diesen Aufnahmen lässt sich der indexikalische Charakter der Fotografie insofern erkennen, als sie unmittelbar mit dem Grauen verbunden sind. In seinem Werk „Ähnlichkeit und Berührung“ entwickelt Didi-Huberman sein Konzept des Abdrucks, welcher anachronistisch gedacht werden muss, „eines *Trägers* oder materiellen Substrats, einer *Geste*, die ihn hervorbringt (in der Regel eine Geste des Drucks, zumindest der Berührung), und eines mechanischen Resultats, nämlich einer - vertieften oder reliefartig hervorstehenden - *Markierung*.“ bedarf (Didi-Huberman 1997:14), und dessen Form durch Unvorhersehbarkeit, Offenheit und Zufall gekennzeichnet ist (vgl. ebd.:18). Im Abdruck verbindet sich Nähe und Ferne, Präsenz und Absenz. „(...) das Zusammentreffen eines *da* und eines *nicht-da*, einer *Berührung* und einer *Abwesenheit*. Daß der Abdruck in diesem Sinne *die Berührung einer Abwesenheit* ist, erklärt die bleibende Kraft seines Verhältnisses zur Zeit, die der phantomhaften Wirkung von ‚Gespenstern‘, von einem *Nachleben* entspricht: von etwas, das fortgegangen ist und das doch bei uns bleibt, in unserer Nähe bleibt, um uns ein Zeichen seiner Abwesenheit zu geben.“ (ebd.:26)

„Die Bindung der Fotografie an den Körper bleibt unabweisbar, denn sie erinnert uns daran, wann und wie wir ihn gesehen haben.“ (Belting 2007:57), schreibt Hans Belting über die indexikalische Verbindung zwischen Bild und dargestelltem Körper, über dessen Präsenz und gleichzeitige Abwesenheit. Bilder können als Stellvertreter für abwesende Körper sowie auch durch die Transformation von körperlicher in simultane mediale Präsenz als Verdopplung anwesender Körper verstanden werden (vgl. ebd.:51). Menschliche Körper werden Belting zufolge in doppelter Hinsicht als lebende Medien begriffen, da sie - gleichsam blickend und erblickt - Bilder wahrzunehmen vermögen sowie als Träger von Bildern wahrgenommen werden (vgl. ebd.:70).

Gottfried Boehm begreift das Entstehen bildlichen Sinns durch ikonische Differenz, basierend auf einem Akt des Zeigens und einer Logik der Kontraste. Letztere zeigt sich in einer Figur, welche sich kontrastierend auf dem Bildgrund abzeichnet, sowie in unsichtbaren Horizonten, die neben der Figur in den Bildgrund eingeschrieben sind. Nach Boehm ist hinsichtlich der visuellen Kontrastverhältnisse Unbestimmtheit entscheidend, da - in Anlehnung an Husserl - wie in jeder Anschauung auch in Bildern ausschließlich Vorderseiten präsentiert werden, deren nicht sichtbare Seiten, einen durch Potentialität bestimmten Horizont bildend, appräsentiert werden. (vgl. Boehm 2006:252). „Die Logik der Bilder umfasst eine qualitative Transformation, die sich auf unterschiedlichen Ebenen beschreiben lässt. In ihr wandelt sich das Faktische ins Imaginäre, entsteht jener Überschuss an Sinn, der bloßes Material (Farbe, Mörtel, Leinwand, Glas, usw.) als eine bedeutungsvolle Ansicht erscheinen lässt. Diese Invasion ist das eigentliche Zentrum der Bildtheorie, wie wir sie denken. Unbestimmtheit ist dafür unverzichtbar, denn sie schafft erst jene Spielräume und Potentialitäten, die das Faktische in die Lage versetzen, *Sich* zu zeigen und *Etwas* zu zeigen.“ (ebd.:252)

### **3.Selbstinszenierung - eine theoretische Einbettung**

Mit dem Begriff der Selbstinszenierung sind unterschiedliche Aspekte verbunden, die einer theoretischen Einbettung bedürfen. Dabei hat die Bedeutung des Körpers, betrachtet man ihn als Mittel der Selbstinszenierung, Berücksichtigung zu finden.

In diesem Zusammenhang sei zunächst Goffmans Werk „Wir alle spielen Theater“ anzuführen, welches sich mit der Selbstdarstellung im Alltag befasst, das Begriffssystem aus der Theaterwelt entlehnt und dessen zentrale These es ist, die soziale Welt als komplexe Bühne zu begreifen, „mit Publikum, Darstellern und Außenseitern, mit Zuschauerraum und Kulissen, und mit manchen Eigentümlichkeiten, die das Schauspiel dann doch nicht kennt.“ (Goffman 2003:VII)

Goffman differenziert den Glauben des Darstellers/der Darstellerin an seine/ihre eigene Rolle in die zwei Pole der vollständigen Überzeugung sowie Nichtüberzeugung des eigenen Spiels, wobei ein Kontinuum zwischen Aufrichtigkeit und Zynismus vorliegen kann, welches auch hinsichtlich der zu analysierenden Fotografien nicht unberücksichtigt bleiben soll (vgl. ebd.:19ff). Weiters unterscheidet Goffman zwischen einer Vorderbühne, auf der eine bestimmte Vorstellung in Abstimmung auf das Publikum vollzogen wird, und einer zwar zur Vorstellung gehörenden, jedoch für das Publikum unzugänglichen Hinterbühne, auf welcher der/die DarstellerIn Entspannung findet, von seiner/ihrer Rolle abweichen und die Maske fallen lassen kann. (vgl. ebd.:99ff) Allerdings kann diese Unterscheidung in Vorder- und Hinterbühne im Alltag hinterfragt werden, da beinahe jede vorstellbare Situation ein Rollenspiel erfordert und ein Wechsel von einer Vorder- auf eine Hinterbühne erneut das Einnehmen einer Rolle bedingt.

Mit dem Begriff des „impression management“ drückt Goffman den Versuch aus, die Wahrnehmung und den Eindruck der eigenen Person zu beeinflussen und zu kontrollieren.

Auch bezüglich des zu bearbeitenden Themas kann davon ausgegangen werden, dass die Selbstbildpräsentationen der MusikerInnen nicht dem Zufall überlassen werden, sondern vielmehr einer Planung unterliegen. Raab und Soeffner betrachten das „Eindrucksmanagement“ als Strategie, die dauerhafte Störanfälligkeit und stete Gefährdung des Images abzumildern. (vgl. Raab / Soeffner 2005:174 f.) Die Neigung des „Publikums“, bereits kleine Zeichen (auch fehlerhaft) zu deuten, veranlasst den/die DarstellerIn, möglichst viele Aspekte der Darstellung mit der allgemeinen Definition der Situation übereinzustimmen. Wie wichtig es ist, auf Details der Darstellung und deren mögliche Interpretation zu achten, wird durch folgendes Zitat zum Ausdruck gebracht:

„Eine Metaphernsprache aus dem Bereich der Kunst wäre angemessener; denn sie weist uns auf die Tatsache hin, daß eine einzige Note in der falschen Tonart den Klang eines ganzen Konzertes zerstören kann“ (Goffman 2003:49)

Ein Erklärungsansatz der Möglichkeit, das Handeln an den potenziellen Reaktionen der anderen auszurichten, kann auch in Meads Konzept des „Taking the role of the other“ gesehen werden. (vgl. Mead 1968:195) Im Unterschied zum Tier besitzt der Mensch die Fähigkeit, sich selbst zum Objekt werden und reflexiv zuwenden zu können (vgl. ebd.:179), wobei das Hineinversetzen in die Position anderer als identitätsstiftend begriffen wird. Auch Plessner betrachtet als grundlegendes Wesensmerkmal des Menschen die „exzentrische Positionalität“, worunter zu verstehen ist, dass sich der Mensch, im Unterschied zum Tier, durch eine „Doppelaspektivität von Körper-Sein und Körper-Haben“ auszeichnet (Raab / Soeffner 2005:168).

Identität (das „Self“), welche nach Mead aus den zwei Bestandteilen des „I“ und des „Me“ besteht, entwickelt sich nicht in Isolation des Einzelnen, sondern vielmehr in einem gesellschaftlichen Prozess. Im Sozialisationsprozess erlernen Kinder im „play“, sich in die Rollen „signifikanter Anderer“ - wie beispielsweise einen Elternteil oder Lehrer - hineinzusetzen, während im „game“, der zweiten Phase der Identitätsentwicklung, eine Orientierung am „generalisierten Anderen“ - der organisierten Gemeinschaft bzw. gesellschaftlichen Gruppe - stattfindet (vgl. Mead 1968.:194-217).

Demnach kann durch die Fähigkeit des Hineinversetzens in den (generalisierten) Anderen dessen Erwartung und Reaktion auf das Handeln antizipiert werden. In Übertragung auf die Selbstinszenierung von MusikerInnen könnte dies bedeuten, dass es durch die Wahrnehmung der eigenen Person durch die Augen der Anderen ermöglicht wird, die Selbstpräsentation adäquat zu formen.

Da die analysierten Fotografien den Websites der MusikerInnen entnommen wurden, kann auch der im Symbolischen Interaktionismus, der Präsenzforschung sowie der Cyberculture Studies verortete Text von Zhao Shanyang „The Digital Self. Through the Looking Glass of Telecopresent Others“ herangezogen werden, welcher der Frage nach dem Einfluss des Internets auf die Entstehung des Selbst nachgeht. Von Relevanz für die vorliegende Arbeit ist die Gegenüberstellung dreier miteinander verknüpfter zentraler Begriffspaare:

- Face-to-Face Interaktion und Face-to-Device Interaktion,
- Corporeal Copresence und Telecopresence sowie
- Self und Digital Self.

In Telekopresenz, in welcher Individuen Face-to-Device interagieren, liegt ein gleichzeitiges Bestehen von Nähe und Distanz vor, da trotz des Fehlens einer unmittelbaren physischen Anwesenheit bzw. der Absenz des Körpers (Disembodiment) eine Vermittlung von dessen Präsenz erreicht wird. (vgl. Zhao 2015:205ff). Die Entkörperlichung sowie die im Internet bestehende Anonymität ermöglichen eine gezielte Präsentation des Selbst: „as others cannot see who we really are, we are free to claim to be whoever we want to be.“ (ebd.:206)

Belting, welcher die Bilderfrage in enge Verbindung zum Körperverhältnis setzt, konstatiert eine Zunahme von Telekommunikation, die er als ort- und körperlose Kommunikation betrachtet, spricht jedoch Bildern ihren Körperbezug nicht ab, wobei Bildmerkmale von Körpermerkmalen abgeleitet werden und die Sichtbarkeit und Anwesenheit des Körpers erst durch dessen Abwesenheit eine spezifische Form von Präsenz im Bild erhält. Bilder ermöglichen nach Belting, einen distanzierten Blick auf Körper einzunehmen, wobei der stilisierende Blick auf Körper dazu führt, den Körper so zu sehen, wie er sein soll, aber nicht, wie er ist (vgl. Belting 2004:358f).

Raab und Soeffner bringen im Zusammenhang mit medialisierten Körpern einen interessanten Gedanken ein, indem sie Benjamins Darlegungen über die Auswirkung der technischen Reproduzierbarkeit auf das Kunstwerk mit dem menschlichen Körper in Beziehung setzen.

„Doch ‚die Entschälung des Gegenstandes aus der Hülle, die Zertrümmerung der Aura‘ erkennt er gleichfalls dort, wo menschliche Selbstdarstellung und soziale Wahrnehmung von der Unmittelbarkeit der Face-to-face-Situation in die mediale Vermittlung übergehen. Mit seinem Erscheinen in den technischen Medien, in der Photographie und insbesondere im Film, kommt der Mensch ‚zum ersten Mal [...] in die Lage zwar mit seiner gesamten lebendigen Person, aber unter Verzicht auf deren Aura wirken zu müssen. Denn die Aura ist an sein Hier und Jetzt gebunden.‘“ (Raab / Soeffner 2005:181 f.) Benjamin, für welchen ein Abbild der Aura undenkbar ist, betrachtet den Aufbau künstlicher personality als einen Versuch, der Zertrümmerung der Aura entgegenzuwirken. „Der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht.“ (Benjamin 2015:45) Die der fehlenden Aura entgegnete Künstlichkeit könnte auch im

Falle der auf den analysierten Fotografien dargestellten MusikerInnen in Erwägung gezogen werden.

Die Reproduzierbarkeit von Bildern sowie deren massenhafte Dissemination - welche nicht zuletzt durch das Internet ermöglicht wird - führt zur Entstehung einer sich von Face-to-Face Interaktionen unterscheidenden Präsenz der Individuen.

Georg Simmel setzt sich in seinem Text „Exkurs über die Soziologie der Sinne“ mit unterschiedlichen Sinneseindrücken auseinander. „(...) sie führen in das Subjekt hinein, als dessen Stimmung und Gefühl, und zu dem Objekt hinaus, als Erkenntnis seiner.“ (Simmel 1992:722f) Die Gesellschaft besteht Simmel zufolge aus einer Gesamtheit von Wechselwirkungen, wobei er dem Sehsinn als die vielleicht „unmittelbarste und reinste Wechselwirkung, die überhaupt besteht“ (ebd.: 723) eine besondere soziologische Leistung zuspricht. Diese an Face-to-Face Interaktionen gebundene Einzigartigkeit des Sich-Anblickens liegt - im Unterschied zum Ohr - in einer Gegenseitigkeit aus Nehmen und Geben, indem der den Anderen wahrnehmende Blick zugleich auch eine Selbstoffenbarung beinhaltet. Die in der Fotografie bestehende, seitens des/der Betrachters/Betrachterin vorliegende Einseitigkeit des Blickkontakts und somit asymmetrische Blickbeziehung zwischen BetrachterIn und Abgebildetem/r würde Simmel als eine Aufhebung der Wechselwirkung betrachten.

„(...) aber der ganze Verkehr der Menschen, ihr Sichverstehen und Sichzurückweisen, ihre Intimität und ihre Kühle, wäre in unausrechenbarer Weise geändert, wenn der Blick von Auge in Auge nicht bestünde - der, im Unterschiede gegen das einfache Sehen oder Beobachten des Anderen eine völlig neue und unvergleichliche Beziehung zwischen ihnen bedeutet.“ (Simmel 1992:724)

Die soziologische Bedeutung des Auges ist an das Antlitz gebunden, welches als das erste Objekt des Blicks begriffen werden kann, als ein geometrischer Ort, in dessen Zügen sich die Erfahrungen des Individuums in verdichteter Form ablagern, wodurch der Mensch bereits aus seinem Anblick und nicht erst aus seinem Handeln verstanden werden kann (vgl. ebd.:725). Da die Vielfalt der im Gesicht widergespiegelten Offenbarungen mit Rätselhaftigkeit einhergeht (vgl. ebd.:727), bedarf es zur Entschlüsselung des fotografischen Materials der vorliegenden Arbeit - handelt es sich doch um Portraits von MusikerInnen - systematischer Analyseinstrumente.

Auch Hans Belting setzt sich mit dem Blickwechsel mit Bildern auseinander, wobei er nicht den Blick *auf* ein Bild, sondern vielmehr das Entstehen von Bildern *im* Blick zentral setzt, wobei er von einer Komplizenschaft zwischen Körper und Blick ausgeht (vgl. Belting 2007:49). Belting begreift

dabei den Blick als einen Vektor, welcher sich flüchtig zwischen Bild, Körper und Medium bewegt (vgl. Belting 2006:122). Im symbolischen, imaginativen Akt der Animation, welche Belting zufolge eine geborene wie erlernbare Fähigkeit menschlicher Körper darstellt, werden unbelebte Bilder verlebendigt, wodurch Bildern die Macht lebender Wesen zukommt (vgl. Belting 2007:50). Diese Macht der Blickbeziehung wird deutlich, setzt man sich und seinen Körper, einem Resonanzraum gleich, dem Blick im Bild aus. Umgekehrt findet jedoch auch aufgrund des dinglichen und technischen Charakters von Medien eine Verdinglichung von Blicken statt (vgl. ebd.:66)

Für Belting ist der blickende und erblickte Körper durch eine doppelte Medialität gekennzeichnet: „Sie nehmen einerseits Bilder der Welt durch die Sinne wahr und werden zugleich durch Auftritt, Kleidung und Ausdruck in der Welt als Träger von Bildern wahrgenommen.“ (ebd.:70)

Ein weiterer Aspekt tritt hinzu, berücksichtigt man Bourdieus Überlegung zum Kampf um Definitionsmacht, worunter die Auffassung der sozialen Welt bzw. der Gesamtgesellschaft als mehrdimensionalen sozialen Raum verstanden werden kann, der sich wiederum in verschiedene soziale Felder ausdifferenziert, die über eine je interne Logik - Bourdieu nennt diese Nomos - verfügt, welche von den das Feld dominierenden Akteuren bestimmt wird. Die Akteure, welche sich in relationaler Positionierung zueinander befinden, verfügen über eine bestimmte Kombination aus der Menge und Art der Kapitalsorten, welche nach Bourdieu in Ökonomisches, Kulturelles, Soziales sowie Symbolisches Kapital gegliedert werden. Die daraus resultierende Machtkomponente besteht nun in der Frage, wer zu definieren befähigt ist, was ein bestimmtes Feld dominiert (vgl. Bourdieu 1998:18ff; 108f).

Bourdieu geht jedoch nicht von rational kalkulierenden Akteuren aus, die ihr Handeln bewusst auf einen zu erlangenden Zweck ausrichten, sondern spricht den Akteuren Passivität und einen inhärenten Sinn für ein soziales Spiel zu. (vgl. Bourdieu 1998:141f)

„Den Sinn für das Spiel haben heißt, das Spiel im Blut haben; heißt, die Zukunft des Spiels praktisch beherrschen; heißt, den Sinn für die Geschichte des Spiels haben. Während der schlechte Spieler immer aus dem Takt ist, immer zu früh oder zu spät kommt, ist der gute Spieler einer, der *antizipiert*, der dem Spiel vorgreift. Warum kann er dem Verlauf des Spiels voraus sein? Weil er die immanenten Tendenzen des Spiels im Körper hat, in inkorporiertem Zustand: Er ist Körper gewordenes Spiel.“ (ebd.:145)

Entgegen der Rollenkonzeption und der Auffassung rational kalkulierender Akteure, setzt Bourdieus Konzept des Habitus, welcher als Inkorporierung von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata begriffen werden kann (vgl. Bourdieu 2005:63), an einer unbewussten Ebene

an, wobei dies hinsichtlich der vorliegenden Thematik bedeuten würde, dass die Selbstinszenierung der MusikerInnen zwar keineswegs dem Zufall überlassen bleibt, aber dennoch ungeplante, nichtgesteuerte Momente beinhaltet.

„Wenn es völlig illusorisch ist, zu glauben, die symbolische Gewalt könne mit den Waffen des Bewußtseins und des Willens allein besiegt werden, so deshalb, weil die Resultate und die Bedingungen ihrer Wirksamkeit in Form von Dispositionen dauerhaft in das Innerste der Körper eingepägt sind.“ (Bourdieu 2005:72f)

## 4. Methodische Vorgehensweise

„UM ZU WISSEN, WIE WIR ES ZU LESEN HABEN, MÜSSEN WIR WISSEN, WIE ES SPRICHT, WAS MAN AUF IHM ANGEMESSENE WEISE ÜBER ES SAGEN KANN UND WIE MAN AUF PASSENDE WEISE IN SEINEM NAMEN SPRICHT.“<sup>3</sup>

In Anlehnung an Mitchells Zitat über Bilder, sollen die Erhebungs- und Auswertungsmethoden der vorliegenden Arbeit in einer Weise gewählt und kombiniert werden, welche die Entwicklung einer bildadäquaten Sprache ermöglicht. Die methodische Vorgehensweise umfasst mehrere zu differierende sowie aufeinander aufbauende Schritte, deren Erläuterung sich dieses Kapitel widmet.

### 4.1. Erhebung

#### 4.1.1. Materialzugang

Die Vorgehensweise hinsichtlich des Materialzugangs gliedert sich in unterschiedliche Schritte, welche im Folgenden dargelegt werden sollen.

Zunächst wird aus forschungspragmatischen Gründen die Website des Mozarteums Salzburg herangezogen, um alle Lehrenden des Konzertsfaches ausfindig machen zu können. Diese Einschränkung resultiert aus der Überlegung, dass Unterrichtende des Konzertsfaches selbst Bühnenerfahrung haben, ihre musikalische Karriere nicht nur auf die Lehrtätigkeit im Mozarteum beschränken, eine Distinktion zu anderen MusikerInnen intendieren, monetäre Ziele zu verfolgen haben und somit Wert auf Selbstinszenierung legen. Zudem bestehen großteils Überschneidungen der Lehrenden des Konzertsfaches zu jenen der Instrumental- und Gesangspädagogischen Studien (IGP).

---

<sup>3</sup> Mitchell 2008:48

In einem nächsten Schritt wird auf der Website der jeweiligen MusikerInnen das zentralste Foto ausgewählt, um die Strukturierung der Forschung möglichst den untersuchten Personen zu überlassen. Unter dem zentralsten Bild kann verstanden werden, dass dieses der Startseite des Internetauftritts entnommen wird, wobei im Falle des Fehlens eines Bildes auf der Homepage die Auswahl auf ein Bild fällt, welchem aufgrund der Positionierung oder einer wiederholten Abbildung eine gegenüber anderen Bildern übergeordnete Bedeutung zukommt.

Die Entscheidung, die Fotos ausschließlich der Website zu entnehmen, wurde getroffen, da somit zum einen Einheitlichkeit gewahrt werden kann, welche die Möglichkeit einer Vergleichbarkeit herzustellen vermag, da davon auszugehen ist, dass unterschiedliche Medien - wie beispielsweise CD-Covers, Programmhefte, Facebookprofile, etc. - auch verschiedene Darstellungsweisen bedingen.

Zum anderen kann die Annahme getroffen werden, dass jene MusikerInnen, welche eine eigene Website erstellen, auch darauf achten, sich über diese Plattform in bestimmter Weise selbst zu präsentieren, wodurch eine Fremdinszenierung - beispielsweise bestimmter Institutionen - weitgehend ausgeschlossen werden kann. Auch weisen die ausgewählten Fotos mehr Aktualität auf, als dies bei den auf der Mozarteumswebsite dargestellten Bildern gegeben wäre, und erlauben darüberhinaus die Generierung einer über die spezifischen Inszenierungsweisen des Mozarteums hinausreichenden Aussagekraft.

## **4.2.Auswertung**

Die Auswertung des vorliegenden Materialdatums erfolgt in einem Dreischritt, welcher im Folgenden näher erläutert werden soll.

### **4.2.1.Typenbildung nach Müller-Doohm**

Zur Selektion des umfangreichen Datenkorpus, welcher den zeitlichen Aufwand der Bildanalyse übersteigen würde, kann Müller-Doohms Typenbildung zur Anwendung kommen.

Dabei handelt es sich um ein mehrstufiges Auswahlverfahren, welches zunächst mit einer Ersteindrucksanalyse aller Bilder des Samples beginnt, die eine Systematisierung und Selektion des heterogen Materials ermöglicht, indem die Primärbotschaft durch kurze, prägnante Notizen zu

jedem Bild sowie dargestellte Objekte und Personen, markante Stilmomente und die primäre Inszenierungsmachart festgehalten werden. (vgl. Müller-Doohm 1997:102)

Es folgt eine hypothetische Typenbildung, worunter Müller-Doohm die Auswertung der Ersteindrucksanalyse, die Materialsichtung in der Forschungsgruppe sowie die Zusammenstellung nach Familienähnlichkeiten begreift.

Den dritten Schritt bildet die Typenbildung, welche die Zuordnung des Gesamtmaterials zu Typen sowie die Auswahl eines die meisten Merkmale der jeweiligen Klasse vereinenden Prototyps beinhaltet. (vgl. ebd.:103)

Die Begründung der Auswahl jener Gruppierung für den Analysebeginn basiert auf dem Forschungsinteresse bzw. den Forschungsfragen, wobei die gebildeten Typen keine feststehenden Parameter darstellen, sondern vielmehr aus dem jeweiligen Analysestand heraus neu zu überdenken und veränderbare, abstraktere Zusammenstellungen möglich sind.

Der aus dem Auswahlverfahren jeweils resultierende Prototyp kann nun einer Segmentanalyse unterzogen werden.

#### **4.2.2.Segmentanalyse nach Breckner**

Die Methodenwahl fällt auf die Segmentanalyse, da diese sich besonders für die Umsetzung des Forschungsvorhabens eignet, dessen Ziel es ist, neben dem manifesten auch den latenten Sinngehalt der Bilder zu erfassen und somit zu verstehen. Die Methode zeichnet sich weiters dadurch aus, dass sie durch das Ausblenden des Kontextes und die Fokussierung einzelner Segmente die Bilddetails freizulegen sowie die Eigenlogik des Bildes zu erfassen vermag und zugleich einseitige Interpretationsansätze vermeidet. Letzteres wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass es sich bei der Segmentanalyse um ein Gruppenverfahren handelt, welches keine richtige, sondern vielmehr eine möglichst einfalls- und facettenreiche sowie vielfältige Interpretation anstrebt, die auf einer guten und nachvollziehbaren Begründung basiert. Zudem stellt sich die Segmentanalyse der „methodische[n] Herausforderung, der Koinzidenz von Simultaneität *sowie* der Prozessualität des wahrnehmenden Sehens gerecht zu werden“. (Breckner 2010:275) Durch die Dekonstruktion des Bildes kann dessen Bedeutung rekonstruiert werden.

Die Anwendbarkeit der Segmentanalyse kann auch darauf zurückgeführt werden, dass es sich beim zu analysierenden Datenkorpus um Fotografien, d.h. um fixierte bzw. unbewegte Bilder handelt, an welche die Frage gerichtet wird: „Wie *zeigt* sich *etwas* in einem Bild (...), und wie können die

spezifisch bildlichen, in der Regel vielfältigen Bedeutungsbezüge und Sinnzusammenhänge interpretiert werden?“ (ebd.:10)

Die Segmentanalyse gliedert sich in mehrere, im Folgenden dargelegte Schritte.

Zunächst wird das Bild durch eine Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses erfasst, wodurch die Blickführung durch das Bild festgehalten wird und somit eine Bewusstmachung der eigenen Blickgewohnheit sowie eine Reduktion eines determinierten Wahrnehmungsprozesses erreicht werden kann. An dieser Stelle können erste Bildeindrücke auch auf affektiver Ebene beschrieben werden, um diese reflektiert in die spätere Analyse miteinzubeziehen.

In einem weiteren Schritt wird eine formale Bildbeschreibung vorgenommen, die wichtige Bildaspekte - wie beispielsweise den Bildaufbau, die verschiedenen Bildebenen (Vorder-, Mittel-, Hintergrund), und Perspektiven, die Kamerapositionierung, den Bildausschnitt, Farbkonstellationen und Kontraste, sowie szenische Konstellationen - zu verzeichnen vermag und zur Klärung der Relevanz der einzelnen Elemente beiträgt.

Auf Basis dieser ersten beiden Schritte kann eine Segmentbildung durchgeführt werden, welche sich aufgrund einer hypothetischen, im Analyseverlauf veränderbaren Relevanz für den Bedeutungszusammenhang des Bildes ergibt. Die Segmentbildung erfolgt entlang der bildlichen Konturen, wobei jedes einzelne Segment ausreichend Informationen abbilden sollte, um für die Interpretation Sinn zu ergeben. Je feiner die Segmentierung durchgeführt wird, desto detailreicher werden die Analyseergebnisse, jedoch sollten - mit Ausnahme von Bildern mit sehr komplexem Aufbau - aus pragmatischen Gründen nicht mehr als 15 Segmente gebildet werden. Beinhalten Segmente textliche Elemente, werden diese als letztes Segment interpretiert, da Text und Bild mit einer jeweils eigenen, zu erfassenden Logik verbunden sind.

Im Anschluss an die Segmentbildung können die einzelnen Bildsegmente und ihr Zusammenhang analysiert werden. Dabei wird das erste Segment interpretiert, hypothetische Kontexte entworfen und ein Deutungshorizont mit möglichst unterschiedlichen, kontrastierenden Lesarten gebildet. Nicht nur die Frage, was sich auf dem Segment zeigt, sondern auch wo und wie es sich im Bild befindet, spielt dabei eine Rolle.

Ohne das erste Segment zu berücksichtigen, wird die Interpretation nun beim zweiten Segment fortgesetzt, welches wiederum interpretiert, sowie in mögliche Kontexte eingebettet wird und Anschlusskontexte erhält.

Nach Beendigung der Interpretation werden das erste und zweite Segment aufeinander bezogen und in Kombination interpretiert, um festzustellen, wie die Segmente in ihrem Zusammenhang ihre Bedeutung entfalten.

Diese Vorgehensweise wird mit allen weiteren vorhandenen Segmenten fortgeführt. Die entworfenen Hypothesen können unter dem jeweiligen Einbezug weiterer Segmente bestätigt, verfeinert, adaptiert oder verworfen werden. (vgl. Breckner 2010:65 ff.) Auf der sukzessiven Interpretation aller Segmente und ihres spezifischen Zusammenhangs basierend, kann die in der Formulierung einer Strukturhypothese mündende Gesamtheit der Bildgestalt bzw. des Bildsinns erschlossen werden.

Nach dem unabhängig von externem Kontextwissen erfolgten Interpretationsprozess der einzelnen Bildsegmente und ihrer Relation, soll an dieser Stelle der Fokus auf die Einbindung von Kontextwissen unter bewusster Markierung gerichtet werden, wobei der Entstehungs-, Aufbewahrungs-, Verwendungs- und Rezeptionszusammenhang, die mediale Gestalt, Bezüge zu Bildgenres sowie das Bild-Text-Verhältnis rekonstruiert werden können.

Da auch die analysierten Fotografien des Materialkorpus der vorliegenden Arbeit einer Kontexteinbettung bedürfen, soll auf die Spezifik des Mediums der Websites der jeweiligen MusikerInnen und zudem auf im Zusammenhang mit den Fotografien stehende Textelemente eingegangen werden, um den unterschiedlichen Qualitäten von Texten und Bildern, ihrer ambivalenten oder kongruenten Interdependenz gerecht werden zu können. Die Fragen, wo, wie, zu welchem Zweck und für wen die Bilder in dieser Weise kontextualisiert wurden, und welche Bedeutung dem Bild im Kontext der Website zukommt, spielen dabei eine bedeutende Rolle.

Als letzter durchzuführender Analyseschritt erfolgt die Zusammenführung der Ergebnisse aller bisher durchgeführten Analyseschritte (vgl. Breckner 2007:4f).

### **4.2.3.Figurative Hermeneutik nach Müller**

Nachdem mittels Segmentanalyse die bedeutungstragenden Elemente der für die Interpretation gewählten Fotografien herausgearbeitet werden konnten, sollen die Bilder aus ihrer analytischen Isolation gelöst und in den Kontext anderer, systematisch selektierter Bilder gestellt werden. Das Erkenntnispotential der Figurativen Hermeneutik als interpretative Methodik einer vergleichenden Bildanschauung liegt zum ersten in der Erweiterung der Aussagekraft der Ergebnisse, indem der

bestehende Datenkorpus durch das Hinzuziehen weiterer Bilder ergänzt wird und somit gezeigt werden kann, dass sich die spezifischen Inszenierungsweisen nicht ausschließlich auf die MusikerInnen des Mozarteums beschränken lassen; zum zweiten in einer an Trennschärfe gewinnenden Interpretation, welche durch gezielte Bildvergleiche bzw. -kontraste fundiert werden soll; zum dritten in der visuellen Verdichtung der durch polythetische Bedeutungsgehalte erzeugten Spannung der Bilder; sowie zum vierten in der damit verbundenen Anerkennung der Eigenlogik der Bilder, da „die Syntax und die Semantik sprachlicher Sinnzuschreibungen die besondere Evidenz bildlicher Darstellungen nicht unmittelbar wiedergeben können“ (Müller 2012:157).

Durch das Interpretationsverfahren der Figurativen Hermeneutik nach Michael R. Müller - welche „die genuine, lebensweltliche Gegebenheit von Bildern nicht als Einzelbilder [...], sondern als Bilder unter Bildern“ (ebd.:130) begreift, d.h. die Produktion, Wahrnehmung, Konsumption und das Verstehen von Bildern in Relation zu anderen Bildern setzt - gelingt es, durch kontrastive, auf der Generierung möglichst kongruenter oder inkongruenter Vergleiche basierender Bildzusammenstellungen, welche Analogien oder Differenzen zu anderen Bildern bzw. die Andersartigkeit des Ähnlichen oder das Ähnliche des Andersartigen zwischen Bildern *sichtbar* machen und eine Irritation des wiedererkennenden Sehens erzielen sollen, einen erweiterten Denk-, Wahrnehmungs- und Interpretationsraum zu schaffen und somit der Analyse mehr Differenziertheit und Komplexität zu verleihen. Um die bildanschaulich gewonnenen Erkenntnisse an den wissenschaftlichen Diskurs anschlussfähig zu machen, ist eine sprachliche Explikation erforderlich.

Mit der Darlegung der methodischen Vorgehensweise wurde eine Grundlage geschaffen, auf welcher aufbauend im nächsten Kapitel die Bildinterpretation, welche die Spezifik der Bildlichkeit zu erfassen hat, durchgeführt werden kann.

## 5. Der Analyseprozess

Der 48 Fotografien umfassende Materialkorpus wurde nach Müller-Doohms Typenbildung in folgende sechs Gruppierungen eingeteilt:

- Selbstinszenierung als Werbung für die eigene Person
- Das Instrument als konstitutives Element der Inszenierung eines für die Öffentlichkeit bestimmten Selbst
- Inszenierte Beziehung von MusikerIn und Instrument
- Inszenierung einer sowohl hierarchisch geprägten, als auch einer durch Interdependenz gekennzeichneten Zweierbeziehung
- Inszenierung der Dynamik musikalischer Aktivität
- Inszenierung einer künstlichen Freude (an der Musik) durch die Darstellung übertriebener Emotionalität

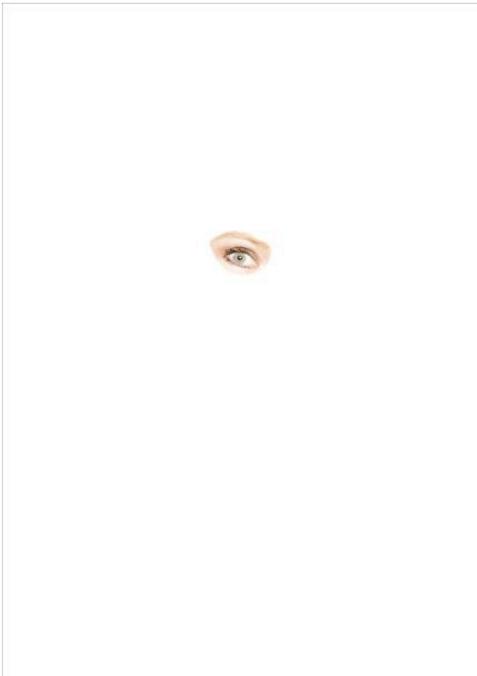
Das vorliegende Kapitel widmet sich mittels Segmentanalyse separat durchgeführter Einzelbildinterpretationen der ausgewählten Prototypen der ersten vier genannten Gruppierungen, wobei zugunsten einer besseren Lesbarkeit nur jene Segmente und Segmentkombinationen dargelegt werden, anhand derer sich relevante Ergebnisse zeigen lassen. Während der/die LeserIn hinsichtlich der Interpretation des ersten Bildes in detaillierter Weise durch den Analyseprozess geführt wird, erfolgt die Formulierung der Interpretation des zweiten, dritten und vierten Bildes ergebnisorientierter.

Um eine Reduktion der Einseitigkeiten hinsichtlich der zu bildenden Lesarten zu erreichen, wurde die Analyse aller Fotografien in einer aus mindestens drei Personen bestehenden Interpretationsgruppe durchgeführt. Eine Einsicht in die Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses sowie die formale Bildbeschreibung, auf welchen die Bildung der Segmente beruht, findet sich im Anhang. Die aus der Materialanalyse herausgearbeiteten theoriehaltigen Aspekte werden im Anschluss an die Interpretationen in einem theoretischen Exkurs zusammenfassend angeführt. Verständnishalber sei zu erwähnen, dass die Angaben der Seiten links-rechts aus der Perspektive des Betrachters erfolgen.

## 5.1. Einzelbildanalyse 1: „Selbstinszenierung als Werbung für die eigene Person“

Nach der Bildung der sechs Gruppierungen, fällt der Beginn der Einzelbildanalyse auf den Prototypen der Gruppierung „Selbstinszenierung als Werbung für die eigene Person“, da die Fotografie aufgrund des Nichtvorhandenseins eines Instruments eine reine, nur auf die Person bezogene Selbstinszenierung zum Ausdruck bringt und der Blick der abgebildeten Person als unmittelbar fesselnd wahrgenommen wurde.

### 5.1.1. Interpretation



Segment 1

Das auf horizontaler Ebene zentral angeordnete, von heller Hautfarbe umrandete linke Auge kann aufgrund der Wimperntusche, welche die Wimpern ein wenig verkleben lässt, sowie des blassgrünen, in Richtung der blonden Augenbraue ins Braun übergehenden Lidschattens einer weiblichen Person zugeordnet werden. In der Pupille spiegelt sich ein heller Punkt, welcher auf die Reflexion eines Blitzes oder einer starken Lichtquelle schließen lässt. Die Iris hat eine hellgrüne Farbe mit vereinzelt gelben Anteilen, das Weiß des Augapfels weist keinerlei Rötungen oder Verfärbungen auf. Unterhalb des Auges lassen sich kleine, auf ein bereits fortgeschrittenes, nicht mehr jugendliches Alter hinweisende Fältchen erkennen. Die

Augenstellung befindet sich in einer leicht schrägen Position und verläuft von links oben nach rechts unten. Das Auge ist weit geöffnet, jedoch nicht aufgerissen.

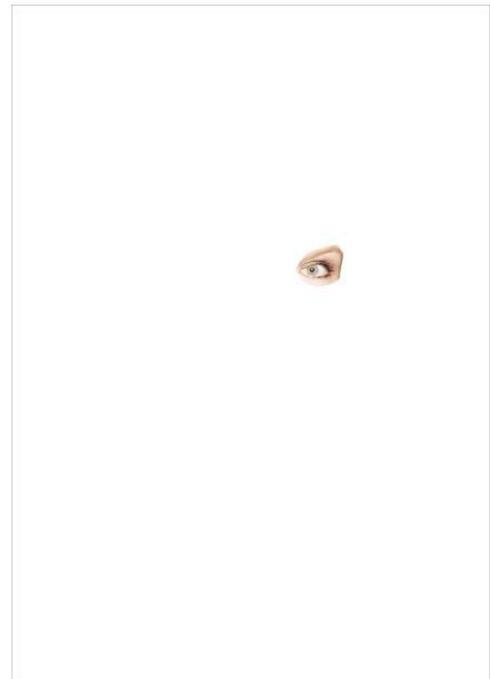
Verstärkt durch die bildmittige Position des ersten Segments, unterstreicht das weit geöffnete Auge in Verbindung mit dem weißen Augapfel einen frischen, wachen und aufmerksamen Ausdruck, welcher eine Involvierung des Betrachters/der Betrachterin ins Bild bewirkt, wobei jedoch aufgrund des etwas nach links gerichteten Fokus des Auges kein direkter Blickkontakt bzw. keine direkte Konfrontation zwischen abgebildeter Person und BetrachterIn entsteht. Durch die leicht schräg

ausgerichtete Augenstellung wird eine weiche Wirkung entfaltet sowie ein Eindruck von Verbindlichkeit, Wohlwollen und Freundlichkeit. Die dezent aufgetragene Schminke sowie der mit der hellgrünen Augenfarbe harmonisierende Lidschatten lassen auf eine Vermittlung von Überlegtheit, Ordentlichkeit, Gepflegtheit, Natürlichkeit, Seriosität und einer makellosen Gesamterscheinung schließen.

Die Größe und Position des Auges legen die Vermutung nahe, dass es sich um eine Portraitaufnahme oder eine Aufnahme einer geringen Anzahl an Personen handeln könnte, wodurch in weiterer Folge entweder eine einzelne Person in ihrer Mimik, Gestik und ihrem Verhältnis zum Betrachter, oder mehrere Personen und ihre Beziehung zueinander bzw. ihre Bezugnahme auf eine Tätigkeit oder einen Gegenstand abgebildet werden könnten. Vorstellbar wäre beispielsweise, dass die zum abgebildeten Auge gehörende Frau ein im rechten unteren Bildrand befindliches Kind im Arm hält und diesen Moment der Kamera zugewandt fixiert. Weiters könnte aufgrund des gepflegten und wachen Augenausdrucks auch auf einen Werbekontext geschlossen werden, in welchem etwa Zahnpasta, Putz- oder Waschmittel, Hygiene-, Kosmetik- oder Wellnessartikel präsentiert werden, wobei aber auch unabhängig eines Werbekontexts ein Gegenstand gezeigt oder auf etwas hingewiesen werden könnte, wodurch die abgebildete Person an Bedeutung verlieren würde.

Auch könnte es sich aufgrund der dezenten, aber bewusst gewählten Schminke um eine gehobenere Abendveranstaltung, wie beispielsweise einen Ball, ein Konzert oder ein Theater handeln.

Das zweite Segment zeigt ein rechtes, mit Wimperntusche und Lidschatten geschminktes grünes Auge, dessen Blick direkt auf die Kamera gerichtet ist. Die blonde Augenbraue ist hochgezogen, was auch an den darunter liegenden kleinen Fältchen zu erkennen ist.



Segment 2

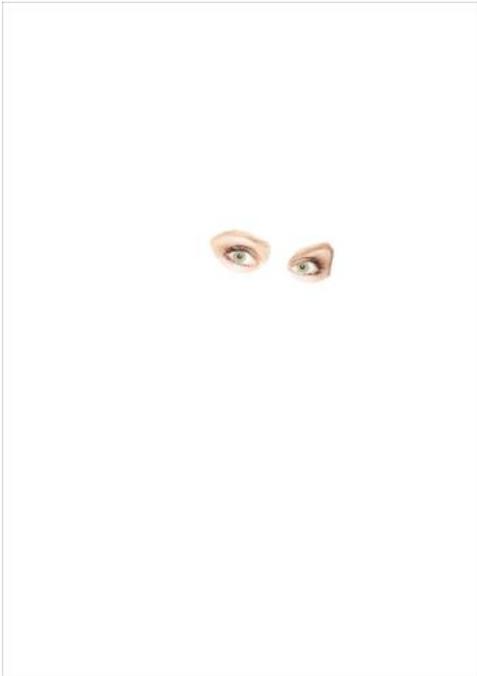
Das abgebildete Auge entfaltet aufgrund der geraden Augenstellung, des Blicks aus dem Augenwinkel sowie der hochgezogenen Augenbraue zum einen eine dichotome Wirkung aus Offensivität und Defensivität. Das differierende Ausdrucksspektrum des Auges kann als ein den/die BetrachterIn in dominierender Weise fixierender

und somit bestimmender Blick charakterisiert werden, jedoch kann dieser zugleich als misstrauisch, prüfend, überlegt, fragend, unsicher oder erschreckt gedeutet werden.

Zum anderen könnte die nach oben gezogene Augenbraue auf Überraschung, Konzentration oder Anstrengung hinweisen.

Im weiteren Bildverlauf sind Segmente zu erwarten, welche die erwähnten Ausdrucksvariationen jeweils stützen könnten, wobei kein im Gesicht widerspiegelndes Lachen oder Lächeln zu vermuten ist.

Die Lesart der ein Kind im Arm haltenden Frau wird nach der Analyse des zweiten Segments unwahrscheinlicher, wobei aber eine von der Frau eingenommene Schutzgeste oder Verteidigungshaltung in einem Augenblick des Erschreckens denkbar wäre. Trotz des gepflegten Eindrucks verliert auch die Kontextbildung einer Werbung durch den harten Augenausdruck an Tragfähigkeit. Geht man von der Annahme aus, dass die dem Auge zuordenbare Person die Präsentation eines Gegenstandes vornimmt oder im Begriff ist, einen Hinweis zu geben, könnte im Anschluss auf die möglichen Ursachen des Augenausdrucks verwiesen werden.

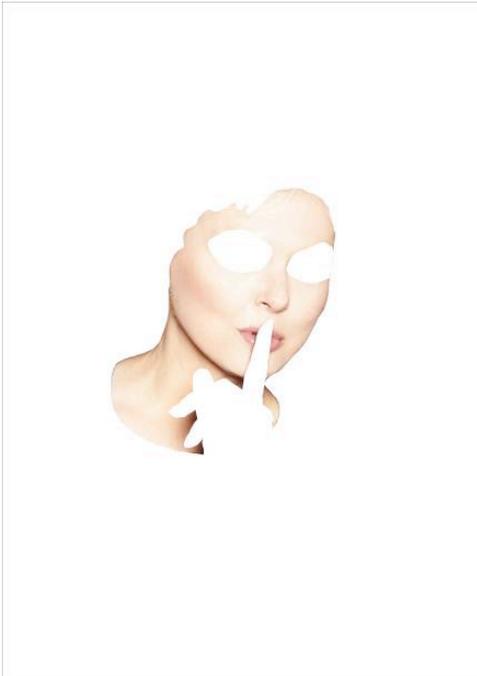


Segment 1-2

Die Segmentkombination zeigt die Stellung der beiden Augen zueinander, wodurch ein aus der separaten Betrachtung der Augen folgender Gesamtausdruck entsteht, welcher Elemente beider Augenausdrücke kombiniert, und mit lauernden, geheimnisvollen, etwas verbergen wollenden, scheuen Katzenaugen assoziiert werden kann. Dies kann durch veränderte Positionierungen des Augenpaares veranschaulicht werden, wobei eine verstärkte Verschiebung in die Diagonale einen liebevollen, einfühlsamen, ruhigen Ausdruck unterstreicht, während eine Drehung der Augen in eine waagrechte Stellung Direktheit, Konfrontation, Anspannung und sogar leichte Aggression verstärkt.

An dieser Stelle lassen sich Anschlusskontexte entwerfen, welche durch die Verstärkung eines der beiden unterschiedlichen Augenausdrücke eine Auflösung der Widersprüchlichkeit im Ausdruck des linken und rechten Auges bewirkt, wie beispielsweise ein freundlicher, lachender bzw. ernster, verbissener Mund, oder eine verbindliche bzw. abwehrende Handgeste.

Im Gegensatz dazu könnte der Widerspruch auch bestehen bleiben, und auf einen Grund zurückgeführt werden, wie beispielsweise eine Mutter, die sich liebevoll ihrem Kind zuwendet, dieses jedoch schützen möchte, oder eine Frau, welche auf einer Abendveranstaltung zwar gesehen werden möchte, jedoch in einer für sie unangenehmen Situation ein Foto ablehnt und sich dem Ausgesetztsein der Blicke entziehen möchte.



Segment 3

Das dritte Segment zeigt das Gesicht einer Person, welches aufgrund der hellen weichen Haut, der durch Rosétöne betonten Wangenknochen, der glänzenden Lippen sowie der kleinen weißen und mit einer dicken Schicht Puder bedeckten Haare am Kinn als jenes einer Frau identifizierbar ist.

Das im Bildzentrum positionierte, bis auf die Wangen entspannte Gesicht ist leicht nach rechts unten geneigt. Die blassrosafarbenen, ein wenig geöffneten Lippen sind ansatzweise zu einer O-Form zugespitzt. Die kleinen, beinahe nicht sichtbaren Falten über der Oberlippe sowie die ältere Haut am Hals mit rundem Ausschnitt verweisen im Gegensatz des ansonsten glatten Gesichtes auf ein

fortgeschritteneres Alter.

Das abgebildete Gesicht erzeugt zwei konträre, jedoch miteinander verknüpfte Ausdrücke. Zum einen kann das bis auf die Wangen entspannte Gesicht auf den ersten Anblick aufgrund dessen Sauberkeit und Gepflegtheit, der Proportionen sowie der straffen Haut dem heutigen Schönheitsideal entsprechend begriffen werden. Die dezente Farbwahl des Rouges und Lippenstiftes lassen das Gesicht zudem lieblich, adrett und schick erscheinen.

Diese in die Künstlichkeit übergehende Makellosigkeit erweckt jedoch gleichzeitig eine unheimliche, gruselige und geheimnisvolle Stimmung, welche auf die Assoziation einer camouflagel- und silikonartigen Maskenhaftigkeit, der plastischen Chirurgie, einer Porzellan- oder Schaufensterpuppe sowie eines Cyborgs, Roboters oder der leblosen Figur Olimpia in E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“ zurückgeführt werden kann.

„Sie [Olimpia] könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und ebenso ist ihr Tanz. Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben, es war uns als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen und doch habe es mit ihr eine eigne Bewandtnis.“ (E.T.A. Hoffmann 1986:51)

Auch die Mundhaltung weist einen gewissen Grad an Unnatürlichkeit auf, da er weder entspannt oder geschlossen ist, noch zu sprechen scheint. Vielmehr könnte er sich zu einem beruhigenden

oder warnenden „schh“ formen, jedoch auch durch die leichte Lippenöffnung als sexuell bzw. erotisch aufgeladen interpretiert werden, sowie auf ein nachdenkliches „ahh“ verweisen oder das Pusten auf einen Revolverlauf nach einem Schuss andeuten.

Durch den ungeschminkten bzw. weniger als das Gesicht geschminkten Hals sowie die Verwendung von zu viel Puder kann geschlossen werden, dass sich die abgebildete Person für einen besonderen Anlass selbst geschminkt hat oder von einem/r semiprofessionellen VisagistenIn geschminkt wurde und das Äußere daher für sie selbst oder gesellschaftlich von Bedeutung ist. Ein möglicher Kontext wäre, die abgebildete Person einer gehobeneren Gesellschaftsschicht zuzuordnen, welche sich auf einer Charityveranstaltung, einem Ball, einem Theater oder Konzert in Szene setzt.

Durch die schräge Kopfhaltung wäre es vorstellbar, dass der Blickfokus nicht auf den/die BetrachterIn, sondern nach rechts unten - beispielsweise auf ein Werbeprodukt oder ein Kind - gerichtet sein könnte.



Durch die vorliegende Kombination kann die Ambivalenz zwischen den und innerhalb der bereits analysierten Segmente(n) herausgearbeitet werden, indem die sich an der Schwelle zwischen Makellosigkeit und Künstlichkeit befindende Mimik des Gesichtes, sowie die Wachsamkeit und Aufmerksamkeit des linken Auges, dessen Vermittlung von Freundlichkeit und Verbindlichkeit von den gegensätzlichen Wirkungen des rechtes Auges überlagert wird, zugleich abgebildet werden.

Aufgrund der mit Hinzuziehen jedes weiteren Segmentes erfolgten Intensivierung der Widersprüchlichkeiten kann an dieser Stelle die Lesart einer Auflösung der Gegensätze

Segment 1-3

verworfen, und vielmehr eine Aufrechterhaltung und zunehmende Verstärkung der Kontraste vermutet werden. Durch die Unauflösbarkeit der unterschiedlichen, interpretativ herausgearbeiteten Aspekte, verlieren alle zuvor aufgestellten, divergierenden Lesarten weder an Gültigkeit, noch gewinnen sie an Argumentationskraft. Das beruhigende Einwirken der Frau auf ein Kind im Widerspruch zum Augenausdruck und der Blickrichtung könnte beispielsweise durch das Hinzutreten eines Hintergrundes, welcher einen belebten, hektischen öffentlichen Raum abbildet,

erklärt werden. Zieht man einen Werbekontext in Erwägung, ist ein um den Kopf der Frau gewickeltes Handtuch oder die Abbildung eines Produktes erwartbar. Handelt es sich um eine sexuell aufgeladene Szene, könnte im Bild ein erotisches Setting und eine spezifische Kleidung - wie beispielsweise ein in einen Privatraum Einblick gebendes Schlafzimmer, ein Nachtkleid oder Negligé - dargestellt werden. Die Lesart einer Abendveranstaltung könnte durch weitere bewusst inszenierte Elemente, wie eine vornehme Kleidung, gepflegte Hände sowie einen festlichen Hintergrund in einer Öffentlichkeit verstärkt werden. Wird die Mundstellung als nachdenkliche Mimik begriffen, könnte in Folge ein Bleistift vor den Mund gehalten werden, während ein pustender Mund einen Revolver vorstellbar macht.

Das vorliegende Segment bildet eine blond gefärbte, von links oben stark beleuchtete Kurzhaarfrisur ab, wobei einzelne Strähnen am beinahe nicht erkennbaren Scheitel mit Haargel oder -spray zum Abstehen gebracht werden und das linke Ohr teilweise verdecken.

Aufgrund der borstenartigen bzw. strohigen Konsistenz des Haares entsteht die Assoziation lebloser Kunsthaare bzw. einer Perücke, welche beispielsweise von TheaterschauspielerInnen, im Fasching, von Schaufensterpuppen oder von älteren Personen getragen werden könnte.

Die voluminös aufgelockerte, freche Frisur erscheint mit Sorgfalt zurechtgemacht und verweist auf einen nichtalltäglichen, besonderen Anlass, welcher einer bewussten Inszenierung bedarf.



Segment 4



Segment 1-4

Zieht man nun zum vierten Segment die ersten drei Segmente hinzu, fällt vor allem die Unstimmigkeit der Proportion zwischen Gesicht und Haaren auf, welche den Anschein einer Perücke oder auch am Scheitel verdichtend eingesetzter Haarteile erwecken. Das gepflegte, zarte Gesicht steht im Gegensatz zu den frechen, wuchtigen Haaren, welche durch ihre künstliche Erscheinungsweise die Maskenhaftigkeit des Gesichtes unterstreicht, gleichzeitig aber durch das luftige, leichte Aussehen das mit schwerem Makeup bedeckte Gesicht aufzulockern vermag. Die Lesart einer Aufmachung für einen besonderen, nichtalltäglichen Anlass kann auch nach der Kombination der Segmente aufrechterhalten werden, aufgrund des

fehlenden Schmuckes kann jedoch davon ausgegangen werden, dass es sich dabei um eine Veranstaltung handelt, welche eine dezente Zurschaustellung (einer subtilen Erotik) erfordert. Weiters könnte es sich bei der abgebildeten Person um ein Haarmodell in einem Magazin handeln, wodurch eine Einbettung in einen Werbekontext weiterhin plausibel bleibt. Trotz der ambivalenten mimischen Facetten, verweisen alle gebildeten Lesarten auf einen öffentlichen Kontext und lassen eine Einbindung der Segmente in eine Privatheit unwahrscheinlich erscheinen.



Segment 5

Das fünfte Segment stellt im Zentrum des unteren Bildrandes einen abgewinkelten Arm mit heller Haut dar, wobei der hell ausgeleuchtete Unterarm sowie der Zeigefinger senkrecht nach oben weisen, während die restlichen Finger zu einer lockeren Faust geballt sind. Die Form des Armes und der Hand, die Hautstruktur sowie die hellen Fingernägel verweisen auf eine Zugehörigkeit zu einer weiblichen Person.

Der erhobene Zeigefinger, welcher aufgrund der angestregten, gedehnten Haltung als bewusst positioniert begriffen werden kann, lässt Interpretationsspielraum offen.

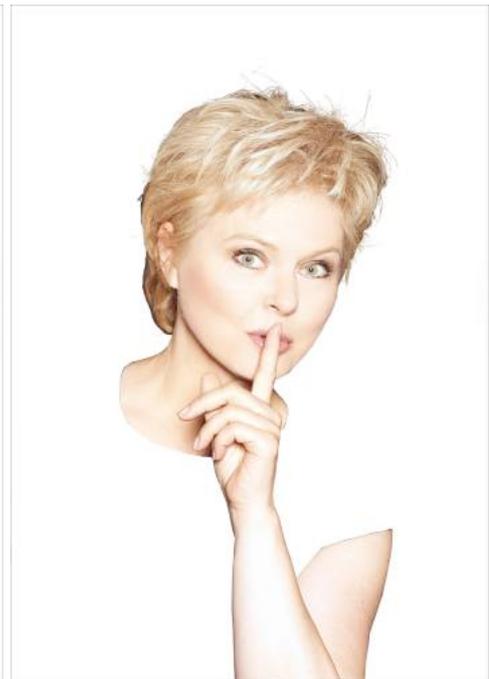
Die Geste kann Vorsicht oder Achtung zu verstehen geben, eine Anweisung oder Zurechtweisung erteilen,

Nachdenklichkeit, eine Idee bzw. einen Einfall signalisieren, eine Aussage mit Überzeugung, Bestimmtheit oder Einschüchterung vermitteln, die Gewinnung von Aufmerksamkeit durch Aufzeigen bedeuten oder ein nach oben Zeigen ausdrücken. Die Zentralität des Armes und der Hand im Bild sowie die große, eingenommene Fläche verleihen der Geste des erhobenen Fingers besondere Bedeutung. Die dezenten und gepflegten Fingernägel verweisen auf ein anspruchsvolles Selbstbild, dessen Präsentation durch Subtilität gekennzeichnet ist.

Die vorliegende Gegenüberstellung veranschaulicht zum einen die Bedeutung des Zeigefingers in Verbindung mit dem Gesicht der Frau, und zum anderen die Ausdruckskraft der Augen.



Segment 3-5



Segment 1-5

Das linke Bild entfaltet eine geheimnisvolle Wirkung, da die

abgebildete Person in zurückhaltender Weise etwas Verborgenes, Exklusives zu erzählen scheint, was im Betrachter das Bedürfnis auslöst, in das Geheimnis eingeweiht zu werden oder eine Auflösung der Rätselhaftigkeit zu erfahren. Durch die Verknüpfung des Zeigefingers mit den weichen Zügen des leicht geöffneten Mundes entsteht eine subtile Erotik, wodurch der/die BetrachterIn die Aufforderung erhält, der abgebildeten Person zu folgen. Ein mit diesem Bild assoziierter Kontext wäre die Abbildung eines Prominenten in einem Magazin, welcher die zehn Geheimnisse der Topstars verrät.

Durch die Berücksichtigung der Augen im rechten Bild erfährt das Geheimnisvolle, Verborgene eine Offenbarung sowie die erotische bzw. sinnliche Wirkung eine Reduktion. Durch den direkten, fixierenden, bestimmenden, dominierenden und daher nichts zu verstecken scheinenden Blick - welcher bereits in der separaten Analyse von Segment 2 interpretativ herausgearbeitet wurde, und in der Gesamtbetrachtung die Verbindlichkeit und Freundlichkeit des linken Auges zu überlagern vermag - entsteht im Betrachter das Gefühl, ein Verbot, eine Belehrung oder eine Aufforderung zu erfahren, wodurch die Neugierde auf Mehr verloren geht.

Aber auch der Aspekt des überraschten, erschreckten und fragenden Ausdrucks soll an dieser Stelle wieder aufgegriffen werden, da auch dies im Widerspruch zum dominanten und Anweisung erteilenden Blick steht.

Das Bild könnte als ein Gebieten von Ruhe verstanden werden, beispielsweise vor Beginn eines Konzertes, einer Opern-, Theater- oder Kinovorstellung, in einem Museum, sowie in einem Sauna-

oder Wellnessbereich. Weiters könnte die Bildbedeutung auch in einer Warnung liegen, wie dies beispielsweise in einer Videothek am Eingang der Filme für Volljährige vorstellbar wäre. Auch könnte hinter der Mimik und Gestik eine Aufforderung stehen, der abgebildeten Person zu folgen. Die starke, links oben positionierte Lichtquelle, die gestellte Fingerhaltung, die weit geöffneten Augen, und die gesamte elegante Aufmachung deuten darauf hin, dass es sich beim vorliegenden Bild nicht um einen Schnappschuss, sondern um eine bewusst inszenierte Aufnahme handelt.



Segment 6

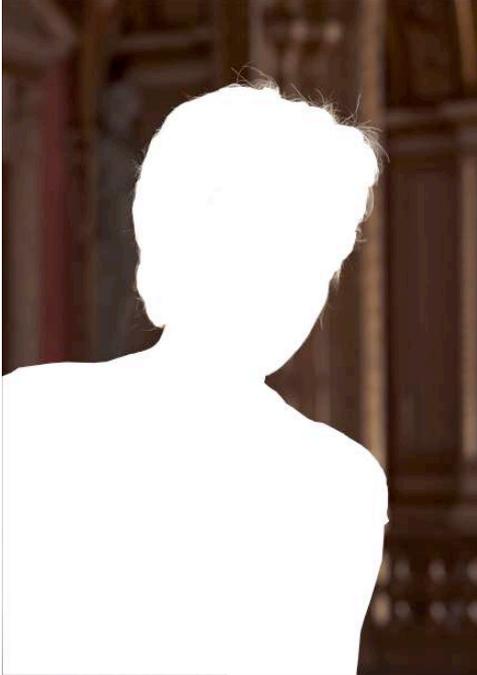
Das sechste Segment zeigt eine schwarz schimmernde, glatte, dünne, kurzärmelige Kleidung mit rundem Ausschnitt, welche vom unteren und linken Bildrand abgeschnitten wird. Die unter der Kleidung sichtbare Silhouette einer Frau ist vom linken Bildrand in Richtung Bildzentrum geneigt. Die vier, am Halsausschnitt ansetzenden sowie die beiden Nähte an den Schultern verursachen einen Faltenwurf.

Das feine Material der Kleidung, welche ein Kleid oder eine Bluse aus Samt, Seide oder Batist darstellen könnte, ruft einen haptischen Eindruck hervor und verweist auf Eleganz, gute Situiertheit sowie Überlegenheit oder Macht.

Die schräge Körperhaltung führt zu einer Erzeugung von Dynamik, wodurch sich die abgebildete Person ins Zentrum des Bildes bzw. in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Betrachters/der Betrachterin rückt oder drängt und sich dadurch Raum (innerhalb des Rahmens) aneignet.

Das Darstellungselement könnte in einem öffentlichen, formellen Kontext Sinn machen, sodass es sich um eine Büro- oder Bankangestellte, eine Fernsprecherin, eine konservative, ältere Dame, einen traurigen Anlass, ein Bewerbungsgespräch, eine Verabredung, eine (Abend-)Veranstaltung wie den Besuch eines Theaters, Museums, einer Ausstellung oder Galerie handeln könnte. Die einfachen Nähte, der runde Ausschnitt, das Nichtvorhandensein eines Dekolletés oder Rüschen lassen eine schlichte Eleganz entstehen. Eine weitere Lesart könnte darin bestehen, die Kleidung als Faschingskostüm zu betrachten, was die Darstellung weiterer Elemente eines Kostüms - wie beispielsweise einen Zauberstab, einen Hexenhut - sowie ein übertrieben geschminktes Gesicht bedingen würde.

Auch könnte die Kleidung als eleganter Pyjama begriffen werden, was in weiterer Folge durch einen verführerischen Gesichtsausdruck und Blick oder eine subtile Darstellung von Sinnlichkeit verstärkt werden könnte. Zudem könnte es sich auch um ein Werbebild einer Escort-Dame handeln.



Segment 7

Das siebte Segment stellt die Abbildung einer unscharfen, in braun- und goldtönen bemalten oder lackierten, möglicherweise vertäfelten Wand dar, welche verschwommen am linken oberen Bildrand den Ansatz einer großen Tür, rechts davon eine Steinfigur, Säulen und im rechten unteren Bildeck ein Gelände erkennen lässt.

Die monumentale und Macht symbolisierende Größe und festliche Beschaffenheit des Raumes lässt sich mit einem auf Vergangenheit und Kultur verweisenden älteren Gebäude - wie ein Theater, Konzertsaal, Museum, Standesamt, Gerichtshof, Festsaal, ein Anwesen oder eine große Villa - assoziieren. Weiters kann der Kontext eines

Urlaubsfotos entworfen werden, anhand dessen sich die abgebildete Person kulturinteressiert und gebildet präsentieren möchte. Das gezielte Einsetzen von geringer Tiefenschärfe deutet auf eine (professionelle) Portraitfotografie hin, welche die abgebildete Person vornehm und wohlhabend (in) einer Öffentlichkeit präsentieren möchte.

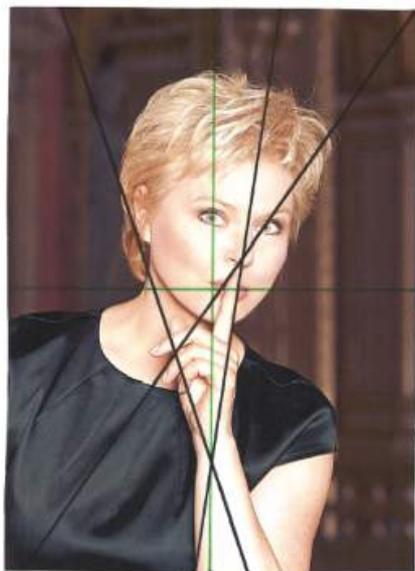


Segment 1-7

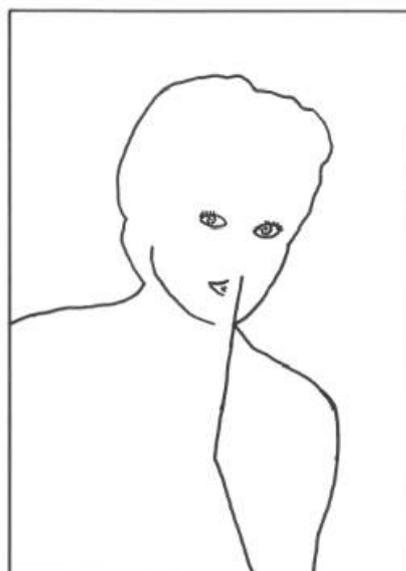
Betrachtet man die gesamte Fotografie, lassen sich die verschiedenen Interpretationsaspekte und Lesarten zwar zusammenführen, ohne jedoch die Widersprüche aufzulösen.

Um die stärksten Widersprüche zusammenfassend hervorzuheben, seien an dieser Stelle die Gegensätzlichkeit der Augenausdrücke zueinander, der Ausdruck des Augenpaares zum Gesicht, welches wiederum verschiedene Bedeutungsnuancen aufweist, erwähnt. Zudem wird ein Anstreben einer professionellen Inszenierung erkennbar (fototechnische Gestaltungsmittel, Ausleuchtung, Präsentation der abgebildeten Person), welche jedoch nicht durchgehend gelingt (kein perfektes Makeup, Dominanz des Blickes, welche dem Bild die geheimnisvolle Wirkung

nimmt). Auch die Geste des vor den Mund erhobenen Zeigefingers, welche die Neugierde des Betrachters/der Betrachterin hervorzurufen intendiert, wird in Verbindung mit dem bestimmenden Augenausdruck zu einer Anweisung, Belehrung oder einem Verbot, wodurch ein Gefühl der Ablehnung entsteht.



Feldlinien



Feldlinien

Diese Überlegungen münden in folgender Strukturhypothese, wobei das Ziehen von Feldlinien sowie das Anzeichnen des Bildzentrums die bedeutungs- und spannungsgeladenen Bildelemente visuell hervorzuheben vermögen:

Das Bild stellt eine simultane Visualisierung einer Unauflöslichkeit von Ambivalenzen dar.

Die bildbestimmenden Elemente lassen sich in den Ausdrücken des Gesichtes, der Augen, des Mundes, des Zeigefingers sowie der Körperhaltung zusammenfassen. Im Gesicht der Frau verbinden sich Makellosigkeit - welche auf einem gepflegten, perfektionierten äußeren Erscheinungsbild beruht - und Künstlichkeit - welche durch die maskenhaften Gesichtszüge sowie die Blässe des Makeups hervorgerufen wird. Der Augenausdruck signalisiert zugleich eine weiche, verbindliche und freundliche Wirkung sowie Offensivität und Dominanz. Die Formung des Mundes vermittelt subtile Erotik, und enthält auch warnende, gebietende Züge, wobei der vor die Lippen erhobene, eine geheimnisvolle Stimmung erzeugende sowie Bestimmtheit ausdrückende Zeigefinger diese beiden differierenden Wirkungen der Mundhaltung zu unterstreichen vermag. Die in der Körperhaltung liegende Dynamik deutet einerseits auf Flüchtigkeit, andererseits auch auf den Versuch einer Aneignung von Raum, eines Saales, welcher durch seine Monumentalität und Beschaffenheit Macht und Erhabenheit entfaltet. Alle erwähnten bedeutungskonstituierenden Elemente des Bildes sind auf eine Gewinnung von Aufmerksamkeit angelegt.



Abb. 3: v.l.n.r.: 3a-c



Abb. 4: v.l.n.r.: 4a-c

Durch die gegenübergestellten Bildvergleiche sowie -kontraste sollen die wesentlichen, interpretativ herausgearbeiteten Bedeutungselemente der Erotik, der Gepflegtheit und Eleganz, der Bestimmtheit und Taktilität des Zeigefingers sowie der Dominanz des Blickausdrucks auch auf visuell verdichtender Ebene hervorgehoben werden. John Everett Millais „Seifenblasen“ wurde als starker Kontrast gesetzt, da das Gemälde, im Unterschied zu allen anderen oben dargestellten Bildern, die reine Unschuld widerzuspiegeln vermag.

## 5.1.2. Kontextanalyse

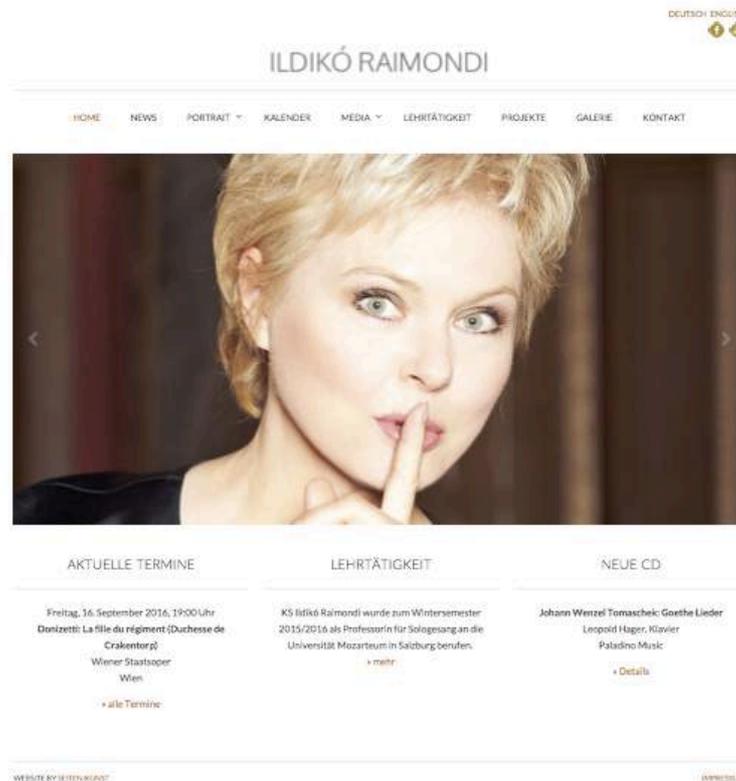


Abb. 5: Homepage von Ildikó Raimondi

Die Website der Sängerin Ildikó Raimondi besteht aus zwei Ebenen und gliedert sich in eine Homepage mit mehreren Unterseiten. Am oberen Bildrand der Startseite steht in Großbuchstaben der Name „ILDIKÓ RAIMONDI“ geschrieben. Darunter befindet sich eine horizontale Menüleiste mit den wiederum in Dropdown-Menüs strukturierten Punkten: Home, News (welche nicht mehr aktuelle Beiträge aus den Jahren 2014 und 2015 auflisten), Portrait (welches sich in Biographie, Repertoire und Presse unterteilt), Kalender (worunter bis ins Jahr 2013 zurückreichend Konzerttermine gefasst werden), Media (Anführen von Hörproben, CDs, und DVDs), Lehrtätigkeit (als Professorin für Sologesang an der Universität Mozarteum Salzburg), Projekte, Galerie (welche Portraits, Bühnenfotos sowie verschiedene Bilder darstellt) sowie Kontakt.

Unter der Menüleiste ist eine als Slideshow konzipierte Bildergalerie zu erkennen, welche mehrere automatisch wechselnde Bilder der Sängerin zeigt, wobei die mittels Segmentanalyse interpretierte Fotografie bei Aufrufen der Startseite als erstes Bild auf der Galerie erscheint und beinahe die Hälfte der Fläche der Homepage einnimmt. Mit Ausnahme der sich auf der Startseite befindenden,

Dynamik erzeugenden Bildergalerie weist die Website eine geordnete, statische Struktur auf. Während sich die Sängerin in der analysierten Fotografie durch die eingenommene Körperhaltung ins Zentrum des Bildes bzw. der Aufmerksamkeit rückt, liegt auch außerhalb des Bilderrahmens im Kontext der Website eine Raumanweisung vor, indem die Fotografie Raimondis durch die Slideshow angezeigt wird. Die wechselnden Bilder auf der Homepage sowie die Körperhaltung in der analysierten Fotografie führen zur Erzeugung einer Wirkung von Flüchtigkeit.

Unter der Bildergalerie sind auf waagrechtter Ebene drei, auf „Aktuelle Termine“, „Lehrtätigkeit“ und „Neue CD“ hinweisende Textblöcke angeordnet.

Die Homepage wird zum einen gerahmt durch eine am oberen Bildrand angeordnete Auswahl zwischen deutscher und englischer Sprache sowie mit Facebook und Youtube verlinkten Buttons. Zum anderen bildet ein Impressum sowie der Verweis auf die Designerin der Website eine Begrenzung am unteren Bildrand.



Wie sich aus der auszuhafte Darstellung der Bildbeispiele erkennen lässt, weist die Inszenierungsweise der auf der Website veröffentlichten Bilder eine Ähnlichkeit zu jener der analysierten Fotografie auf. Diese Ähnlichkeit zwischen den Bildern besteht insbesondere im Aspekt des gepflegten Erscheinungsbildes, der Erotik,

Abb. 6: Bildtafel, Ildikó Raimondi

der durch Mimik und Gestik vermittelten Offensivität und Dominanz, dem Blickausdruck sowie der Werbung. Der neben dem Text durch Bilder wesentlich mitgestaltete Webaufttritt wird zum Zwecke der Werbung genutzt, welche sich in der bildlichen Inszenierung selbst, in der wiederholten Ankündigung von Konzertterminen und im Anbieten von CDs und DVDs, sowie in Raimondis Biographie, in welcher der internationale Bekanntheitsgrad und die Begehrtheit der Sängerin betont wird, finden lässt.

### **5.1.3.Zusammenführung**

Durch die Analysen konnte gezeigt werden, dass Parallelen zwischen dem Einzelbild sowie der Website Ildikó Raimondis bestehen, welche im Folgenden zusammenfassend festgehalten werden sollen.

Zunächst lässt sich eine zwischen der analysierten Fotografie und den weiteren, auf der Website dargestellten Bildern vorliegende Ähnlichkeit feststellen, welche vor allem hinsichtlich eines gepflegten Erscheinungsbildes, der mehr oder weniger stark vermittelten Erotik, der Vermittlung von Dominanz, dem ambivalenten Blickausdruck sowie dem Werbeaspekt besteht.

Die in den Fotografien intendierte Makellosigkeit des äußeren Erscheinungsbildes spiegelt sich in der Geordnetheit und farblich dezenten Gestaltung der Website wider. Auch der Werbeaspekt findet sich sowohl im analysierten Bild, als auch im Kontext der Website.

Die von Raimondi im analysierten Bild eingenommene Körperhaltung sowie die Slideshow auf der Homepage erzeugen Dynamik und eine damit verbundene Flüchtigkeit, da sowohl das Einnehmen von einem Verlassen des Bildzentrums gefolgt sein kann, als auch durch die Slideshow automatisch wechselnde Bilder dargestellt werden. Die Körperhaltung im Bild wie auch die Slideshow können als Raumanewingung bzw. Gewinnung von Aufmerksamkeit - Letzteres wird auch durch den in Großbuchstaben angeführten Titel der Homepage untermauert - gedeutet werden, da eine Ausdehnung der Einnahme des Bildzentrums auf einen größeren Rahmen, den Platz auf der Homepage, vorliegt.

Die für die Struktur des Bildes zentralen Ambivalenzen lassen sich insofern auch innerhalb der Website erkennen, als durch die Analyse ein Spannungsverhältnis aus verschiedenen, von der Sängerin zu vereinbarenden Anforderungen herausgearbeitet werden konnte, wie beispielsweise eine universale Präsenz bei gleichzeitiger Flüchtigkeit.

Abschließend sei in dem Wissen, dass es sich bei der abgebildeten Person um eine Sängerin handelt, auf die Geste des erhobenen Zeigefingers Bezug zu nehmen, wobei sich die abgebildete Person somit stärker in Szene zu setzen sowie die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag, indem sie dem Betrachter/der Betrachterin Ruhe gebietet.

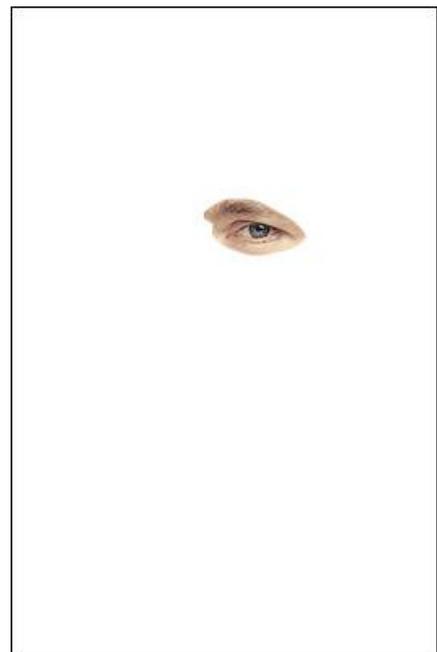
Das Geheimnis, welches hinter dem vor den Mund erhobenen Zeigefinger steht, erfährt somit eine Auflösung.

## 5.2. Einzelbildanalyse 2: „Das Instrument als konstitutives Element der Inszenierung eines für die Öffentlichkeit bestimmten Selbst“

Die Wahl des zweiten zu analysierenden Bildes erfolgt nach einer minimalen Kontrastierung, da durch die Abbildung der Bratschenschnecke neben der Selbstinszenierung der abgebildeten Person auch der Präsentation des Instrumentes sowie der Beziehung zwischen Musiker und Instrument Bedeutung zukommt. Zudem verlagert sich der in der vorhergehenden Fotografie bestehende, von der abgebildeten Person ausgehende Blickausdruck, welcher den/die BetrachterIn zu dominieren und fixieren vermag, in der vorliegenden Fotografie zu einem den Blickkontakt mit dem/r BetrachterIn brechenden, Gleichgültigkeit vermittelnden Augenausdruck.

### 5.2.1. Interpretation

Das erste Segment gibt im oberen rechten Bildviertel ein graublaues rechtes Auge mit weißem Augapfel zu erkennen, welches aufgrund des Augenschnitts sowie der stärker ausgeprägten braunen Augenbrauenhaare als männlich identifiziert werden kann. Das Auge ist von sehr heller, bleicher Haut umgeben, wobei der rechte obere Teil der Iris von einem Schlupflid verdeckt wird, welches in Verbindung mit der glatten Augenpartie auf ein Alter zwischen dreißig und vierzig Jahren schließen lässt. Die gleichmäßige Ausleuchtung des Auges sowie die Spiegelung eines weißen Punktes in der Pupille verweisen auf eine künstliche Lichtquelle.



Segment 1

Bei der Analyse des ersten Segments lassen sich drei Interpretationsstränge bilden, deren analytische Trennung sich erst im weiteren Verlauf des Interpretationsprozesses zu einer Verknüpfung auflösen lässt.

Bei der Betrachtung des Auges entsteht der unmittelbare Eindruck einer Vermittlung von Souveränität, Sicherheit, Sachlichkeit, Geradlinigkeit, Aufgeklärtheit, Offenheit und Freundlichkeit. Auf den „zweiten Blick“ fällt jedoch auf, dass der sich *scheinbar* offenbarende Augenausdruck ein (Macht-)Spiel mit dem/r BetrachterIn eingeht, da die dadurch erzielte Unhinterfragbarkeit

eingesetzt wird, dem/r BetrachterIn die latent bestehende hierarchische Komponente in einer subtilen und unangreifbaren Weise zu kommunizieren. Der hierarchische Aspekt liegt im Ausdruck und dem leicht rechts am Betrachter/an der Betrachterin vorbei gerichteten Fokus des Blicks begründet, wodurch dem/r BetrachterIn keine völlige Aufmerksamkeit entgegengebracht sowie arrogante Gleichgültigkeit signalisiert wird, welche durch einen Blick von oben herab dem/r BetrachterIn nicht auf gleicher Ebene begegnet.

„Gleichgültigkeit als Darstellungsideal unterstellt anderen ein so weitgehendes personales Defizit, dass scheinbar aus Gründen der eigenen Selbstachtung nur völlige Indifferenz im Verhalten zu ihnen angemessen erscheint, zumal jede explizite Ablehnung oder Verneinung anderer ja immer noch eine Form ihrer Anerkennung darstellt. Gleichgültigkeit signalisiert, dass man andere für entbehrlich hält und sich daher den Alltagsroutinen des Taktes und den konventionellen Verpflichtungen wechselseitiger Achtungsweise entbunden sieht. Ihr Ausdruck soll Bewunderung für die Stärke wecken, die der Gleichgültige damit für sich reklamiert. Demonstrative Gleichgültigkeit ist eine kalkulierte Überlegenheitsgeste, die Unabhängigkeit, Selbstsicherheit, Rücksichtslosigkeit suggeriert. Sie stellt eine subtile Form der Verachtung dar, will sie das Selbstbewusstsein der anderen doch ruinieren, indem sie das eigene schamlos zur Schau stellt.“ (Neckel 1956:284)

Neben diesen unterschiedlichen Augenausdrücken schwingt auch - und dies bildet die dritte Lesart - ein geringer Grad an Traurigkeit mit, welche dem Blick eine Getrübtheit verleiht.

Diese differierenden Lesarten lassen die Bildung mehrerer Kontexteinbettungen und Anschluss horizonte zu, welche sich im Allgemeinen dadurch unterscheiden, dass die abgebildete Person ihren Blick auf etwas oder jemanden richtet, was ihr vertraut ist oder Resignation hervorruft. So könnte das abgebildete Auge einem Moderator oder einer Person, welche im Fernsehen ein Interview oder Statement gibt, zugehören, wodurch im weiteren Bildverlauf ein spezifisches Setting, bestimmte Gegenstände sowie Kleidung, wie beispielsweise ein Fernsehstudio oder Arbeitsplatz, ein Mikrophon, Anzug oder Hemd, erwartbar wäre. Weiters könnte es sich auch um einen Arzt handeln, welcher einen weißen Kittel trägt und in einer Arztpraxis einem Patienten zuhört oder eine Diagnose zu überbringen hat. Auch wäre vorstellbar, das Auge einem Techniker oder Wissenschaftler zuzuordnen, welcher in der Umgebung seines Arbeitsplatzes abgebildet wird. Zudem kann das Auge auch mit jenem eines Geistlichen oder Lehrers in Verbindung gebracht werden, wobei Elemente wie eine liturgische Kleidung, ein Innenraum eines Klosters, eine Bibliothek, oder ein Klassenzimmer mit Tafel und Lehrerpult ins Bild hinzutreten könnten.

Die gleichmäßige Ausleuchtung und die Größe des Auges, sowie seine Blickrichtung und Positionierung im Bild verweisen auf ein im Inneren eines Raumes aufgenommenes Portrait einer

Person, deren Gesichtsmimik durch die nachfolgenden Segmente eine Verdichtung zu einer Gesamtgestalt erfahren soll.



Segment 2

Im oberen linken Bildviertel befindet sich ein männliches, graublaueres, linkes Auge mit direktem Fokus auf die Kamera. Das hängende Lid verdeckt einen kleinen Teil des linken Augenbereichs. Trotz des starken Schattens, welcher auf der linken Seite des Segmentes am stärksten ausgeprägt ist, sich jedoch über das gesamte Auge legt, ist eine helle Hautfarbe zu erkennen.

Auffallend ist der fokussierte, fixierende, aufmerksame und beobachtende Blick, dessen Ursprung in einer Dunkelheit, Verborgtheit und Tarnung liegt und in Kombination mit dem düsteren, betroffenen, besorgten, traurigen, wehmütigen, enttäuschten, desillusionierten, fassungslosen, nachdenklichen und gedanklich abwesenden Ausdruck eine mysteriöse, nicht

vertrauenserweckende Wirkung erzeugt, welche den/die BetrachterIn in Bann zu ziehen vermag, jedoch auch ein Verlangen nach Distanzierung und Abneigung hervorruft.

Die bereits anhand der Analyse des ersten Segmentes gebildeten hypothetischen Kontexte können weiterhin aufrechterhalten und dahingehend adaptiert werden, dass ein Verlagerung der Atmosphäre im Bild stattfindet, welche durch zunehmende Ernsthaftigkeit gekennzeichnet ist. Würde es sich um einen Moderator, Arzt, Techniker, Wissenschaftler, Pfarrer oder Lehrer handeln, könnten diese im Moment der Auseinandersetzung mit einer ernsthaften, kognitiv beanspruchenden Thematik fotografisch fixiert worden sein. Hinzu treten die Kontexteinbettungen eines abgearbeiteten, erschöpften Seemanns, eines Rachepläne schmiedenden Verbrechers, sowie eines Schauspielers, welcher sich als Held einer Tragödie mit dem Scheitern konfrontiert sieht und sich unausweichlich seinem Schicksal fügen muss.

Beim Antizipieren des potentiell folgenden Ausdrucks der Gesichtselemente lässt sich ein geschlossener, nachdenklicher und abwägender Mund, eine in leichte Runzeln gelegte Stirn sowie auch ein mimische Regungen reduzierendes und Emotionen verbergendes „Pokerface“ in Erwägung ziehen.



Segment 1-2

Anhand der simultanen Abbildung des ersten und zweiten Segments gelingt es, die wesentlichen Unterschiede und Wechselwirkungen zusammenfassend darzustellen.

Die Gegenüberstellung der beiden Augen ermöglicht das unmittelbare Ziehen einer Parallele zur Thematik von „Dr. Jekyll und Mr. Hyde“, da auch die Augenausdrücke zwei Charaktere in einer Person widerzuspiegeln scheinen.

Das rechte Auge vermittelt eine generelle Freundlichkeit, welche jedoch durch das Brechen des Blickkontakte mit dem/r BetrachterIn konterkariert und diesem/r gegenüber Gleichgültigkeit zum Ausdruck gebracht wird.

Das linke, den/die BetrachterIn direkt fokussierende und prüfende Auge hingegen kann mit einer Höhle assoziiert werden, deren schattenhafte Tiefe kein Ende zu erkennen gibt und worin ein Einblick in das Innere des Menschen gewährt wird und sich Verletzlichkeit zu konzentrieren scheint.

Die seitliche Drehung des Augenpaares sowie der starke Hell-Dunkel-Kontrast erzeugt ein im Licht stehendes rechtes Auge, welches eine größere Nähe zur Kamera bzw. der Öffentlichkeit aufweist, während das im Schatten verborgene linke Auge mehr Distanz zur Kamera einnimmt und auf Privatheit verweist.

Eine Einheit der beiden Augen liegt zum einen darin begründet, dass jedes Auge Ausdrucksnuancen des jeweils anderen Auges andeutet, und zum anderen ein Schutz des linken Auges durch das rechte Auge besteht, woraus geschlossen werden kann, dass sich die zum abgebildeten Augenpaar gehörende Person nicht vollständig öffnen bzw. preisgeben möchte, sondern vielmehr nur ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Ausdrucksspektrum.

An dieser Stelle kann die Annahme getroffen werden, dass das Hinzuziehen der weiteren Gesichtsteile zu einer Komplexitätssteigerung des Ausdrucksspektrums führen könnte, und sich daher die Frage ergibt, wie sich die einzelnen Elemente in eine umfassende, konsistente Gesamtinterpretation integrieren lassen.

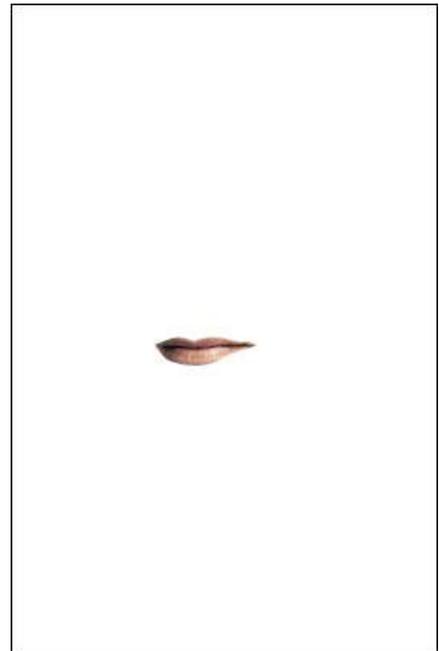
Das dritte Segment bildet etwas links unterhalb der Bildmitte einen nach links gewandten, geschlossenen Mund ab, dessen Unterlippe eine größere Breite als die Oberlippe aufweist und in der rechten Hälfte durch eine Lichtreflexion aufgehellert wird, sowie aufgrund der Proportionen einem Mann zugeordnet werden kann. Auf der linken Seite des Mundes erhalten die Lippen aufgrund eines Schattenwurfs eine zunehmend schwarze Färbung. Beide Mundwinkel werden nach unten gezogen.

Der abgebildete, feminine Züge aufweisende Mund erscheint in seiner Ebenmäßigkeit wie gemalt und beinahe unwirklich.

Überlegenheit und Bedächtigkeit ausstrahlend, überzeugt der Mund von seiner Selbstsicherheit, wobei diese aufgrund der nach unten gezogenen Mundwinkel sowie der vorgeschobenen Unterlippe eine Reduktion erfährt, da dadurch eine Wirkung von Reserviertheit, Skepsis und Unbeholfenheit bzw. fehlender Schlagfertigkeit und Passivität erzeugt wird. Diese unterschiedlichen Deutungen des Mundausdrucks lassen den Rückschluss zu, dass die Selbstsicherheit zur Überspielung und Kompensation der Zurückhaltung strategisch eingesetzt werden könnte.

Die durch den Mund vermittelte Ruhe, Gelassenheit und Passivität lässt die Vorstellung einer Person zu, welche in einem Museum ein Gemälde betrachtet.

Da aufgrund der glatten, gepflegten Lippen ohne jedwede Risse oder Trockenheit die Vermutung aufgestellt werden kann, dass im Anschluss ein glatt rasiertes Gesicht mit zarten und zurückhaltenden Zügen in Erscheinung treten könnte, wird die Lesart eines abgearbeiteten Seemanns verworfen.



Segment 3



Segment 1-3

Wie bereits bei der separaten Betrachtung der einzelnen Segmente gezeigt werden konnte, beinhalten diese verschiedene, jedoch sich wechselseitig ergänzende Bedeutungen.

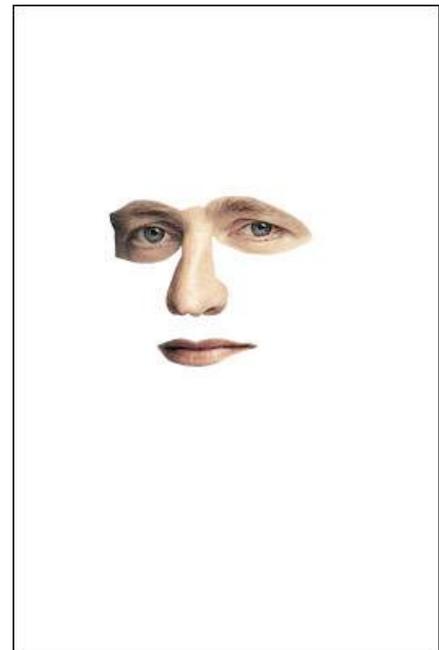
Dem Mund kommt dabei eine die beiden Augen trennende Funktion zu, indem er an deren jeweilige Ausdrücke anknüpft, diese verstärkt und somit eine Einheit aus differierenden und dennoch aufeinander bezogenen und sich wechselseitig bedingenden Bedeutungselementen schafft. Durch die weichen Züge des Mundes gewinnt das rechte Auge an Freundlichkeit, das linke Auge an Verletzlichkeit. Die durch den Mund erzeugte Vermittlung von Selbstsicherheit korrespondiert mit

dem souveränen Ausdruck des rechten Auges, während die Distanziertheit des linken Auges durch die reservierte, zurückhaltende Wirkung des Mundes unterstrichen wird.

Durch diese Deutungen soll die neue Kontexteinbettungen miteinbezogen werden, es könne sich um einen Künstler, wie etwa einen Maler oder Musiker, handeln.

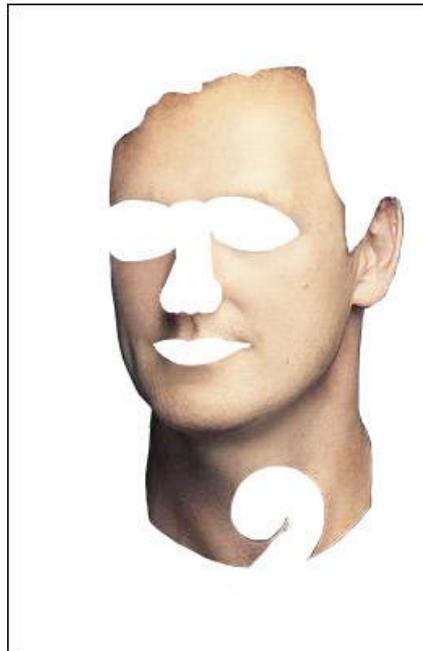
In dieser Darstellung kann durch das Hinzufügen der Nase gezeigt werden, dass diese sich zu den anderen drei Segmenten wie ein Fremdkörper verhält, die einzelnen Gesichtsteile collageartig erscheinen lässt, und im Gegensatz zum Mund durch den stark ausgeprägten, lang gezogenen, knöchernen und entspannten Nasenrücken eine strenge, energisch, zielstrebige und kraftvolle Wirkung entfaltet und somit Ausdrucksfacetten des rechten Auges unterstreicht.

Da an der Nase kein Mienenspiel zu erkennen ist, kann der bereits bei der Analyse des zweiten Segmentes entstandene Gedanke eines „Pokerface“ erneut aufgegriffen und verstärkt werden, da auch die vorliegende Segmentkombination auf reduzierte Gefühlsregungen im gesamten Gesicht schließen lässt.

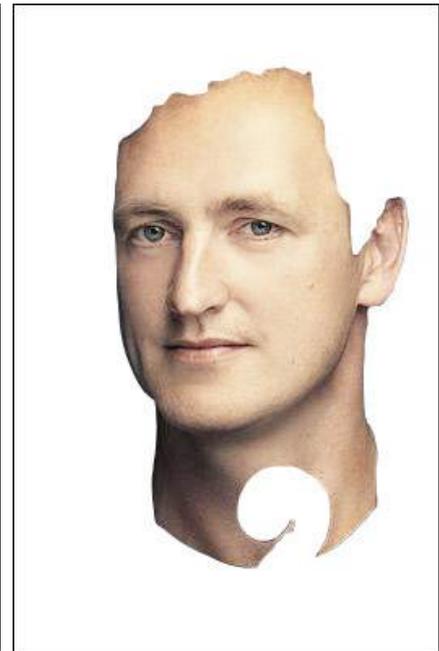


Segment 1-4

Die linke Abbildung zeigt einen Hals sowie ein glatt rasiertes Gesicht mit heller, glatter Haut, hoher Stirn, einem Grübchen auf der linken Wange und einer nach oben gezogenen rechten Wange, auf welcher ein Muttermal zu erkennen ist. Die Breite des Halses, das Philtrum sowie die Gesichtszüge und



Segment 5



Segment 1-5

-proportionen verweisen auf das Gesicht eines Mannes. Da die Kopfhaltung nach links gerichtet ist, wird nur das rechte Ohr abgebildet. Während die rechte Gesichtshälfte in einer hellen und gleichmäßigen Ausleuchtung erscheint, werden auf die rechte Seite des Halses Schatten geworfen, welche sich auf der linken Hälfte des Gesichtes und Halses fortsetzen und zunehmend verdichten.

Mit Auslassung der Augen, der Nase sowie des Mundes, erhält das durch starke Hell-Dunkel-Kontraste geprägte Gesicht eine statuenhafte, wie in Stein gemeißelte und daher stabile bzw. widerstandsfähige, zugleich jedoch auch eine prozellanartige, zerbrechliche Wirkung.

Die ein Grübchen aufweisende linke Wange könnte ein Lächeln andeutende Freundlichkeit und Amusement vermitteln, jedoch auch Verlegenheit, Schüchternheit und Zögern zum Ausdruck bringen, sowie Nachdenklichkeit, Bedenken und Resignation. Letztere Lesart könnte beispielsweise in einem Kontext Sinn ergeben, in welchem eine Person seinem Gegenüber entgegnet: „Tja, ich habe es dir ja gesagt.“

Die dunklen Schatten, welche die linke, von der Kamera abgewandte Gesichtshälfte einhüllen, erzeugen eine Verstärkung der schützenden Distanz und Verborgenheit.

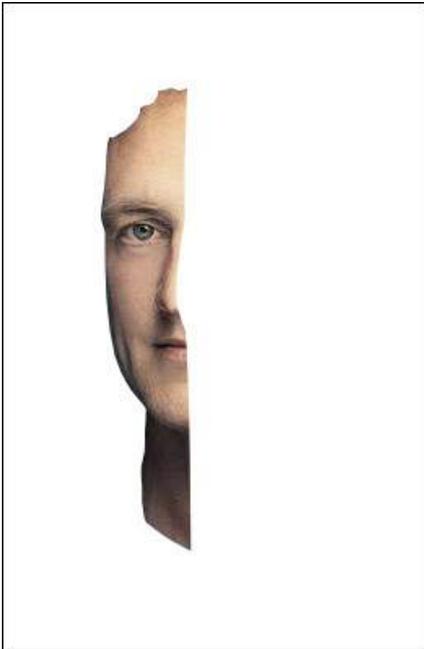
Die leicht angehobene rechte Wange kann als Signalisieren von Ekel, Verachtung, Sarkasmus oder atmosphärischer Kälte gedeutet werden.

Welche Veränderung erfährt nun der Gesichtsausdruck bei der Einbeziehung von Augen, Mund und Nase? Dabei kommt den Augen eine gesonderte Bedeutung zu, da diese dem Gesicht Lebendigkeit verleihen, und den/die BetrachterIn anzusprechen scheinen, indem die unterschiedlichen Ausdrücke des Blickes auf ihn/sie projiziert werden.

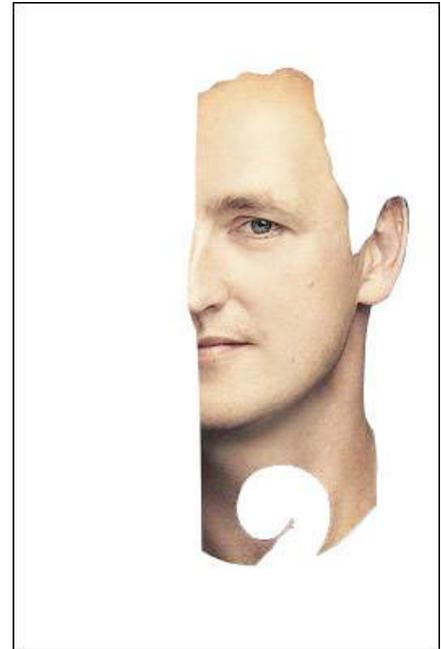
Während die Nase hinsichtlich des Ausdrucks eine enge Verknüpfung mit dem rechten Auge aufweist, passt sich der Mund hingegen den Augen und Wangenformen an, und unterstreicht deren unterschiedliche Ausdrücke. Durch die Seitenungleichheit der Mundformung, welche in den Wangen ihre Fortsetzung findet, geht der situativ bedingte, die rechte Gesichtshälfte kennzeichnende Sarkasmus in eine generalisierte Haltung des durch bitteren, herabwürdigenden Humor ausgezeichneten Zynismus über. Die linke Seite des Mundes, die linke Wange sowie das linke Auge können in Relation zueinander als freundliche und schüchterne, aber endgültige Zurückweisung des/r BetrachtersIn gedeutet werden.

Da das Äußere des Mannes körperlich geschont wirkt, kann die Hypothese gebildet werden, dass es sich nicht um eine Person handelt, welche körperliche Strapazen bzw. Anstrengungen erfahren hat, wie dies beispielsweise bei Sportlern, Landwirten, oder Bauarbeitern der Fall wäre.

Die bereits mehrmals interpretativ herausgearbeiteten differierenden Bedeutungsgehalte der einzelnen Segmente sowie ihr jeweils spezifischer Zusammenhang veranlassen, durch Separieren der Gesichtshälften deren Asymmetrien visuell darzustellen und die zu Analysebeginn gebildeten Interpretationsstränge aufzugreifen sowie zusammenführend zu verknüpfen.



Segment 6



Segment 7

Das siebte Segment bildet die gesamte rechte Gesichtshälfte ab, welche hell ausgeleuchtet ist, durch eine Linksdrehung des Kopfes der Kamera zugewandt wird, sowie in übertragener Weise als die im Licht der Öffentlichkeit stehende Seite interpretiert werden kann. Dieses, der Öffentlichkeit

zugängliche und für diese bestimmte Ausdrucksspektrum kann als eine Vermittlung von Aufmerksamkeit begriffen werden, welche sich jedoch auf generalisierte Andere richtet und dem Individuum des Betrachters/der Betrachterin durch einen an ihm/ihr vorbeigerichteten Blick Gleichgültigkeit und Desinteresse entgegenbringt, wobei dies wiederum durch das Signalisieren von Souveränität und Überlegenheit bei gleichzeitiger Herabwürdigung - nicht nur zurückzuführen auf den Blick, sondern auch auf den Mund und die Nase - unangetastet aufrechterhalten werden kann.

Durch die angedeutete Schwermütigkeit entsteht eine Getrübtheit, welche eine Referenz zur linken Gesichtshälfte aufweist, welche im Schutz der rechten, der Kamera und dem „Licht“ zugewandten, flächenmäßig größeren Seite steht.

Die linke Hälfte des Gesichtes, umhüllt von Schatten, wird aufgrund der Drehung des Kopfes aus der Frontalansicht von der Kamera abgewandt und verkürzt dargestellt, befindet sich auf Distanz zum/r BetrachterIn und verweist auf Privatheit. Der direkte, fokussierte Blick wendet sich der Kamera zu und entfaltet dabei eine Kraft, den/die BetrachterIn einer Sogwirkung ähnlich in die verborgene Tiefe der Augenhöhle zu ziehen, welche Verletzlichkeit und Zerbrechlichkeit andeutet, wobei dem Mund eine unterstützende Wirkung zukommt.

In beiden Gesichtshälften lässt sich ein sowohl reduzierter, als auch kontrollierter Einsatz von Emotionen erkennen.

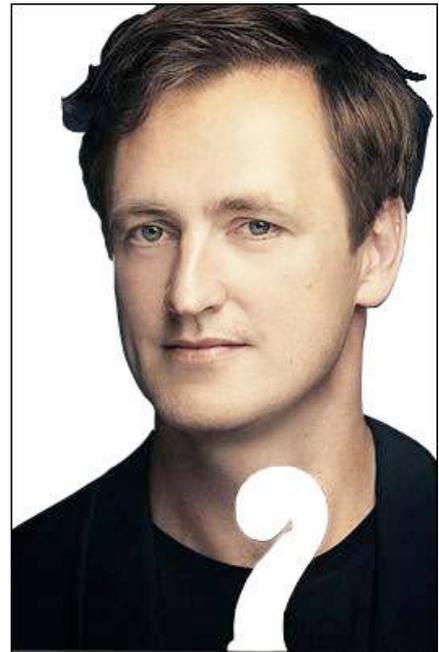
Die Lesart, es könne sich bei der abgebildeten Person um einen Museumsbesucher handeln, welcher ein Bild ansieht, kann aufgrund des Blickes verworfen werden.

Alle anderen aufgestellten Lesarten besitzen weiterhin Gültigkeit, da sowohl für Personen, die bewusst vor Publikum eine Rolle spielen als auch Personen, die einem bestimmten Beruf nachgehen, die Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit gleichermaßen besteht, je nachdem, in welcher Ausprägung eine Rollenkongruenz bzw. ein Rollenkonflikt zwischen Privatheit und Öffentlichkeit vorliegt.

In der vorliegenden Abbildung werden zum Gesicht die zwei weiteren Segmente der Haare und der Kleidung hinzugefügt.

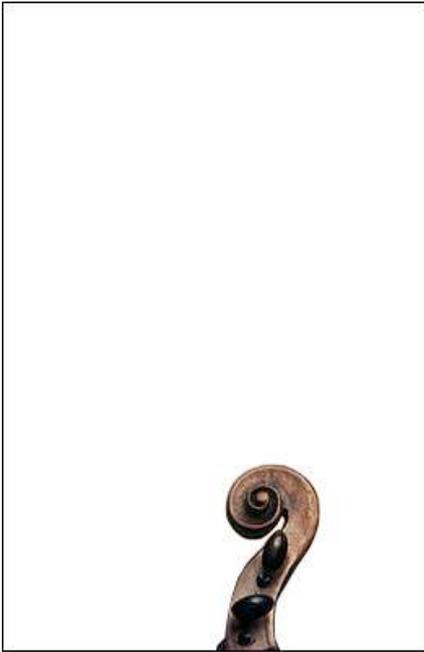
Die braunen, fülligen Haare sind in einem Seitenscheitel nach links gekämmt und mit Gel im vorderen Haaransatz fixiert. Das Haar der linken Seite des Scheitels kann als lockerer und gewellter als jenes der rechten Seite beschrieben werden, welches streng am Kopf anliegend nach unten frisiert ist.

Die Kleidung, welche bis zum Schulterbereich abgebildet wird, besteht aus einer schwarzen Jacke mit Schalkragen, die aus einem festeren, steifen Stoff gefertigt ist, sowie einem darunter getragenen schwarzen Oberteil mit Rundausschnitt.



Segment 1-9

Die gestylten und gepflegten Haare, wie auch die Kleidung deuten nicht auf Alltäglichkeit, sondern vielmehr auf einen bestimmten - festlichen, vornehmen, traurigen, Coolness erfordernden, aufgrund des Nichttragens einer Krawatte nicht sehr formellen - Anlass, wie beispielsweise eine Trauer- oder Firmenfeier, eine Abendveranstaltung oder ein Fototermin für eine Bewerbung. Weiters erinnert die Frisur an das Posieren von Adligen, welche die Privilegien aus gutem Hause symbolisch darstellen. Aufgrund der Frisur kann ein Werbekontext für Männerpflegeprodukte in Erwägung gezogen werden, welcher jedoch unter Berücksichtigung der Blickbeziehung zwischen abgebildeter Person und Betrachter wieder verworfen werden muss. Ein geistlicher Kontext verliert an dieser Stelle ebenfalls an Gültigkeit.



Segment 10

Am unteren Bildrand, etwas rechts vom Zentrum ist eine seitlich positionierte, nach links weisende Schnecke eines Streichinstrumentes aus mittelbraunem, matt wirkendem Holz zu erkennen, wobei zwei schwarze Wirbel an der Vorderseite vollständig sowie ein Wirbel an der Rückseite zu einem kleinen Teil zu sehen sind.

Die Zuordnung, welches Streichinstrument durch das zehnte Segment abgebildet wird, kann nicht sicher vorgenommen werden, wenngleich die Vermutung aufgrund der Größenverhältnisse nahe liegt, dass ein Kontrabass und Cello, sowie auch eine Violine ausgeschlossen werden können und es sich vielmehr um eine Bratsche handelt, wobei diese

Entscheidung als Grundlage der folgenden Interpretation dienen soll.

Da in der vorliegenden Abbildung nur die Bratschenschnecke dargestellt wird, und somit eine Andeutung, jedoch keine vollständige Ansicht des Instrumentes vorliegt, kommt es zur Appräsentation der sich außerhalb des Bilderrahmens befindenden Instrumententeile, wie beispielsweise das Griffbrett, die Saiten, der Korpus, die beiden F-Löcher, der Steg und der Kinnhalter. Die Schnecke verweist darauf, dass das Instrument bereits älter ist und Gebrauchsspuren haben könnte, dass es jedoch keine Beschädigungen aufweist, und daher funktionstüchtig ist, sodass man es stimmen und damit spielen kann. Allerdings lässt die Positionierung schließen, dass die Bratsche zum Zeitpunkt der fotografischen Aufnahme nicht in Verwendung ist, sondern vielmehr abgestellt wurde oder vor dem Körper festgehalten wird.

Die Bratsche weist eine Notation im Alt- bzw. Bratschenschlüssel auf und unterscheidet sich damit vom meist gebräuchlichen Violin- oder Bassschlüssel. Im Unterschied zu Geigen sind Bratschen dadurch gekennzeichnet, dass die Spielweise mehr Kraft benötigt, da der etwas größere Korpus und der längere Bogen mehr Gewicht haben und die Saiten schwerer in Schwingung zu bringen sind. Weiters ist die Bratsche eine Quinte tiefer gestimmt als die Geige, wodurch - ähnlich wie sich der warme, dumpfe Klang eines Bösendorfers vom brillanten, hellen Klang des Steinways unterscheidet - ein weicher, voller, rauher, heiserer bzw. rauchiger, dunkler bis drohender Ton entsteht. Denkt man beispielsweise an Igor Strawinskys „Elegy for Solo Viola“ oder Henri Vieuxtemps' „Capriccio for Viola Solo“, kann die durch den spezifischen Klang der Viola bewirkte dumpfe, trübe, melancholische, wehmütige Stimmung nachempfunden werden.

Wie kann die Charakterisierung der Klangfarbe nun auf die visuelle Darstellung übertragen werden?

Zu erwarten wäre, dass auch die gesamte Fotografie durch eine Atmosphäre geprägt ist, welche sich tendenziell als ernst, düster, freudlos, wehmütig und melancholisch beschreiben lässt. So könnte beispielsweise die Vorstellung von Einsamkeit oder eines wartenden Orchestermitglieds entstehen. Da das Instrument nur andeutungsweise abgebildet wird, kann davon ausgegangen werden, dass auch weitere Bildelemente Ungewissheit erzeugen und somit die Aufforderung an den/die BetrachterIn gerichtet wird, eine aktive Betrachterhaltung einzunehmen und Nicht-Sichtbares mitzuvergegenwärtigen, um ein Verstehen für das Dargestellte zu entwickeln.



Segment 1-11

Im blauschwarzen, zwischen Hell und Dunkel chancierenden Hintergrund, welcher Assoziationen mit Nacht, Finsternis und Trauer hervorruft, sowie eine geheimnisvolle, aber auch dezente, elegante, ästhetische Wirkung entfaltet, lassen sich einzelne, bereits anhand der vorhergehenden Segmente herausgearbeiteten Interpretationsaspekte wiederfinden.

Die Schlichtheit des Hintergrundes unterstreicht die vom rechten Auge vermittelte Sachlichkeit und Souveränität sowie die in Gesicht und Körperhaltung liegende emotionale Zurückhaltung. Die symbolisch für Trauer stehende Schwärze des Hintergrundes vermag weiters, die im linken Auge konzentrierte, aber auf das gesamte Bild ausstrahlende Ernsthaftigkeit zu verstärken. Die hellen sowie dunklen Anteile

des Hintergrundes könnten ebenso wie die Gesichtshälften auf Öffentlichkeit und Privatheit verweisen, wobei das dem Hintergrund nähere linke Auge beinahe von der Dunkelheit aufgenommen wird.

Ein für die Interpretation relevanter Gedanke kann weiters noch aufgegriffen werden, berücksichtigt man die Positionierung der Bratsche, welche sich zum einen im Vordergrund und zum anderen in der rechten Bildhälfte befindet. Dies könnte dahingehend gedeutet werden, dass die fotografische Inszenierung darauf zielt, das Instrument auch in übertragener Weise in den Vordergrund zu rücken und die musikalischen Fähigkeiten des abgebildeten Mannes zu betonen und dem/der BetrachterIn näher zu bringen. Während sich die linke, mit Privatheit verknüpfte Gesichts- und Körperhälfte im

Schutz der Dunkelheit verbirgt, könnte die rechte Seite des Mannes, vor welcher auch die Bratsche positioniert ist, als im Licht der Öffentlichkeit stehend interpretiert werden.

An dieser Stelle kann folgende Strukturhypothese angeführt werden:

Bedeutungskonstituierend für das Bild ist die gleichzeitige Darstellung interdependenter Gegensatzpaare, welche auf einer Spaltung der Gesichts- und Körperhälften des abgebildeten Mannes beruhen.

Die rechte, der Kamera zugewandte Seite des Gesichtes und Körpers wird hell ausgeleuchtet, und kann als das einer Öffentlichkeit präsentierte Selbst gedeutet werden, welches durch das - ebenfalls nur zum Teil abgebildete - Instrument mitkonstituiert wird. Das rechte Auge, dessen Fokus unbestimmt bleibt, scheint alle(s) im Blick zu haben, dem/r einzelnen BetrachterIn gegenüber jedoch gleichgültig gesinnt zu sein. Die im rechten Auge liegende Gleichgültigkeit in Kombination mit der Zynismus ausdrückenden Mimik der rechten Gesichtshälfte könnten als Mittel der Distinktion vom Betrachter eingesetzt werden, wobei die Machtposition des abgebildeten Mannes durch die vordergründige Souveränität und Offenheit unhinterfragt und daher aufrechterhalten werden kann.

Die in der Dunkelheit liegende, der Kamera abgewandte linke Körper- und Gesichtshälfte hingegen verweisen - gestützt durch den im Schatten verborgenen Blick - auf Privatheit, welche der Öffentlichkeit nicht preisgegeben werden soll. Die linke, „private Seite“, welche mehr Emotionalität zu erkennen gibt, vermittelt durch den direkten Blickfokus ein Einlassen mit dem/r BetrachterIn.

Die analysierte Fotografie soll an dieser Stelle in den Kontext anderer Bilder gesetzt werden, welche aufgrund der asymmetrischen Darstellung und Ausdrucksfacetten der Gesichtshälften, der angedeuteten Abbildung des Instrumentes - sei es durch Gestik oder einen Teil des Instrumentes -, der Düsterei und atmosphärischen Kälte sowie der minimalistischen Inszenierungsweise für einen Bildvergleich sowie -kontrast ausgewählt wurden.



Abb. 7: v.l.n.r.: 7a-c



Abb. 8



Abb. 9: v.l.n.r.: 9a-c

## 5.2.2. Kontextanalyse



Abb.10: Homepage des Kussquartetts

Der Webaufttritt des Bratschisten William Coleman ist Teil der in drei Ebenen gegliederten Website des „Kuss Quartetts“. Auf der Homepage des Streichquartetts ist im linken oberen Bildeck ein Logo positioniert, das den Buchstaben „u“ durch die Zahl „4“ ersetzt und somit auf die Mitglieder des Quartetts verweist. Rechts des Logos befindet sich eine Menüleiste, welche aus den sechs Auswahlpunkten: „News“, „Termine“, „Media“, „Projects“, „Info“ und „Contact“ besteht. Auf horizontaler Ebene schließt ein mit Facebook verlinktes Icon sowie eine Auswahlmöglichkeit zwischen englischer und deutscher Sprache an.

Der Header wird begrenzt durch eine Trennlinie, worunter unmittelbar am rechten äußeren Rand ein Bedienelement zum Abspielen einer Hörprobe einprogrammiert wurde. Neben der fotografischen Inszenierung und dem textlichen Inhalt ist die Homepage daher auch durch die Beimessung von Bedeutsamkeit der Musik charakterisiert.

Die für die Einzelbildanalyse herangezogene Fotografie kann aufgerufen werden, indem die abgebildete Person Colemans ausgewählt wird. Die analysierte Fotografie erscheint im Kontext biografischer Angaben, welche sowohl die musikalische Solokarriere des Bratschisten, als auch seine Mitgliedschaft im Streichquartett thematisiert, die Ausbildungs- und Berufslaufbahn anführt, die internationale musikalische Aktivität und Renommiertheit betont, einen Werbeaspekt aufweist

und die Besonderheit seines Instrumentes hervorhebt. Zudem kann das wiederholte Erwähnen eines aus MusikerInnen bestehenden sozialen Netzwerkes als Strategie zur Aufwertung der eigenen Person gedeutet werden. Der in der Bildanalyse herausgearbeitete Aspekt eines der Öffentlichkeit präsentierten Selbst erfährt durch die Privatheit ausklammernde Textbotschaft noch zusätzliche Verstärkung.



Betrachtet man die auf der Website dargestellten Fotografien, lässt sich hinsichtlich der Distinguiertheit, der atmosphärischen Kälte, der minimalistischen Inszenierungsweise sowie des kontrollierten Minenspiels und der Körperhaltung eine Ähnlichkeit feststellen. Wie durch den Text wird auch auf visueller Ebene die Spaltung in Solokarriere und Karriere als Mitglied des „Kussquartetts“ deutlich, indem die analysierte, allein den Bratschisten abbildende

Abb. 11: Bildtafel, William Coleman

Fotografie auch Bestandteil der das Streichquartett abbildenden Fotografie ist.

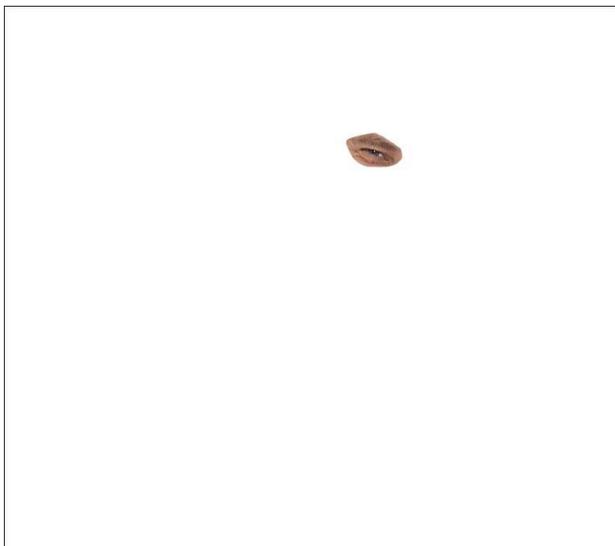
### **5.2.3.Zusammenführung**

Zusammenfassend können die anhand der Bildanalyse herausgearbeiteten Gegensatzpaare festgehalten werden, die aus linker und rechter Gesichts- und Körperhälfte, Dunkelheit und Helligkeit, einer Abwendung und Hinwendung zur Kamera bzw. zum/zur BetrachterIn, Emotionalität und Gleichgültigkeit sowie Privatheit und Öffentlichkeit bestehen, wobei die Website auf die Präsentation des für die Öffentlichkeit bestimmten Selbst angelegt ist. Nach der Analyse der Fotografie sowie der Website kann darauf hingewiesen werden, dass die keineswegs auf Privatheit Bezug nehmenden, auf der Website angeführten Texte, welche das musikalische Können in übertrieben positiver Weise darstellen, und die in der Fotografie - insbesondere in der rechten, die „öffentliche Seite“ repräsentierende Gesichtshälfte - bestehende vermittelte Überlegenheit einander gegenseitig unterstützen. Im Unterschied zur Einzelbildanalyse, anhand derer sich der Aspekt der Einbindung des Bratschisten in soziale Netzwerke nicht feststellen ließ, wird dies im Kontext der Website sowohl auf textlicher, als auch auf visueller Ebene deutlich. Ebenso wie in der analysierten Fotografie die Bratschenschnecke als Teil des Instruments dargestellt wird, steht auch die auf der Website eingespielte Hörprobe nicht im Vordergrund, sondern dient vielmehr einer Untermalung der Selbstinszenierung. Betrachtet man die auf der Website präsentierten Fotografien, lassen sich Ähnlichkeiten - vor allem die atmosphärische Kälte sowie die mimische und gestische Ausdruckskontrolle - und Unterschiede - Einzelportrait und Gruppenportraits - zur analysierten Fotografie aufzeigen.

### 5.3. Einzelbildanalyse 3: „Inszenierte Beziehung von MusikerIn und Instrument“

Die folgende Interpretation widmet sich der Einzelbildanalyse des Prototyps der Gruppierung „Inszenierte Beziehung von MusikerIn und Instrument“, welcher nach minimaler Kontrastierung ausgewählt wurde, da nun die Darstellung der Beziehung zwischen dem abgebildeten Musiker und seinem Instrument an Relevanz gewinnt sowie eine von den zuvor analysierten Fotografien differierende Inszenierungsweise vorliegt.

#### 5.3.1. Interpretation



Segment 1

Das erste Segment zeigt im oberen rechten Bildviertel ein männliches linkes Auge mittleren Alters, welches von heller Haut umrandet ist, graublaue Farbe hat, sowie stark ausgeprägte Falten am äußeren Augenwinkel aufweist, die neben dem Alter auch auf ein Zusammenkniffen des Auges zurückgeführt werden können. Weiters ist ein hängendes Augenlid, ein Tränensack sowie eine graubraune Augenbraue zu erkennen. Das Auge ist leicht schräg positioniert und wird hell und gleichmäßig ausgeleuchtet.

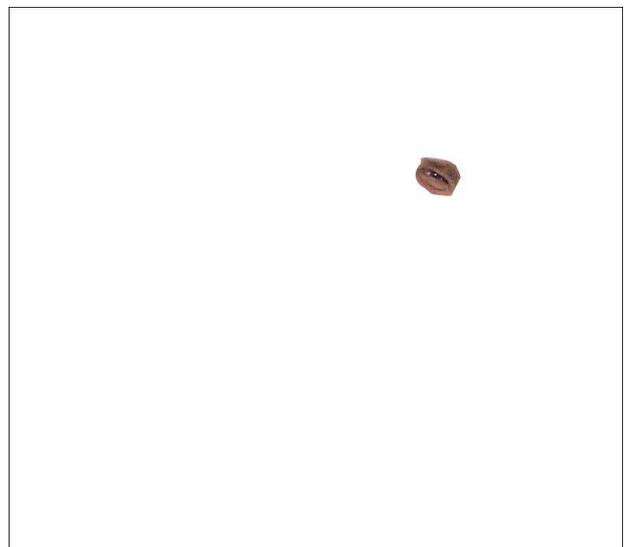
ausgeleuchtet.

Die schräge Augenstellung in Kombination mit dem Blick aus dem äußeren Winkel des angestrengt zusammengekniffenen Auges deutet einen sowohl freundlichen, wohlwollenden, als auch verschmitzten, schelmischen und listigen Ausdruck an. Die in der Mimik widergespiegelte, durch die gesenkte Augenbraue verstärkte Angestrengtheit des Blickes sowie das damit verbundene Fehlen eines strahlenden, ausgelassenen Augenausdrucks trüben den ersten Eindruck einer Vermittlung einer positiven Stimmung und verweisen auf Ernsthaftigkeit. Der Augenausdruck lässt keine Aggression, Kampf- oder Angriffshaltung vermuten, sondern signalisiert vielmehr eine aufgeklärte und resignative Grundeinstellung.

Dies lässt die Vorstellung zu, es könne sich um eine Person handeln, welche seinem Gegenüber bemühte, gezwungene Freundlichkeit entgegenbringt, wie beispielsweise ein (Kinder-)Arzt oder Altenpfleger, der im Wissen um die Diagnose beruhigend auf seinen Patienten einwirken möchte; ein Polizist, Kontrolleur oder Parkwächter, der im Begriff ist, eine Amtshandlung durchzuführen; ein Lehrer, der eine(n) SchülerIn ermahnt; oder ein Kellner, der mit der Höhe des Trinkgeldes unzufrieden ist. Auch wäre denkbar, dass das Auge den Ausdruck in einer Situation annehmen könnte, in welcher ein Schauspieler Freude über seinen Applaus, aber auch Erleichterung aufgrund des Endes einer erfolgreichen, jedoch mit Strapazen verbundenen Vorstellung andeutet. Zudem könnte die Mimik des Auges auch im Kontext eines Freizeitsportlers Sinn machen, welcher seinen Stolz ausdrückt, seiner Erschöpfung standgehalten zu haben.

Ein hypothetischer Anschlusskontext wäre die durch das Hinzutreten weiterer Gesichtselemente bewirkte Verstärkung oder Relativierung der Ernsthaftigkeit in den Zügen des Auges. Basierend auf der Analyse des ersten Segmentes wäre eine schräge Kopfstellung, kein Lachen, aber ein verhaltenes Lächeln, sowie das Gesicht einer älteren männlichen Person erwartbar. Ob es sich um eine Portraitaufnahme einer Person oder die Abbildung zweier Personen handelt, bleibt an dieser Stelle noch ungewiss.

Das vorliegende Segment bildet ein rechtes, männliches Auge mit graublauer Farbe ab, welches schräg ausgerichtet im oberen rechten Bildviertel positioniert ist. Der Augenbereich ist weiters durch eine graubraune Augenbraue, helle Haut, einen Tränensack, ein hängendes Lid sowie den Ansatz von kleinen Falten im äußeren Augenwinkel gekennzeichnet. Die geringe Helligkeit des Auges könnte auf einen Schattenwurf oder eine spätere Tageszeit verweisen.

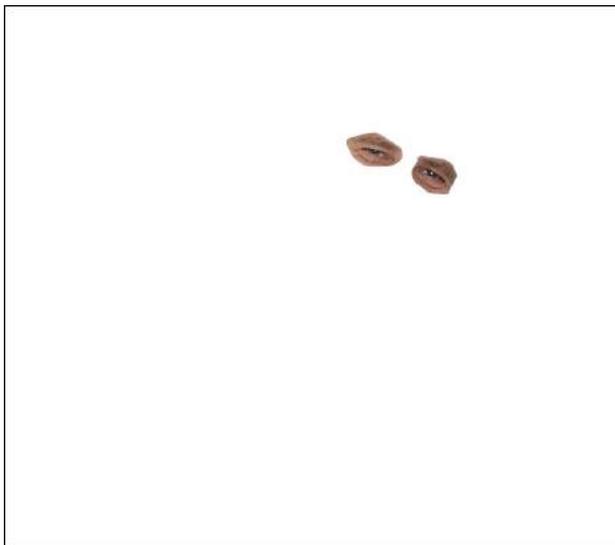


Segment 2

Die Dunkelheit, welche sich über den gesamten Augenausschnitt legt, der Tränensack unterhalb des Auges, das stark ausgeprägte Schlupflid sowie die Mimik des bis auf einen kleinen Spalt geschlossenen Auges lässt den Blick nicht freudestrahlend und lachend, sondern vielmehr ernst, sentimental, traurig, müde, erschöpft und vorwurfsvoll erscheinen. Berücksichtigt man zudem die

schräge Stellung des Augen, kann dessen Ausdruck mit einem auf den/die BetrachterIn gerichteten unterwürfigen, schüchternen und sehnsüchtigen Hundeblick assoziiert werden. Auch entfaltet das Auge eine Wirkung von Unsicherheit, Unklarheit und fehlendem Optimismus bzw. mangelnder Ziel- oder Siegesicherheit.

Die im Zuge der Analyse des ersten Segmentes generierten Lesarten können weiterhin aufrechterhalten werden, wobei die Annahme einer sich in den Gesichtszügen des Mannes widerspiegelnden zunehmenden Ernsthaftigkeit, welche sich hinter der Fassade von Freundlichkeit verbirgt, durch das Miteinbeziehen des zweiten Segmentes an Tragfähigkeit gewinnt. Weitere, in die Interpretation aufzunehmende Lesarten wären, dass das Auge einer Person zugeordnet werden könnte, welche Schlafentzug oder anderen physischen oder psychischen Belastungen ausgesetzt ist, wie beispielsweise ein Arzt im Nachtdienst, ein Obdachloser oder Alkoholiker. Auch wäre eine Person vorstellbar, die ein Eremitendasein führt, und ihren Blick in die Ferne - zum/r BetrachterIn - richtet, wie beispielsweise Daniel Defoe's wagemutige, gestrandete und auf sich selbst gestellte Figur Robinson Crusoe.



Segment 1-2

Kombiniert man beide Augen, erfährt die bereits im linken Auge angelegte Verschmitztheit und Listigkeit durch die Unsicherheit und Schüchternheit im Ausdruck des rechten Auges eine Verstärkung. Das Augenpaar weist einen maskenhaften Charakter auf, welcher als latentes Vorhandensein einer existenziellen Verletzbarkeit sowie deren Überlagerung durch vordergründiges, demonstratives Signalisieren von Freundlichkeit, Wohlwollen und Gutmütigkeit begriffen werden kann. Die

zusammengekniffenen Augen scheinen ein schmerzliches Lächeln auszudrücken, wodurch neben die Annahme einer ernsten Atmosphäre im Bild auch die Vermutung tritt, dass die gesamte Mimik eine bemühte und gestellte, nicht authentische oder gefühlte Freundlichkeit zum Ausdruck bringt.



Segment 1-3

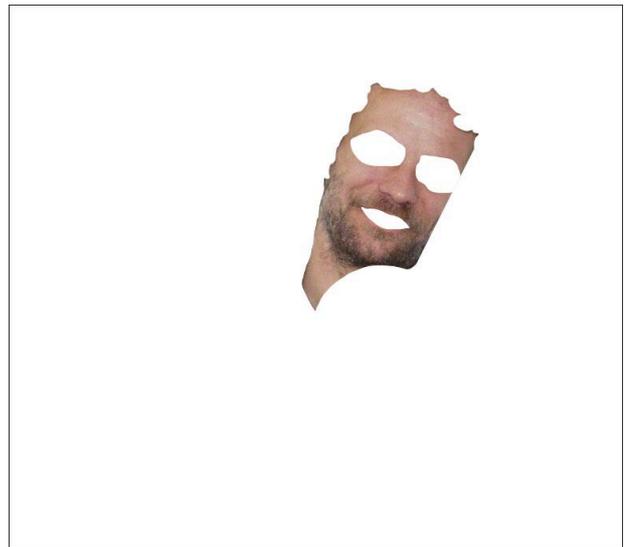
Zieht man nun zu den ersten beiden Sinneinheiten das dritte Segment hinzu, welches einen schräg positionierten, geschlossenen, sachte lächelnden Mund mit rötlichen Lippen abbildet, lässt sich der aus dem Augenausdruck resultierte Interpretationsaspekt einer hinter Freundlichkeit verborgenen Verletzlichkeit insofern pointieren, als auch der zu einem verkniffenen Lächeln geformte Mund keine strahlende, ausgelassene Freude zum Ausdruck

bringt. Vielmehr scheint die Kontrolle und Unterdrückung von latent bestehenden, situativ oder wesenhaft bedingten Gefühlsempfindungen und -äußerungen unter Anstrengung vollzogen zu werden. Die schräge Stellung des Mundes vermittelt emotionale Teilhabe und Demut, die Formung der Lippen verweist auf ein Sich-Ergeben unter Skepsis, Enttäuschung und Schmerz.

Die vorliegende Segmentkombination lässt die Kontexteinbettung einer Streitsituation oder Diskussionsrunde imaginieren, in welcher die abgebildete Person nicht genügend Durchsetzungskraft aufbringen und ihrem Standpunkt Nachdruck verleihen kann und die Reaktion einer künstlichen Zustimmung zum Argument seines Kontrahenten wählt. Weiters könnte die Mimik auf eine Situation zurückgeführt werden, in welcher ein entbehrlicher, bedauerlicher, nicht revidierbarer Fehler begangen wurde, wodurch die dargestellte Person in eine resignative Haltung verfällt. Auch könnte ihr Blick jemandem oder etwas gelten, der bzw. das in ihm Unwohlsein auslöst.

Die schräge Position aller bisher analysierten Gesichtsteile lässt vermuten, dass der gesamte Kopf eine starke Neigung aufweisen und zudem angelehnt oder mit der Hand aufgestützt werden könnte.

Das vierte Segment ist in der rechten, oberen Bildhälfte positioniert und bildet den linken Teil eines Halses sowie frontal ein nach rechts geneigtes, männliches Gesicht mit angehobenen Wangen ab, dessen Stirnfalten und graubrauner Bart auf ein Alter zwischen fünfzig und sechzig Jahren schließen lassen.



Segment 4

Deutet die Gesichtsmimik zwar nicht auf ein ausgelassenes Lachen, so bringt sie doch unbedarfte Heiterkeit und Gutmütigkeit zum

Ausdruck. Der aufgrund der unterschiedlichen Wuchslängen und Farbtöne etwas ungepflegt erscheinende Bart kann mit der Form eines Schutzschildes oder dem unteren Teil eines geschlossenen Helmvisiers assoziiert werden, welche zur Wahrung des Erscheinungsbildes vor den die Intimität berührenden Blicken des Betrachters/der Betrachterin fungieren könnten.

Die schräge Haltung des Kopfes könnte mit einem Kontext einhergehen, in dem die abgebildete Person sich schunkelnd zu Musik bewegt, einen Blick erhaschen möchte, sich an jemanden (z.B. Vermittlung des Naheverhältnisses zu einer Partnerin) oder etwas (z.B. an einen Baum) anlehnt, in einem Ohrensessel schläft, die Beine überschlagend und die Hand über der Lehne lässig auf einem Stuhl sitzt, ein Kind hochhebt, lesend den Kopf aufstützt oder ein Telefonat führt. Auch könnte die Fotografie eine Urlaubsaufnahme darstellen, auf der sich die abgebildete Person vor einer Sehenswürdigkeit präsentiert. Aufgrund des Bartes sowie der fröhlichen Stimmung erinnert das Gesicht zudem an eine naturverbundene Person, wie beispielsweise an einen Almwirten. Schließlich könnte es sich auch um eine unter Alkoholeinfluss stehende Person handeln, welche des Haltes einer Stütze bedarf.

Basierend auf der Analyse des vorliegenden Segmentes kann vermutet werden, dass im weiteren Verlauf entweder ein freudestrahlender Augenausdruck sowie ein lachender Mund die signalisierte Fröhlichkeit unterstreichen, oder durch mimische und gestische Ausdruckskontrolle eine Fassade des Schutzes vor den Blicken des Betrachters/der Betrachterin konstituiert wird.



Segment 1-4

Durch die Verknüpfung der ersten vier Segmente kann der Interpretationsaspekt veranschaulicht werden, dass die Darstellung eine Preisgabe der abgebildeten Person meidet, da eine Abwehr der Blicke erzielt wird, indem die obere Gesichtshälfte durch das Zusammenkneifen der Augen und die untere Gesichtshälfte durch ein partielles Verdecken aufgrund des Bartes sowie ein kontrolliertes Lächeln geschützt werden. Die zuvor separiert

betrachteten Gesichtszüge des Mannes verlieren in Kombination mit Mund und Augen die Wirkung von Entspanntheit und Fröhlichkeit, welche sich zunehmend zu einem angespannten, gequälten, enttäuschten, prüfenden, distanzierten und verschlossenen Ausdruck wandeln. Der Blick und die Gesichtsmimik geben keine Überraschung zu erkennen, sondern vielmehr eine Kenntnis oder Routine bezüglich der Ursache für das Annehmen dieses spezifischen Ausdrucks. So könnte es sich beispielsweise um ein Gefälligkeitslächeln handeln, das die dargestellte Person seinem Gegenüber entgegenbringt.

An dieser Stelle soll nun die Darstellung durch das Hinzufügen eines weiteren Segmentes ergänzt werden.

Das grau melierte, mittellange und gekrauste Haar weist eine Teilung in der Kopfmittle auf, lässt jedoch keinen markant gezogenen Scheitel erkennen und verdeckt bis auf das hellhäutige Ohrläppchen beinahe vollständig das linke Ohr. Auffallend ist die entlang der Haarspitzen verlaufende hellgraue, transparente und teilweise durchbrochene Umrandung, welche ein gezielt gesetztes bildnerisches Gestaltungsmittel - beispielsweise einen Stromschlag andeutend - darstellen, sowie einen



Segment 1-5

Teil des Hintergrundes abbilden oder auch auf die Unprofessionalität einer nachträglich vorgenommenen Bildbearbeitung - beispielsweise durch das Herauslösen der Person aus dem Hintergrund - zurückgeführt werden könnte.

Wie bereits der Bart, lässt auch das zerzauste, struppige, ungestylte Haar einen Eindruck von Unordentlichkeit entstehen, wodurch geschlossen werden kann, dass die abgebildete Person ihrem bzw. einem vornehmen Äußeren keinen großen Wert beimisst, dass sie Natürlichkeit oder Individualität auszudrücken versucht, oder einen Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen herbeiführen möchte.

Verdeutlicht werden könnte dieser Interpretationsaspekt durch die doch unwahrscheinlich erscheinende Imagination, es würde sich um die Darstellung eines Rechtsanwaltes handeln. Vielmehr kann der Abgebildete mit einem (verrückten) Professor oder Wissenschaftler, einem Künstler bzw. Maler oder auch einem traurigen Clown assoziiert werden.

Hinsichtlich der Antizipation eines Anschlusskontextes wäre eine durch Gemütlichkeit gekennzeichnete und aus Naturmaterialien gefertigte Kleidung zu erwarten sowie aufgrund der bildlichen Atmosphäre und des den Kopf rahmenden grauen Schleiers eine in gleichem Farbton gestaltete Tapete als Hintergrund.



Segment 1-7

Der vorhergehenden Abbildung werden die zwei weiteren Segmente der Kleidung - welche aus einem grauen, wollartigen Material besteht und an Kragen und Ärmelende ein graublau kariertes Hemd hervorblicken lässt - sowie der Hand - deren Daumen und Zeigefinger von den restlichen drei Fingern abgespreizt werden - hinzugefügt.

Das dicke, wärmende Material des Pullovers scheint im Widerspruch zur Körperhaltung des Mannes zu stehen, welche durch die hoch- bzw.

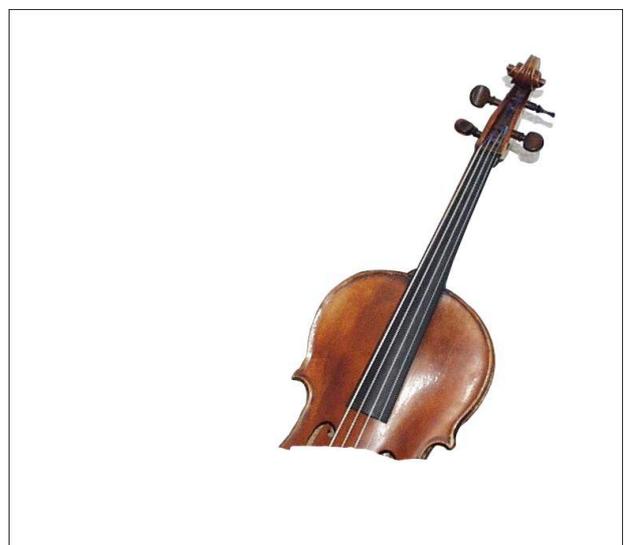
zusammengezogenen Schultern ein Frieren als Reaktion auf Kälte vermittelt. Weiters deutet das Material und der weite Schnitt des Pullovers auf Natürlichkeit und Gemütlichkeit, während das Hemd einen mehr vornehmen, ordentlichen und formellen Eindruck erweckt. Die Körperhaltung, welche neben einem Frieren auch auf Zurückhaltung, Zurückziehung und Verschlossenheit

verweist, wird durch die Formung der Hand zusätzlich verstärkt, da diese, den Oberarm unter Anspannung greifend, die Ichbezogenheit des Mannes betont. Im Falle, dass der abgebildete Mann eine Person oder einen Gegenstand in unmittelbarer Nähe an seinen Körper gezogen in den Armen hält, würde eine durch Intimität gekennzeichnete Zweisamkeit entstehen, welche einen distanzierten Bezug zur Umwelt aufweist.

Durch die Imitation der Mimik des angestregten Lächelns und der zusammengekniffenen Augen, sowie der Körperhaltung, der starken Neigung des Kopfes, der hochgezogenen Schultern, der verschränkten Arme und der verkrampften Hand wird deutlich, wie sehr das gesamte Erscheinungsbild durch Angespanntheit charakterisiert ist. Die Freundlichkeit und Wohlwollen ausstrahlende Gesichtsmimik, der Bart, der Pullover und die in sich gekehrte Körperhaltung könnten in übertragener Weise als Schutz vor innerer Kälte interpretiert werden.

In Rekurs auf die bisherige Lesartengenerierung kann festgehalten werden, dass aufgrund des Egozentrismus der abgebildeten Person, der fehlenden Vermittlung von Autorität sowie der Kleidung die Kontexte eines Arztes, Altenpflegers, Polizisten, Kontrolleurs, Parkwächters, Lehrers sowie Kellners verworfen werden. Weiters verlieren durch die Beschaffenheit der Kleidung sowie die Kontrolliertheit und Statik in Mimik und Gestik die Lesarten, es könne sich um einen Obdachlosen, eine unter Alkoholeinfluss stehende oder schlafende Person, eine schunkelnde Bewegung, ein Erhaschen eines Blickes oder das Führen eines Telefonates handeln, ihre Gültigkeit. Schließlich verraten auch die Körperhaltung sowie die Ernsthaftigkeit der Atmosphäre im Bild, dass die Kontexte einer Urlaubsaufnahme sowie einer lesenden oder auf einem Stuhl sitzenden Person nicht mehr aufrechterhalten werden können.

Segment 8 zeigt in der rechten Bildhälfte eine Bratsche in schräger, nach rechts weisender Position. Der aus braunem Holz gefertigte Korpus weist auf der oberen Rundung der linken Seite durch das Ablättern des Lackes Flecken sowie auf der rechten Seite eine erhellte Fläche auf, welche eine Lichtreflexion andeutet. Das Segment bildet die Bratsche bis zum oberen Teil der F-Löcher ab, und lässt weiters vier Saiten, ein schwarzes Griffbrett sowie vier Wirbel und

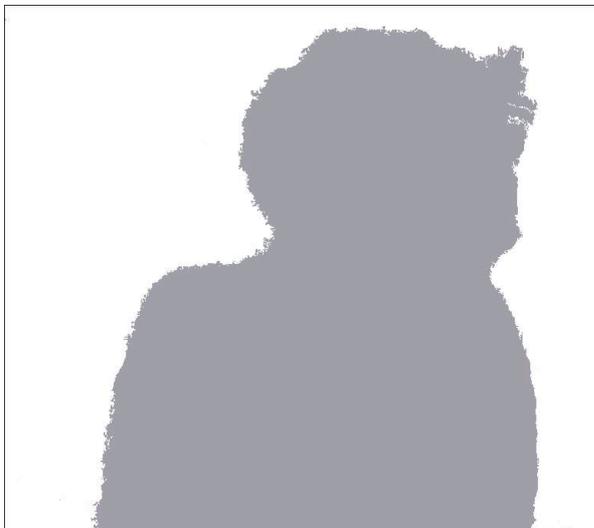


Segment 8

eine Schnecke, welche Schatten werfen, erkennen.

Die Bratsche wirkt intakt, abgenutzt und steht zum Zeitpunkt der fotografischen Aufnahme nicht in Verwendung. Die Positionierung der Bratsche im Bild entfaltet eine Wirkung von Vernachlässigung und Verlorenheit, da sie - getrennt vom Bratschenbogen - abgestellt an eine Wand gelehnt oder in einem Mülleimer entsorgt sein könnte, im Wasser versinken oder zwischen Reisegepäck sowie am Boden zwischen anderen Gegenständen, wie beispielsweise Notenblättern, liegen könnte.

Im Gegensatz dazu wäre auch eine besonders vorsichtige Behandlung des Instruments denkbar, läge es beispielsweise in einem Bratschenkasten und würde im unteren Bereich mit einem Tuch bedeckt. Eine dritte Lesart könnte darin bestehen, sich die Bratsche als ein Element eines Werbeprospektes oder CD-Covers vorzustellen, in welchem auch eine erklärende Schrift Platz einnehmen würde.



Segment 9



Segment 1-9

Die vorliegende Gegenüberstellung wurde aus dem Grund gewählt, um einerseits dem/der LeserIn verständlich zu machen, dass es sich bei Segment 9 um die, im Folgenden zu fokussierende weiße Fläche des Hintergrundes handelt, und um andererseits die Verlorenheit der dargestellten Person in diesem Hintergrund auch auf visueller Ebene zum Ausdruck zu bringen.

Mit Ausnahme der durch den fotografischen Rahmen erzeugten Außengrenzen bleibt die weiße Hintergrundfläche unbestimmt, leer, ohne Halt, Anfang und Ende. Das gleichmäßige, helle Weiß deutet auf eine Künstlichkeit des Hintergrundes, wie beispielsweise eine Wand oder Computergenerierung. Das durch die Abwesenheit von Farbe entstehende Weiß entfaltet eine unpersönliche, sterile und klinische Wirkung, wodurch eine Fotografie in einer Psychiatrischen

Anstalt, einem Krankenhaus oder einem Computerarbeitsraum vorstellbar ist. Weiters steht die Farbe Weiß symbolisch für Reinheit, Unschuld, Wahrheit, Licht, Glaube, Gottesnähe, (Neu-)Anfang, Hochzeit, Freude, Stille, Unendlichkeit und Frieden. Andererseits kann Weiß auch mit Trauer und Tod konnotiert werden. Im Kampfsport trägt der weiße Gürtel - im Gegensatz zum ranghöchsten schwarzen Gürtel - die Bedeutung von Beginn, Suche, Unerfahrenheit und Schwäche. Betrachtet man nun das gesamte Bild (Segment 1-9), scheint der weiße Hintergrund eine Sogkraft zu entwickeln, welche die abgebildete Person in eine hinter ihr liegende Ungewissheit und weg vom Betrachter zu ziehen vermag. Neben der Zurückgezogenheit ausdrückenden Körpersprache des Mannes deutet auch die Sogwirkung des Hintergrundes auf eine Distanz zwischen BetrachterIn und abgebildeter Person. Wie der Mann, wirkt auch die Bratsche im Bild verloren, bis beide in Verbindung zueinander bzw. als Einheit gesehen werden. Angesichts der innigen Umarmung entsteht der Eindruck einer Personifizierung des Instrumentes, welches eine intime Beziehung mit dem abgebildeten Mann eingeht, untrennbar mit diesem verbunden ist und Halt gibt.

Weiters könnte der Hintergrund dahingehend interpretiert werden, dass er aufgrund seiner Schlichtheit die dargestellte Person zur Geltung bringt. Der durchbrochene Grauschleier, welcher die gesamte Silhouette des Mannes umgibt, deutet auf eine unprofessionell durchgeführte Bildbearbeitung, welche in der Herauslösung der abgebildeten Person aus ihrem ursprünglichen Hintergrund besteht, wodurch die Verlorenheit des Mannes in der Unbestimmtheit des Hintergrundes erklärt werden könnte.

Die anhand der Analyse des dritten Bildes resultierte Strukturhypothese kann wie folgt angeführt werden:

Das Bild gibt eine inszenierte Mimik und Körperhaltung als Schutz vor intimen Blicken zu erkennen. Die Fassade der Freundlichkeit und Gutmütigkeit wird durch das gesamte, unter Anspannung stehende Erscheinungsbild des Mannes, welches durch die zusammengekniffenen Augen, die hochgezogenen Schultern sowie die verschränkten Arme charakterisiert werden kann, gebrochen. Der durch Zurückgezogenheit zu charakterisierende abgebildete Mann bildet mit der Bratsche - einer Partnerin, Stütze und einem Versteck gleich - eine Einheit.



Abb. 12: v.o.n.u. / v.l.n.r.: 12a-d

Nach der in sprachliche Form gebrachten Interpretation, wird die vergleichende Bildanschauung eingesetzt, um zum einen die Absorption der dargestellten Person durch den Hintergrund bei gleichzeitiger Abwendung von der weißen Fläche, sowie zum anderen die in den Bildern bestehende Ähnlichkeit der Mimik, Gestik und Körperhaltung visuell zur Darstellung zu bringen.

„Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer und Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“ (Benjamin 1980:697f)

## 5.3.2. Kontextanalyse

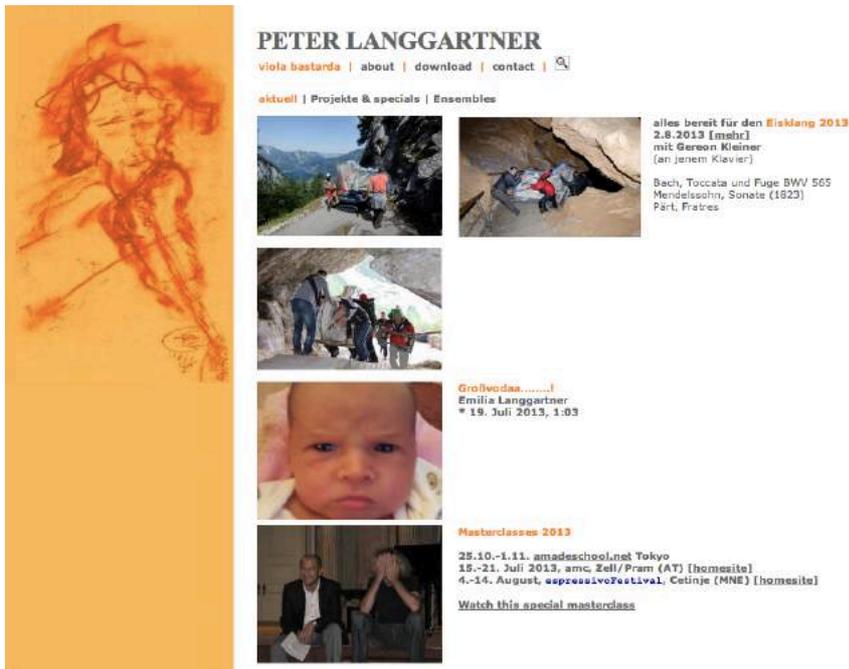


Abb. 13: Auszughafte Darstellung der Homepage Peter Langgartners

Die sich aus zwei Ebenen zusammensetzende Website Peter Langgartners bildet am oberen Bildrand mittig ausgerichtet und in Großbuchstaben den Namen des Bratschisten ab. Darunter befindet sich in horizontaler Positionierung eine aus vier Auswahlpunkten und Dropdown-Menüs bestehende Menüleiste, worunter wiederum weitere Auswahlmöglichkeiten parallel aufgelistet werden, welche in Abhängigkeit zur ersten, darüber befindlichen Hauptmenüleiste variieren. Bei Aufruf der „Startseite“ wird gleichzeitig die Unterseite „viola bastarda“ sowie „aktuell“ geöffnet, welche eine Mischung aus privaten und beruflichen Fotografien neben- sowie untereinander darstellt. Links des Hauptinhaltes lässt sich in einer Sidebar ein durch die Farbe Orange dominiertes, gemaltes und auf allen Unterseiten der Website vorhandenes Bild eines auf einem Streichinstrument spielenden Musikers erkennen. Sidebar und Hauptinhalt - weder durch das Einfügen einer Trennlinie, noch durch einen Abstand voneinander abgegrenzt - stehen in unmittelbarem, übergangslosem Zusammenhang, wodurch ein gedrängter Eindruck entsteht. In der sich rechts des Hauptinhaltes befindenden Spalte wird durch die fehlende Einarbeitung eines Elementes eine weiße Fläche erzeugt - an dieser Stelle sei auf den weißen Hintergrund der analysierten Fotografie verwiesen -, welche auch auf allen Unterseiten erneut aufscheint.



Abb. 14: „About-Seite“ des Webauftritts Peter Langgartners

Die im vorhergehenden Kapitel analysierte Fotografie lässt sich unter den Menüpunkten „about“ und „Fotos“ aufrufen, und stellt das erstpositionierte Bild in einer Reihe von Fotografien des Bratschisten dar. Da auf der gesamten Website kein Bild exponiert positioniert ist, sowie durch eine Textbotschaft hervorgehoben wird, erhält keine der Fotografien eine übergeordnete Bedeutung. Einzig die Reihenfolge der Bilder kann als Kriterium der Auswahl einer Fotografie für die Einzelbildanalyse herangezogen werden. Während den auf der Website abgebildeten Fotografien die aufgrund der körperlichen Nähe sowie der Bezugnahme

auf das Instrument entstehende Einheit zwischen Person und Instrument gemein ist, weisen die Bilder dennoch Unterschiede hinsichtlich der Inszenierungsweise und Bildbedeutung/-wirkung auf.

Weiters ist die Website, welche als statisch beschrieben werden kann, sowie nur wenige Verknüpfungen, durchgehende Einheitlichkeit der Haupt- und Unterseiten, einen Verzicht auf Blocksatz, keine Aktualisierungen, Unübersichtlichkeit sowie eine aus thematischer und ästhetischer Perspektive willkürliche Aneinanderreihung der Bilder aufweist, durch eine geringe Komplexität hinsichtlich Aufbau und Gestaltung gekennzeichnet.

Trotz der Vielzahl der Abbildungen Langgartners, welche zudem einen Einblick in dessen Privatsphäre zu geben scheinen, lässt sich der Musiker aufgrund der über die Website zerstreuten Positionierung der Fotos sowie der unterschiedlichen Darstellungsweisen nicht fassen. Auch die biographischen Angaben halten in stichwortartiger Formulierung Eckdaten zum Lebenslauf fest, welche sich überwiegend auf den musikalischen Werdegang beziehen.

### **5.3.3.Zusammenführung**

An dieser Stelle sei zusammenführend auf die wesentlichen Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen der Analyse der Fotografie sowie der Website einzugehen.

Unterschiede ergeben sich vor allem hinsichtlich der Inszenierungs- und der damit verbundenen Wirkungsweise, vergleicht man die analysierte Fotografie - welche ausschließlich dem rechts von dieser positionierten Foto gleicht - mit den anderen, auf der Website veröffentlichten Bilder.

Im Vergleich zwischen den Fotografien können hingegen auch Parallelen festgehalten werden, da sich in einer Vielzahl der auf der Website dargestellten Bilder eine Einheit von Musiker und Instrument sowie eine Introvertiertheit des Bratschisten zeigt.

Gemeinsamkeiten der aus der Einzelbildanalyse resultierenden Ergebnisse sowie der Interpretation der Website bestehen zum einen in einer latenten Schutzsuche der abgebildeten Person vor die Intimität berührenden Blicken. Die Intimsphäre wird in der Fotografie mittels angespannter und kontrollierter, durch Mimik, Gestik bzw. Körperhaltung erzeugter Vermittlung von bemühter Freundlichkeit gewahrt, während eine Schutzfunktion auf der Website erzielt wird, indem durch zerstreute, unübersichtliche Positionierung der Informationen - dies könnte zudem auf eine Unprofessionalität des Designs der Website hinweisen - das scheinbare Geben eines Einblicks in die Privatsphäre des Musikers vorgegeben wird, ohne jedoch dem/der BetrachterIn tatsächlichen Erkenntnisgewinn zu liefern.

Weiters kann festgehalten werden, dass die Unbestimmtheit und Unpersönlichkeit des Hintergrundes der Fotografie im gleichen Weißton des Hintergrundes der Website übergangslos ihre Fortsetzung finden, wodurch der Rahmen der Fotografie erweitert wird.

Abschließend kann darauf hingewiesen werden, dass sich die Analyse der Fotografie und der Website an jener Schnittstelle zusammenfassen lassen, welche als Misslingen eines Balancehaltens von Nähe und Distanz (zum/r BetrachterIn) begriffen werden kann.

## **5.4. Einzelbildanalyse 4: „Inszenierung einer sowohl hierarchisch geprägten, als auch einer durch Interdependenz gekennzeichneten Zweierbeziehung“**

Die nachfolgende Interpretation bezieht sich auf den nach maximaler Kontrastierung gewählten Prototypen der Gruppierung „Inszenierung einer sowohl hierarchisch geprägten, als auch einer durch Interdependenz gekennzeichneten Zweierbeziehung“, wobei sich die vorliegende Fotografie von allen anderen Bildern des Materialkorpus aufgrund ihrer Zusammensetzung aus zwei eigenständigen Bildern, der Darstellung zweier Personen und ihrer Beziehung zueinander sowie der Fokussierung auf die Hände unterscheidet.

### **5.4.1. Interpretation**



Segment 1-5

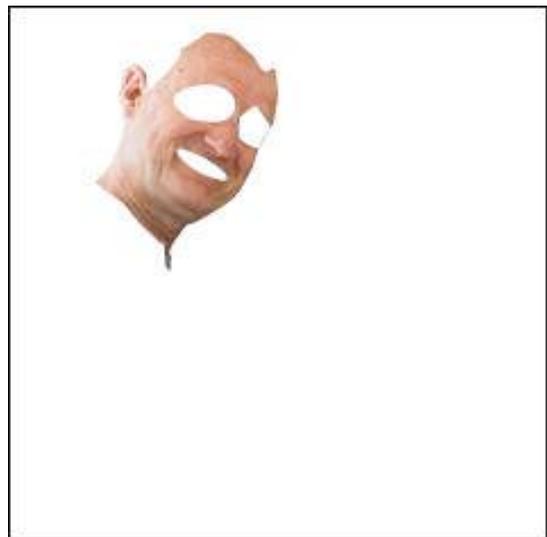
Die vorliegende Abbildung setzt sich aus den fünf Segmenten des linken und rechten Auges, des Mundes, des Gesichtes sowie der Haare zusammen. Das obere linke Bildviertel beinahe ausfüllend, befindet sich ein männlicher, etwas nach unten und schräg ins Bildzentrum geneigter Kopf mit grauen, gleichlang und kurz geschnittenen Haaren. Weiters wird ein Teil des Halses, das linke Ohr sowie ein hellhäutiges, wohlgenährtes und glatt rasiertes Gesicht, welches ein Doppelkinn sowie Falten auf der linken Wange und der Stirn zu erkennen gibt,

abgebildet. Der Blickfokus beider sichelförmigen Augen, welche ein Lächeln, jedoch kein Lachen andeuten, ist auf den/die BetrachterIn gerichtet. Das linke Auge, dessen braune Augenbraue hochgezogen wird, weist Falten am äußeren Augenwinkel auf und ist beinahe waagrecht ausgerichtet, während das rechte Auge in schräger Stellung positioniert ist. Die sehr schmalen, geschlossenen Lippen des Mundes, welcher diagonal von links oben nach rechts unten abgebildet ist, wird, ohne die Mundwinkel anzuheben, in die Breite gezogen. Die Helligkeit auf der linken,

äußeren Kopf- und Halsseite sowie der nach rechts zunehmend starke Schatten verweisen auf eine links positionierte Lichtquelle.

Ausgehend von der Analyse des ersten Segmentes des linken Auges, in welchem bereits ein freundlicher, andererseits aber auch ein überlegener, lauerner Blickausdruck sowie die erhabene, über dem Geschehen stehende Positionierung angelegt ist, verstärkt sich bei Hinzuziehen aller weiterer Segmente der Eindruck eines im Gesicht widergespiegelten verschmitzten, verschlagenen, unehrlichen, und daher nicht vertrauenserweckenden Ausdrucks bei gleichzeitiger Abnahme der vordergründig bestehenden Ausstrahlung von Freundlichkeit. Weiters ist auch die Wirkung eines kontrollierten und strategisch eingesetzten, beinahe mechanischen Gesichtsausdrucks, der trotz Lächeln wenig Gefühl zeigt und sich insbesondere in der Segmentkombination beider Augen und des Mundes herauskristallisiert, in allen Segmenten enthalten.

Die vermittelte Selbstüberzeugung des abgebildeten Mannes geht einher mit der Erhabenheit signalisierenden Positionierung des Kopfes, welche sich durch Segment 4 veranschaulichen lässt. Das Gesicht scheint gottähnlich über dem Geschehen zu schweben, alles und jeden im Blick zu haben, zu kontrollieren und zu dirigieren. Auch, dass seitens des abgebildeten Mannes ein Gefallen an dieser Position besteht, ist aus dem vierten Segment erkennbar, welches ein durch die Wangen angedeutetes breites, an einen Schlitz für einen Geldeinwurf erinnerndes



Segment 4

Grinsen andeutet, das wiederum auf Erfolgsorientierung und Gier verweist.

Einzig der zusammengepresste Mund bzw. das bittere Lächeln widerspricht aufgrund der ausgedrückten Unentschlossenheit und Skepsis der durch die anderen Gesichtsteile vermittelten Selbstüberzeugung und Erhabenheit des Mannes.

Hinsichtlich der Kontexteinbettung lassen sich an die unterschiedlichen Interpretationsaspekte anknüpfende Lesarten bilden. Die Position des abgebildeten Kopfes lässt darauf schließen, dass es sich nicht um eine Einzelaufnahme handeln könnte, sondern eine weitere Person im Bild dargestellt werden könnte, wie beispielsweise ein Juniorchef. Auch bestünde die Möglichkeit, auf der rechten

Bildseite einen Gegenstand zur Abbildung zu bringen, wobei sich der dargestellte Mann auf eine Miniatur eines von ihm geschaffenen bzw. konstruierten Projektes herabblickend vorstellen ließe. Weiters könnte der selbstzufriedene Gesichtsausdruck strategisch zu Verkaufs- bzw. Überredungszwecken eingesetzt oder auf einen erfolgreichen Vertragsabschluss zurückgeführt werden, wobei es sich bei dem abgebildeten Mann um einen Autohändler, Staubsauger-, Versicherungs- oder Pharmavertreter, um einen Schönheitschirurgen oder Sektenführer handeln könnte. Eine Einbettung des Kopfes in einen Werbekontext konnte nach Analyse des dritten Segment des Mundes verworfen werden, da dieser dem/der BetrachterIn zu wenig Freude und Glückseligkeit verspricht und aufgrund des gierigen Ausdrucks vielmehr vermittelt, das Produkt für sich selbst in Anspruch zu nehmen und nicht teilen zu wollen.



Segment 1-7

Zur vorhergehenden Segmentkombination treten nun die zwei weiteren Segmente des Armes mit Hand sowie der Kleidung. Das blaue Hemd, dessen oberster von drei sichtbaren weißen Knöpfen am Kragen geöffnet ist, wirft durch die vor dem Körper verschränkten Arme Falten. Abgebildet ist der rechte, kräftige, behaarte Arm, auf dessen Handgelenk eine Uhr mit weißem Zifferblatt und goldenem Uhrenarmband getragen wird. Weiters sind auf dem breiten Handrücken Adern zu erkennen, die angewinkelten Finger werden beleuchtet und der

Daumen abgespreizt.

Das Hemd sowie die Uhr vermitteln Gepflegtheit bzw. Ordentlichkeit, Eleganz, Stil und gute Sitiertheit. Die Geste der verschränkten Arme kann als Ausdruck von Lässigkeit, Gemütlichkeit, Erfahrung und Souveränität sowie als Zeichen von Zurückgezogenheit und einer Abwehrhaltung interpretiert werden, wobei die gesamte, vom Mann eingenommene Pose unverrückbar, endgültig und nicht mehr verhandelbar wirkt. Betrachtet man nun alle in der Abbildung dargestellten Segmente (Segment 1-7), verbinden sich die übermächtige Position des Kopfes, die mit dieser Position einhergehende Selbstzufriedenheit, der Blick von oben herab auf den/die BetrachterIn sowie die verschränkten Arme zum Gesamteindruck einer die noch fehlenden Bildelemente dominierenden sowie die Bildbotschaft prägenden Darstellung einer Person.

Zusätzlich zu den anhand der Analyse der vorhergehenden Segmente gebildeten, und weiterhin gültigen Lesarten, wäre der dargestellte Mann auch als Techniker, Bankangestellter, sowie als Spieler oder Croupier in einem Casino vorstellbar, wobei sich im weiteren Bildverlauf spezifische Settings - wie beispielsweise ein Aktenkoffer, Büro, Bankschalter oder Spieltisch - zeigen müssten.

Der in der rechten Bildhälfte mittig abgebildete, von rechts in Richtung Bildzentrum und etwas nach hinten geneigte Kopf der Frau lässt sich in die fünf Segmente des linken und rechten Auges, des Mundes, des Gesichtes sowie der Haare unterteilen. Der sehnige Hals und das Gesicht lassen sich durch helle Haut und angehobene Wangen beschreiben. Weiters sind die Ohren, welche durch die lockigen, dunkelbraunen Haare fast verdeckt werden, zu sehen. Beide mit dunklem Lidschatten geschminkten Augen, über



Segment 8-12

welchen die dunkelbraunen Augenbrauen nach oben angehoben werden, sind zu einem schmalen sichelförmigen Schlitz geformt, durch welchen sich die Augäpfel kaum erkennen lassen. Durch die Öffnung des Mundes, welcher rot geschminkte Lippen sowie nach unten gezogene Mundwinkel aufweist, werden weiße Zähne sichtbar.

Unter ausschließlicher Berücksichtigung der Augen lässt sich aufgrund der gebogenen Form sowie der angehobenen Augenbrauen Freundlichkeit und Heiterkeit, Munterkeit und starke Aufmerksamkeit bzw. Präsenz erkennen. Die durch den Blick vermittelte positive Stimmung erfährt durch Hinzufügen des Mundes eine Reduktion, da dieser ein verhaltenes, skeptisches, abwehrendes, angewidertes oder grimassenhaftes Lachen zum Ausdruck bringt und an ein Zähnefletschen in einer Kampfsituation erinnert. Der präsente Blick der Frau sowie der angriffslustige Ausdruck des Mundes lassen sich unter Einbeziehung des nach hinten geneigten Gesichtes und des langgestreckten, in Richtung Bildzentrum ragenden Halses - wodurch der Eindruck entsteht, dass der Frau im Bild nicht genug Platz bzw. Aufmerksamkeit zukommt - sowie der mit einer Löwenmähne assoziierten Haare - die durch ihr Volumen raumgreifend wirken - dahingehend verknüpfen, dass in der fotografischen Darstellung ein Kampf um Gewinnung von Aufmerksamkeit in Erscheinung tritt.

Die abgebildete Segmentkombination macht in unterschiedlichen, im Folgenden dargestellten Kontexten Sinn. Die mittige Position des Frauenkopfes in der rechten Bildhälfte sowie die Bemühungen der Frau, wahrgenommen zu werden, lassen die Vermutung aufstellen, dass die Frau nicht das Hauptmotiv der Fotografie bildet, sondern vielmehr weitere Personen, Gegenstände oder eine Landschaft abgebildet werden könnten. Weiters könnte der Frau ein Hindernis, wie beispielsweise ein Zaun, den Blick versperren, wodurch sie veranlasst wird, sich hochzustrecken. Ebenfalls vorstellbar wäre, dass sich die Frau in Bewegung befindet und im Moment der Aufnahme ins Bild gesprungen ist, wodurch eine Erzeugung von Dynamik vorliegen würde. Auch könnte die Frau über einen Witz lachen, eine Grimasse schneiden, jemanden aufmuntern oder sich beim Versteckspiel kurz zu erkennen geben, um gleich wieder zu verschwinden. Die Haare der Frau verweisen auf einen besonderen Anlass wie beispielsweise eine Abendveranstaltung, eine Gala, ein Abendessen in einem exklusiven Hotel, einen Termin für eine Fotoaufnahme oder eine (Kostüm-)Party.

Die zur vorhergehenden Abbildung hinzugefügten Segmente zeigen die Kleidung sowie die Hand. Die gelbe Oberbekleidung, welche bis zum Brustbereich abgebildet wird und eine Bluse darstellen könnte, weist auf der Vorderseite zusammengeraffte, längliche Stoffstreifen auf. Die Hand der Frau ist leicht nach vorne geneigt und nach unten gerichtet, wobei die Finger aneinander anliegen. Über der Hand sowie der linken Seite der Frau liegen Schatten, sodass auf eine rechtsgelegene Lichtquelle bzw. einen schattenerzeugenden Gegenstand auf der linken Seite geschlossen werden kann.



Segment 8-14

Der sich unter der dezente Eleganz vermittelnden Kleidung abzeichnende Körper sowie die Stellung der Hand - welche, einzeln betrachtet, eine Hochziehbewegung auszuführen scheint - bringen eine Körperhaltung zum Ausdruck, welche Lässigkeit und Lockerheit ausdrückt und eine Gewohnheit der Einnahme dieser Haltung signalisiert. In Kombination mit dem Kopf kann die Körperhaltung einerseits die durch die Mimik ausgedrückte Anstrengung um Aufmerksamkeit

abschwächen, andererseits könnte die Körperhaltung aber auch als (vermutlich unbewusst) gewählte Strategie zur Überspielung des Kampfes um Aufmerksamkeit fungieren.

Die im Zuge der Analyse der vorhergehenden Segmentkombination aufgestellten Lesarten, die abgebildete Frau sei in den Kontext einer Gala oder Kostümparty einzubetten, kann an dieser Stelle aufgrund der dezenten Zurschaustellung von Eleganz durch die Kleidung verworfen werden. Da die dargestellte Frau durch keinen Gegenstand verdeckt wird sowie freie Sicht hat, verlieren auch die Lesarten eines Hindernisses und eines Versteckspiels an Relevanz.

Zu den bestehenden Lesarten hinzugefügt werden kann, dass die Frau im Begriff ist, jemandem freundschaftlich oder lobend auf die Schulter zu klopfen, sich an jemandem oder etwas anzulehnen bzw. abzustützen oder eine Zugehörigkeit zu jemandem oder etwas zu signalisieren.



Segment 1-15

Bettet man die abgebildete Frau nun wieder in den Kontext des Gesamtbildes ein, sei zunächst der Fokus auf den braun-graufarbenen Hintergrund zu legen, welcher durch Hell-Dunkel-Kontraste strichförmige Unebenheiten erzeugt, die einen rauen, haptischen Eindruck sowie Assoziationen mit sich im Wind bewegendem Schilf, Baumrinde oder einem abstrakten Bild hervorrufen, wobei dies wiederum gleichzeitig auf Natürlichkeit wie Künstlichkeit verweist. Dem Hintergrund kommt eine die beiden Personen verbindende Wirkung zu, indem dieser sowohl

farblich mit den Haaren des Mannes, sowie mit der Struktur der von der Frau getragenen Kleidung übereinstimmt.

Basierend auf der vorhergehenden Analyse kann zu einer die verschiedenen Interpretationsaspekte verdichtenden Strukturhypothese übergeleitet werden, welche nach der separaten Analyse des zweiten, rechten Bildteils verändert oder adaptiert werden kann.

Die Struktur der Fotografie besteht in der Darstellung einer sowohl hierarchisch geprägten, als auch einer durch Interdependenz gekennzeichneten Zweierbeziehung.

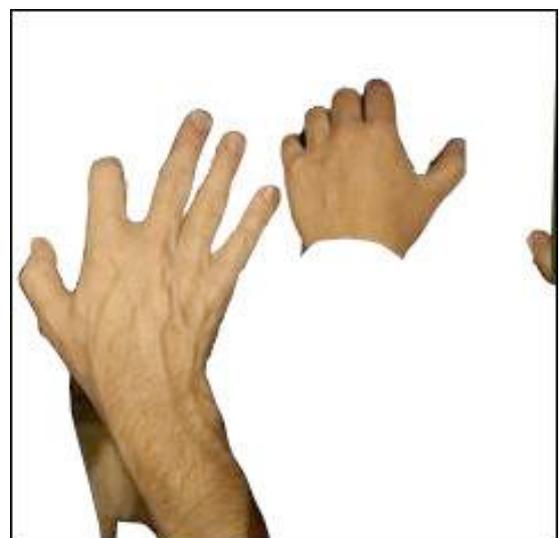
Wie im Folgenden erklärend dargelegt werden soll, sind die beiden abgebildeten Personen aufeinander angewiesen und stehen zugleich in einem Konkurrenzverhältnis zueinander. Verbindende Elemente zwischen den Personen bilden neben dem Hintergrund auch die einander

zugeneigten Köpfe sowie die Körpernähe. Da die linke Bildseite, in welcher der Mann abgebildet wird, mehr Helligkeit aufweist als die rechte, die Frau zeigende Bildhälfte, da sich weiters der Mann im Vordergrund und die Frau im Hintergrund des Bildes befindet und der Mann eine erhöhte Position als die Frau einnimmt, kann die Interpretation aufgestellt werden, dass die bildliche Darstellung auf die Hervorhebung des dem Mann zukommenden Erfolges und Ruhmes abzielt, während die Frau die „Rechte Seite“ des Mannes darstellt und - bildlich wie in übertragener Weist - in seinem Schatten steht. Der Mann steht somit im Gegensatz zur Frau, welche mit unterschiedlichen Mitteln - wie das Anheben und zugleich das Neigen des Kopfes in Richtung des Bildzentrums, der präsenste Blick sowie das markante Lachen - um Wahrnehmung und Anerkennung kämpft, um das Zentrum des Bildes und der Aufmerksamkeit des Betrachters/der Betrachterin.

Weiters nimmt der Mann eine verschlossene Pose ein, während die Frau sich durch ihre Körperhaltung öffnet, wodurch sie dem Ellenbogen des Mannes - der zugleich dem/der BetrachterIn seine Schulter entgegenhält - ungeschützt ausgesetzt ist. Im Gegensatz zum Mann, welcher in seiner Position als unverrückbar und statisch beschrieben werden kann, wirkt die Frau dynamisch, aufmerksam sowie ausgleichend in ihrer Bemühung, Freundlichkeit auszustrahlen und ins Bild zu bringen. Während die Frau keinen Schmuck trägt, wählt hingegen der Mann als Schmuckstücke die Uhr sowie die abgebildete Frau, welche ihm als Zierde dient, ihn durch die Handgeste „hochzuziehen“ vermag, zugleich aber eine Stütze in ihm findet.

Ein für die Interpretation relevanter Aspekt, auf welchen in der nun folgenden Analyse des zweiten Bildes näher einzugehen sein wird, besteht in den beleuchteten Fingern des Mannes sowie der im Schatten des Mannes liegenden Hand der Frau.

Das erste Segment, welches einen großen Teil der Fläche der linken Bildhälfte einnimmt, zeigt den breiten, durch hervortretende Adern zu beschreibenden Handrücken der rechten Hand sowie den kräftigen, behaarten Arm eines Mannes. Der Mittel-, Ring- und der Kleine Finger der von oben oder frontal fotografierten Hand werden nach rechts gespreizt, während der Daumen sowie der nur bis zum mittleren Fingerknochen sichtbare Zeigefinger abgewinkelt werden. Aufgrund des gleichen Farbtons



Segment 1-2

der hellen Haut könnte links unterhalb des Armes eine linke Hand bzw. ein linker Arm andeutungsweise abgebildet sein.

Das zweite, in der rechten Bildhälfte befindliche Segment, zeigt eine von oben abgebildete, hellhäutige, linke Frauenhand, deren Daumen abgespreizt wird und welche kleine Adern am Handrücken erkennen lässt sowie den obersten Teil des Daumens der rechten Hand am rechten äußersten Bildrand.

Der in der linken Bildhälfte positionierte Handrücken sowie die Finger des Mannes werden heller beleuchtet als die Frauenhand in der rechten Bildhälfte.

Durch die Lichtführung wird die Aufmerksamkeit des Betrachters zunächst auf die, sich in der linken Bildhälfte befindliche Männerhand, welche als sauber und gepflegt beschrieben werden kann, sowie aktiv und unter Anspannung eine kontrollierte Bewegung auszuführen scheint, gelenkt. Im Vergleich zur Männerhand, ist die Frauenhand durch mehr Dunkelheit, eine geringere eingenommene Fläche, weniger Vereinnahmung von Raum sowie Platzmangel gekennzeichnet, wodurch die Männerhand im Bild eine präsentere bzw. dominantere Wirkung entfaltet.

Unmittelbar erinnert die Haltung beider Hände an Pianisten, welche ein vierhändiges Stück spielend fotografisch fixiert werden. Beide Handhaltungen könnten aber auch auf den Versuch, Halt zu finden, zurückzuführen sein, wobei die Männerhand einen hilfeschekenden Eindruck erweckt und die Frauenhand an einer Leiter bzw. Sprossenwand hochzuklettern oder Gewichte zu stemmen scheint.

Zwei weitere Segmente bilden in der oberen Bildhälfte auf horizontaler Ebene eine Tastatur (Segment 3) ab, welche erst durch die Spiegelung (Segment 4) im schwarz lackierten Holz als jene eines Klaviers erkannt werden kann. Zudem ist in der unteren Bildhälfte ein schwarzer Hintergrund (Segment 5) sichtbar, welcher nur ansatzweise die Umrisse der ebenfalls schwarzen Kleidung beider Handpaare erkennen lässt. Die Darstellung der Tastatur umfasst etwa zwei Oktaven, wobei das dem linken Bildrand nächste „d“ zum Zeitpunkt der fotografischen Aufnahme angeschlagen wird. Die Tastatur, welche in Richtung der rechten Bildseite



Segment 1-5

zunehmend im Schatten liegt, sowie die Spiegelung über der „h“-Taste verweisen auf eine über der linken Bildhälfte positionierten Lichtquelle.

Die bei der vorhergehenden Segmentkombination gebildete Lesart, es könne sich hinsichtlich der Handhaltungen um den Versuch handeln, Halt zu finden, kann durch das Hinzufügen des dritten Segmentes der Klaviertastatur verworfen werden, obgleich aufgrund des musikalischen Zusammenspiels und der damit verbundenen wechselseitigen Abhängigkeit Aspekte dieser Lesart (in übertragener Weise) erhalten bleiben.

Auch die im Zuge der separaten Analyse der Tastatur in Erwägung gezogene Überlegung, die fotografische Aufnahme könne Fingerübungen abbilden oder im Kontext einer Bar entstanden sein, verlieren aufgrund der vierhändigen Spielweise an Relevanz. Zudem erscheint auch eine im Rahmen eines Konzertes aufgenommene Fotografie aufgrund der Perspektive sowie der Nahaufnahme als unwahrscheinlich.

Nach der Analyse aller Segmente und deren Kombinationen kann wie folgt die gebildete Strukturhypothese angeführt werden:

Die bildliche Inszenierung zielt vordergründig darauf ab, die Einheit der zu den Händen gehörenden Personen hervorzuheben - da von jeder Person nur eine Hand abgebildet wird, insgesamt jedoch eine linke und eine rechte Hand wie das Händepaar einer Person zusammenspielen -, wobei dennoch insofern eine Asymmetrie der im Bild bestehenden Präsenz vorliegt, als die männliche Hand aufgrund der Lichtführung, der Flächeneinnahme sowie der raumgreifenden Handgestik die Aufmerksamkeit des Betrachters/der Betrachterin mehr auf sich zu ziehen vermag, während der zur Frauenhand gehörende Arm durch die schwarze Kleidung mit dem Hintergrund verschmilzt.



Nach der separaten Analyse beider Bilder, sollen diese nun wieder als ein Bild behandelt werden. Festgehalten werden kann, dass das linke und rechte Bild den gleichen Aufbau teilen, indem die jeweils linken Bildhälften der Darstellung des Mannes und die jeweils rechten Bildhälften der Darstellung der Frau vorbehalten sind. Abgesehen von jenem Aspekt der stärkeren Betonung des Konkurrenzkampfes im linken Bild sowie der interdependenten Beziehung im rechten Bild, bewahrt die auf der Interpretation des linken Bildes beruhende und für beide Bilder tragfähige Strukturhypothese ihre Gültigkeit, dass die Fotografie eine sowohl hierarchisch geprägte, als auch eine durch Interdependenz gekennzeichnete Zweierbeziehung zur Darstellung bringt.



Abb. 15: v.l.n.r.: 15a-b



Abb. 16: v.l.n.r.: 16.a-c

Die Bildzusammenstellung ermöglicht, das Konkurrenzverhältnis zwischen den Personenpaaren sowie die geschlechterspezifische Positionierung innerhalb (und außerhalb) des Bilderrahmens zu visualisieren, wobei der Mann eine erhöhte Positionierung im Vordergrund einnimmt. Die das Klavierduo Johanna Gröbner und Veronika Trisko (erste Reihe, rechtes Bild) darstellende Fotografie bildet insofern einen Kontrast zu den anderen Bildern, als diese durch Symmetrie und Gleichwertigkeit gekennzeichnet ist.

## 5.4.2. Kontextanalyse

Deu | Eng

YouTube Facebook

Yaara Tal  
Andreas Groethuysen

**Biografie**  
Agenda  
Projekte  
Repertoire  
Diskografie  
Mediathek  
Lehrtätigkeit  
Pinnwand  
Kontakt  
Home

**Plano-Duo Tal & Groethuysen**

Als Yaara Tal & Andreas Groethuysen sich 1985 aus Anlass eines einzigen Konzertes zu einem provisorischen Klavierduo zusammenschlossen, konnten sie natürlich die Bedeutung dieses Schrittes weder für sich persönlich noch für diese Gattung insgesamt abschätzen. Die unvorhersehbar positive künstlerische Entwicklung und das nicht nachlassende Interesse seitens des Plattenlabels SONY CLASSICAL und des internationalen Konzertmarktes ließen jedoch das Duo Tal & Groethuysen anschließend zu einem der programmatisch spannendsten und klanglich-ästhetisch vollkommendsten Klavierduos überhaupt heranreifen. Deren Schaffen wurde fünf Mal mit dem "ECHO Klassik" gewürdigt, sowie zehn Mal mit dem "Preis der Deutschen Schallplattenkritik", "Cannes Classical Award" etc.

Nachdem Andreas und Yaara die ersten Jahre ihrer Karriere vornehmlich dem diffizilen - und nach aussen hin zunächst nicht ganz so wirkungsvollen - Spiel an einem Klavier gewidmet haben, hat das Duo in den letzten Jahren diesen Schwerpunkt verlagert - und konzertiert und produziert mit Genuss auch das faszinierende, zum Teil nach wie vor unbekannte Repertoire für zwei Klaviere.

**Aktuelle News**

Richard Strauss Festival 2016  
Garmisch-Partenkirchen  
13.06.2016  
Schubert, Debussy, Strauss

**Neueste CD-Veröffentlichung**

The Art of Tal & Groethuysen  
BOX - 10 CDs  
Duo Tal & Groethuysen

Veröffentlichung: 4. März 2016  
Label: Sony Classical

- mehr info [+]
- Online bestellen

1915  
Claude Debussy, Reynaldo Hahn  
Duo Tal & Groethuysen

Abb. 17: Auszughafte Darstellung der Homepage des Klavierduos Groethuysen und Tal

Die analysierte Fotografie erscheint im Kontext der Startseite des aus einer Ebene bestehenden Webauftritts der Pianisten Andreas Groethuysen und Yaara Tal, der sich in drei Spalten gliedert, über welchen die Auswahl zwischen deutscher und englischer Sprache ermöglicht wird sowie ein Youtube- und Facebook-Icon zu erkennen ist. Die linke Sidebar ist auf der Startseite durch ein Viereck in grüner Farbe, worunter eine Menüleiste mit den senkrecht angeordneten Auswahlmöglichkeiten „Biografie“, „Agenda“, „Projekte“, „Repertoire“, „Diskografie“, „Mediathek“, „Lehrtätigkeit“, „Pinnwand“, „Kontakt“ und „Home“ gekennzeichnet ist. Die rechte Sidebar ist auf vertikaler Ebene in die Abbildung der analysierten Fotografie des Händepaares, sowie in die Auflistung von CD-Veröffentlichungen unterteilt. Der sich zwischen linker und rechter Sidebar befindende Hauptinhalt zeigt am oberen Rand zum einen die beiden Namen der Pianisten, wobei die Nachnamen jeweils mit einer größeren Schrift hervorgehoben werden, und zum anderen die analysierte, die beiden Pianisten abbildende Fotografie.



Abb. 18: Bildtafel, Klavierduo Groethuysen und Tal

Während die auf der Website angeführten Textbotschaften, neben Aspekten wie Werbung oder Distinktion, die Zusammengehörigkeit der beiden Pianisten hervorheben, wird in einer Vielzahl von Fotografien, welche auf der Website veröffentlicht sind, die Darstellung einer sowohl durch Zusammengehörigkeit, als auch durch Hierarchie strukturierten Beziehung sichtbar. Die soziale Interdependenz sowie das Konkurrenzverhältnis

zwischen den abgebildeten Personen werden auch durch die nebeneinander positionierten, jedoch als eigenständig zu betrachtende Bilder sowie die weiße Trennlinie zwischen den Bildern manifestiert.

### 5.4.3. Zusammenführung

Obwohl die textliche Information auf der Website des Klavierduos die in beruflicher und musikalischer Hinsicht bestehende wechselseitige Abhängigkeit der Pianisten hervorhebt, ist der Webauftritt aufgrund der Positionierung der analysierten Fotografie im oberen Bereich der Startseite sowie der Vielzahl an Fotos, welche auf der Website veröffentlicht wurden und eine Ähnlichkeit in der Inszenierungsweise zu verzeichnen lassen, zudem stark durch eine hierarchische Komponente in der Präsentation der beiden Personen geprägt.

## 5.5.Theoretischer Exkurs

Nachdem nun vier Fotografien einer Einzelbildanalyse unterzogen wurden, sollen die wesentlichen, theoriehaltigen, aus der Interpretation gewonnenen Aspekte in einem theoretischen Exkurs Berücksichtigung finden.

In allen analysierten Fotografien ist die facettenreiche Ausdruckskraft des Gesichtes von zentraler Bedeutung, welches sich durch jene hochkomplexe Zusammensetzung auszeichnet, „daß das allgemeine, übersinguläre Wesen des Individuums sich stets in der Sonderfärbung einer momentanen Stimmung, Erfülltheit, Impulsivität darstellt, daß das Einheitlich-Feste und das Fließend-Mannigfaltige unserer Seele als absolutes Zugleich, sozusagen das eine immer in der Form des andern, sichtbar wird.“ (Simmel 1992:726). Mittels Segmentanalyse gelingt eine differenzierte Betrachtung der Bedeutungsgehalte der einzelnen Gesichtselemente sowie ihres Zusammenhangs, wobei sich die Vielzahl an Ausdrücken der einzelnen Teile des Gesichtes in ihrer Gesamtgestalt verstärken, präzisieren oder auch relativieren können. Breckner thematisiert in ihrem Text „Offenheit - Kontingenz - Grenze? Interpretation einer Porträtfotografie“ die Herausforderung der Segmentierung des Gesichtes und der damit verbundenen Vielschichtigkeit an Wechselwirkungen zwischen den Teil- sowie Gesamteindrücken des Gesichtes (vgl. Breckner 2014:149). Weiters ruft die Segmentierung des Gesichtes, welches neben der dargestellten, abwesenden Person auch mit der lebendigen Person in Verbindung gesetzt wird, ein Unwohlsein hervor, wobei das Abwägen zwischen dem Erzielen einer sinnvollen Fokussierung einzelner Gesichtselemente und ihren Ausdrucksnuancen einerseits sowie einer entstellenden, verunstaltenden Zerteilung der Gesamtgestalt des Gesichtes andererseits ein hohes Maß an Sensibilität erfordert (vgl. ebd.:150f).

Wie aus der Betrachtung der Fotografien der MusikerInnen und spätestens nach den Einzelbildanalysen der vier Fotografien hervorgeht, ist die zwischen den dargestellten Personen und dem/der BetrachterIn bestehende Blickbeziehung nicht wegzudenken, da diese zu einer Verlebendigung des Bildes führt sowie das Transportieren der und die Konfrontation mit den Ausdrucksfacetten des Blickes ermöglicht. In Rekurs auf Georg Simmels Bestimmung des „Sich-Anblickens“ als eine Gleichzeitigkeit aus Nehmen und Geben, Erkenntnis und Offenbarung (vgl. Simmel 1992:723f), lässt sich hingegen in den analysierten Fotografien eine Asymmetrie in der Blickbeziehung verzeichnen, da durch die physische Abwesenheit der dargestellten Person eine

Einseitigkeit der Blickführung vom Betrachter zur abgebildeten Person und somit seitens der abgebildeten Person ein Geben, aber kein Nehmen vorliegt. Dieser asymmetrischen, zugunsten des Betrachters/der Betrachterin bestehenden Blickbeziehung wird in den analysierten Fotografien auf unterschiedliche Weise begegnet, wobei sich in Bild 1 (Ildikó Raimondi) eine Kompensation der Asymmetrie durch einen den Betrachter fixierenden und dominierenden Blickausdruck, in Bild 2 (William Coleman) ein Brechen des Blickkontaktes durch das rechte Auge sowie in Bild 3 (Peter Langgartner) eine Zurückgezogenheit durch das Zusammenkneifen der Augen feststellen lässt.

Die aus der Analyse von Bild 1 (Ildikó Raimondi) und Bild 4 (Groethuysen und Tal) gewonnenen Ergebnisse können in Verbindung zu Goffmans Untersuchung über Darstellungen des Geschlechterverhältnisses im fotografischen Rahmen der Reklamebilder gesetzt werden, wobei die bildliche Darstellung von der aktuell ablaufenden Szene zu unterscheiden ist und eine hyperrituale Übertragung der realen Welt ins Bild stattfindet. Hyperritualisierung begreift Goffman als ein erhöhtes Maß einer für Rituale typischen Standardisierung, Überzeichnung und Vereinfachung (vgl. Goffman 1981:327), wodurch es Reklame-DesignerInnen gelingt, das mediale Ausdrucksspektrum auszuschöpfen und den/die BetrachterIn auf leicht verständliche, eindeutige Weise für sein Produkt einzunehmen (vgl. ebd.:114). In Goffmans systematischem Versuch, die Bilddimension soziologisch - theoretisch wie empirisch - zentral zu setzen, trifft er in seinen Zusammenstellungen der Reklamebilder nach Familienähnlichkeiten eine Einteilung in relative Größe, weibliche Berührung, Rangordnung nach Funktion, Familie, Rituale der Unterordnung sowie zulässiges Ausweichen (vgl. ebd.:120-317).

Die in Reklamebildern dargestellte weibliche Berührung beschreibt Goffman als eine Objekte nachzeichnende, schützende oder liebkosende Geste, sowie auch als eine Selbstberührung, welche dem eigenen Körper Kostbarkeit und Empfindlichkeit verleiht, wobei auch in der Fotografie Raimondis durch den sachte vor den Mund geführten Zeigefinger ein Eindruck von Sensitivität und subtiler Erotik hervorgerufen wird.

Das in Werbefotografien vorliegende Darstellungsmittel der relativen Größe wird eingesetzt, um die Status-Überlegenheit des Mannes vor der Frau durch einen erhöhten räumlichen Standort im Bild unmittelbar verständlich zu machen. Daran anknüpfend basieren die Rituale der Unterordnung auf einer von der Frau eingenommenen geneigten Körperhaltung, während der Mann mit einer Schamlosigkeit, Überlegenheit und Verachtung vermittelnden, aufrechten Körperhaltung abgebildet wird. Unter zulässigem Ausweichen begreift Goffman das im Vergleich zu Männern häufigere

Entziehen von Frauen aus einer gegebenen Situation durch ein Engagement für andere Dinge oder mit Vergnügen, Entzücken, Gelächter und Fröhlichkeit verbundenen Gefühlsregungen.

Das vierte analysierte, das Klavierduo Groethuysen und Tal abbildende Foto ist sowohl durch relative Größe, das Ritual der Unterordnung sowie zulässiges Ausweichen gekennzeichnet, da die männliche dargestellte Person einen emotional zurückhaltenderen Gesichtsausdruck, eine erhöhte Positionierung im Bild sowie einen festeren Stand einnimmt als die weibliche Person.

## **5.6.Rekontextualisierung**

Beruhend auf den Ergebnissen, welche mittels Segmentanalyse aus vier Fotografien gewonnen werden konnten, soll die nach Müller-Doohm durchgeführte Typenbildung, welche zunächst nach intuitiven wie systematischen Aspekten erfolgte, einer Adaption unterzogen werden, da die aus der Interpretation resultierten Ergebnisse das Erfassen der Materialgrundlage auf einem höheren Abstraktionsniveau ermöglichen.

Im Prozess der erneuten Bildung von Typen lassen sich in allen Bildern in mehr oder weniger konzentrierter Form Interpretationsaspekte der vier Fotografien wiederfinden, wobei die Fotos aus den ursprünglich vorliegenden sechs Gruppierungen unter dem Wissen, dass eine Reduktion oftmals auch mit einem Informationsverlust verbunden ist, ergebnisverdichtend zu fünf Typen zusammengefasst werden können, welche die manifeste Darstellungsebene zu verlassen und die erst durch die Einzelbildanalyse herausgearbeiteten latenten, im folgenden angeführten Aspekte zu berücksichtigen vermögen:

- **Typus 1 - Inszenierte Dominanz:**

Unter der ersten Gruppierung werden all jene Fotos zusammengefasst, die eine durch Blickausdruck, Mimik, Gestik und/oder der Inszenierungsweise erzeugte Dominanz der dargestellten Person zu erkennen geben.

- **Typus 2 - Öffentlichkeit und Privatheit:**

Die zweite Gruppierung umfasst Fotografien, welche unterschiedliche Ausdrucksfacetten der Gesichtshälften verzeichnen lassen, welche auf eine Spaltung eines für die Öffentlichkeit sowie eines für die Privatheit bestimmten Selbst verweisen.

- **Typus 3 - Schutz der Intimität:**

Einer dritten Gruppierung werden Bilder zugeordnet, die eine inszenierte (Verschlossenheit und Egozentriertheit in) Mimik und/oder Körperhaltung als Schutz vor intimen Blicken zur Erscheinung bringen.

- Typus 4 - Hierarchie und Interdependenz:

Die vierte Gruppierung bilden Fotografien, die eine Inszenierung einer hierarchisch geprägten, als auch durch Interdependenz gekennzeichneten Beziehung zwischen den abgebildeten Personen zeigen.

- Typus 5 - Offenheit und Authentizität:

Eine fünfte, in dieser Masterarbeit nicht durch eine Einzelbildanalyse untersuchte Gruppierung setzt sich aus Bildern zusammen, welche auf den ersten Blick durch Offenheit und Authentizität des Gesichtsausdrucks und der Körpersprache charakterisiert erscheinen.

## 6.Schlussbetrachtung

Das System der Kunst selbst und was unter diesem Begriff verstanden werden kann, stellt keineswegs eine statische Kategorie dar, sondern unterliegt vielmehr gesellschaftlichen Verhandlungen und ist einem historischen Wandel unterworfen, welcher von Gerhardt Kapner als eine Transformation von Schwerpunktbildungen im Beziehungsgefüge zwischen Auftraggeber, Künstler, Vermittler, Rezipient [und Werk, Anmerkung durch den Verfasser] begriffen wird (vgl. Smudits 2002:28).

Ebenso wie die Kunst historischen Wandlungsprozessen unterliegt, weist auch die KünstlerInnenrolle keine universelle Gültigkeit auf, wie in folgendem kurzen historischen Abriss dargelegt werden soll. Standen Kulturschaffende in frühen Hochkulturen oder im Mittelalter in starker Abhängigkeit zu ihren Auftraggebern, erlangten KünstlerInnen erst mit dem Beginn der Neuzeit bzw. der Emanzipation des Bürgertums ihre Autonomie, welche von einer Loslösung der KünstlerInnen von den AuftraggeberInnen bzw. PatronInnen hin zu einer Neuausrichtung der Produktion für den freien Markt bzw. den potentiellen Erwartungen der KäuferInnen führte. Im 18. Jahrhundert lässt sich die Entstehung einer „Genie-Ideologie“ konstatieren, worunter zu verstehen ist, dass KünstlerInnen sich nicht an Ökonomie orientieren sowie keiner gesellschaftlichen Instanz zur Rechenschaft verpflichtet sind. Eine weitere markante Veränderung der KünstlerInnenrolle kann auf die zunehmende Bedeutung der Kulturindustrien zurückgeführt werden, welche durch eine Massenproduktion und -distribution kultureller Güter und Dienstleistungen, durch ökonomische und berufsspezifische Bewertungskriterien, durch Mediatisierung - worunter die Verlängerung der Kommunikationskette zwischen Kulturschaffenden und RezipientInnen begriffen werden kann - sowie durch Kommerzialisierung zu charakterisieren ist. Mediatisierung wie Kommerzialisierung führen zu neuen Arbeits- und Einkommensmöglichkeiten von Kulturschaffenden, welche tendenziell den Bedingungen einer industriellen bzw. kapitalistischen Produktionsweise unterliegen (vgl. ebd.:96f).

Mit dem idealtypischen Konzept der „Mediamorphosen“, welches von Blaukopf und Smudits gegen Ende der 1980er Jahre entwickelt wurde sowie auf der Hypothese einer medialen Formbestimmung des Kulturschaffens beruht, lassen sich jene Transformationsprozesse des Kulturschaffens, die auf den Einfluss neuer Kommunikationstechnologien zurückzuführen sind, fassen (vgl. ebd.:44)

„Mediamorphosen - induziert durch neue Kommunikationstechnologien - verändern also das gesamte Beziehungsgefüge der Kommunikationskultur: Motivation und Erscheinungsform der Auftraggeber, Produktionsbedingungen der Kulturschaffenden, Funktion und Bedeutung der Vermittler, Wahrnehmungsweisen der Rezipienten und nicht zuletzt Funktion und innere Struktur der ‚Werke‘, also der ästhetischen Produkte und Prozesse.“ (ebd.:91)

Smudits trifft dabei eine Unterscheidung in die fünf Mediamorphosen

- der ersten graphischen bzw. schriftlichen Mediamorphose, welche auf die Erfindung der Schriftzeichen sowie im Bereich der Musik auf eine verbindlichen Notenschrift zurückgeht,
- der zweiten graphischen, auf der Erfindung des Buchdrucks beruhenden Mediamorphose
- der ersten technischen bzw. chemisch-mechanischen Mediamorphose, welche mit der Erfindung der Fotografie, des Grammophons und des Films einhergeht,
- der zweiten technischen bzw. elektronischen Mediamorphose sowie
- der dritten technischen bzw. digitalen Mediamorphose, welche mit der Erfindung des Computers einsetzt (vgl. ebd.44f).

Während im Zuge der chemisch-mechanischen Mediamorphose eine technische Kodierung und Vermittlung durch physische Ton- und Bildträger ermöglicht wird, führen die technischen Neuerungen in der elektronischen Mediamorphose zu einer Ablösung der Ton- und Bildaufzeichnung bzw. -übertragung von physischen Trägersubstanzen.

Chemisch-mechanische sowie elektronische Mediamorphose bewirken bedeutende Umbrüche des Kulturschaffens, welche durch neue Einkommens- und Beschäftigungsfelder sowie künstlerische Tätigkeitsbereiche und Ausdrucksformen, Bedeutungszunahme der Werbung, Rationalisierungstendenzen für reproduzierende KünstlerInnen, abnehmende Relevanz des Urheberrechts, erhöhte Nachfrage nach kulturellen Gütern und Dienstleistungen, multinationale und multimediale Verflechtungen, zerstreute und fragmentarische Rezeptionsmuster sowie eine Kompetenzausweitung bei gleichzeitiger Spezialisierung hervorgerufen werden (vgl. ebd.157-171).

Die digitale, technikintensive und technikbewusste Mediamorphose wiederum setzt an den Entwicklungen der ersten beiden technischen Mediamorphosen an und führt, basierend auf der Entstehung des Internets, zu einer weiteren Verlängerung der Kommunikationskette zwischen ProduzentIn und RezipientIn, zu einem Anstieg atypischer Beschäftigungsformen sowie selbstständiger künstlerischer Arbeit aufgrund der Miniaturisierung und Verbilligung der Produktionsmittel, zu einer vermehrten Auslagerung kreativer Arbeit aus dem industrialisierten Bereich des Kulturschaffens, zu einer verstärkten Untergrabung des Urheberrechts (Sampling, CD-

Brennen, MP3, Streaming, etc.) sowie zu neuartigen Zugängen zu kulturellen Gütern und Dienstleistungen (vgl. ebd.:173-199).

Innerhalb jenes aufgespannten, sich ständig im Wandel befindlichen Beziehungsgefüges aus Auftraggeber, Künstler, Vermittler, Rezipient und Werk, befinden sich auch die Selbstinszenierungen der MusikerInnen, wobei sich in der Struktur der analysierten Fotografien das Spannungsverhältnis gesellschaftlicher Transformationsprozesse und damit einhergehend Veränderungen im künstlerischen Bereich bzw. im Bereich des Kulturschaffens widerspiegeln. In unterschiedlicher Weise sowie in mehr oder weniger starker Ausprägung zeigen die Bilder eine Manifestation von Ambivalenzen in Gesichtsausdruck und Körperhaltung, hierarchische Strukturen, soziale Interdependenzen, Ausdruckskontrolle sowie eine Trennung von Privat- bzw. Intimsphäre und öffentlicher Sphäre, in welcher Dominanz, Flüchtigkeit, Weitsicht, Gleichgültigkeit, sowie Distinktion Ausdruck finden.

Als mögliche Abweichung der Inszenierungsweise der MusikerInnen könnte der anhand der Analyse gebildete, durch Offenheit und Authentizität charakterisierte Typus 5 in einer weiterführenden Studie untersucht werden, um einen in der Selbstinszenierung sichtbar werdenden, differierenden Umgang mit gesellschaftlichen Wandlungsprozessen näher zu beleuchten. Neben dem begrenzten Umfang der Masterarbeit, kann nicht zuletzt als Grund, weshalb die Frage nach der Selbstinszenierung nicht abschließend beantwortet werden konnte, die stetige Veränderbarkeit von Selbstinszenierung in Abhängigkeit zu gesellschaftlichen Wandlungsprozessen angeführt werden.

Zur Gewinnung eines umfassenderen und differenzierteren Verständnisses der Selbstinszenierung wäre es lohnend, in einer Anschlussstudie beispielsweise andere Medien der Selbstinszenierung (CD-Covers, Facebookprofile, etc.) zu analysieren, narrative Interviews mit FotografInnen und MusikerInnen zu führen, einen Vergleich mit MusikerInnen anderer Genres (Popmusiker, Jazzmusiker, etc.), sowie einen historischen Vergleich mit Darstellungen von MusikerInnen aus verschiedenen Epochen zu ziehen.

## Literaturverzeichnis

Altenmüller, Eckhart (2000): Unterschiede und Gemeinsamkeiten der zerebralen Organisation von Musik- und Sprachwahrnehmung. In: Pahn, Johannes u.a. (Hg.): Sprache und Musik. Beiträge der 71. Jahrestagung der deutschen Gesellschaft für Sprach- und Stimmheilkunde E.V. Berlin. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 23-33

Barthes, Roland (1985): Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Belting, Hans (2004): Echte Bilder und falsche Körper. Irrtümer über die Zukunft des Menschen. In: Maar, Christa / Burda, Hubert (Hg.) Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont

Belting, Hans (2006): Der Blick im Bild. Zu einer Ikonologie des Blicks. In: Hüppauf, Bernd / Wulf, Christopf (Hg.): Bild und Einbildungskraft. München: Fink, S. 121-144

Belting, Hans (2007): Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage. In: Belting, Hans (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München: Fink, S. 49-76

Belting, Hans (2013): Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München: C.H. Beck

Benjamin, Walter (1931): Kleine Geschichte der Fotografie. In: Kemp, Wolfgang (Hg.) (1999): Theorie der Fotografie II. 1912-1945. München: Schirmer/Mosel, S. 200-214

Benjamin, Walter (1980): Gesammelte Schriften. Band 1-2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 693-704

Benjamin, Walter (2015): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 4. Auflage. Berlin: Suhrkamp

Boehm, Gottfried (2004): Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In: Maar, Christa / Burda, Hubert (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont, S. 28-43

Boehm, Gottfried (2006): Was ist ein Bild? München: Fink

Boehm, Gottfried (2006): Die Bilderfrage. In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink, S. 325-343

Böhme, Gernot (1999): Theorie des Bildes. München: Fink

Bourdieu, Pierre (1998): Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Bourdieu, Pierre (2005): Die Männliche Herrschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Breckner, Roswitha (2007): Bildwelten - Soziale Welten. Zur Interpretation von Bildern und Fotografien. Online-Beitrag Workshop & Workshow „Visuelle Soziologie“. Wien, <http://www.univie.ac.at/visuellesoziologie/Publikation2008/VisSozBreckner.pdf>, 1.9.2016

Breckner, Roswitha (2010): Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien. Bielefeld: transcript Verlag

Breckner, Roswitha (2014): Offenheit - Kontingenz - Grenze? Interpretation einer Porträtfotografie. In: Müller, Michael / Raab, Jürgen (Hg.) (2014): Grenzen der Bildinterpretation. Wiesbaden: Springer VS, S. 123-155

Cassirer, Ernst (2007): Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Hamburg: Felix Meiner Verlag

Didi-Huberman, Georges (1999): Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln: DuMont

Didi-Huberman, Georges (2007): Bilder trotz allem. München: Fink Verlag

Flusser, Vilém (1999): Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography

Foucault, Michel (1997): Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte. München: Carl Hanser Verlag

Garz, Detlef / Kraimer, Klaus (1994): Die Welt als Text. Zum Projekt einer hermeneutisch-rekonstruktiven Sozialwissenschaft. In: Garz, Detlef / Kraimer, Klaus (Hg.): Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-22

Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1992): Mimesis. Kultur - Kunst - Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg:Rowohlt

Geimer, Peter (2007): Das Unvorhersehbare. In: Belting, Hans (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München: Fink, S. 101-117

Goffman, Erving (1981): Geschlecht und Werbung. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Goffman, Erving (2003): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper Verlag

Grünberger, Nina (2009): Von der Selbstreflexion zur Selbstinszenierung. Eine medienarchäologische Herangehensweise an mögliche Veränderungen im Umgang mit fotografischen Bildern. Wien

Hoffmann, E.T.A. (1986): Der Sandmann. Frankfurt am Main: Insel Verlag

Maar, Christa / Burda, Hubert (2004): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont

Mauser, Christina (2012): Status: Wer bin ich? Identität und Selbstdarstellung am Beispiel der Social Network Plattform facebook. Wien

Mead, George Herbert (1968): Geist, Identität und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Mirzoeff, Nicholas (2013): The Visual Culture Reader. 3. Auflage. London: Routledge

Mitchell, W.J.T. (2008): Bildtheorie. Hrsg. und mit einem Nachwort von Gustav Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Müller, Michael R. (2012) Figurative Hermeneutik. Zur methodologischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes, In: Sozialer Sinn 13 (1), S.129-161

Müller-Doohm, Stefan (1997): Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In: Hitzler, Roland / Anne Honer (1997) (Hg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. Opladen: Leske und Budrich, S.82-108

Neckel, Sighard (1956): Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit. Frankfurt am Main: Campus Verlag

Nußbaumer, Martina (2007): Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images. Freiburg i.Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag KG

Raab, Jürgen / Soeffner, Hans-Georg (2005): Körperlichkeit in Interaktionsbeziehungen. In: Schroer, Markus (Hg.) (2005): Soziologie des Körpers. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Simmel, Georg (1992): Exkurs über die Soziologie der Sinne. In: Simmel, Georg (1992): Gesamtausgabe. Band 11

Silverman, Jacob (2015) 'Pics or it didn't happen' – the mantra of the Instagram era, <https://www.theguardian.com/news/2015/feb/26/pics-or-it-didnt-happen-mantra-instagram-era-facebook-twitter>, 6.9.2016

Smudits, Alfred (2002): Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel. Wien: Braumüller

Sontag, Susan (2016): Über Fotografie. 22. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer

Tippner, Anja / Laferl, Christopher F. (2014): Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert. In: Laferl / Tippner (Hg.) (2014): Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag

Weber, Max (1984): Soziologische Grundbegriffe. 6. Auflage. Tübingen: UTB

Zhao, Shanyang (2015): The Digital Self. Through the Looking Glass of Telecopresent Others. In: Hahn, K. / Stempfhuber, M. (Hg.): Präsenzen 2.0. Körperinszenierung in Medienkulturen. Wiesbaden: Springer VS

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Antonie Beato: Mamelukengräber bei Kairo (mit Fliege), abgebildet in: Geimer 2007:101

Abb. 2: Abb. 2: Magritte: Dies ist keine Pfeife, abgebildet in: Foucault 1997:5

Abb. 3a: Sir John Everett Millais (um 1885) Seifenblasen, [http://www.kunstkopie.de/kunst/sir\\_john\\_everett\\_millais/seifenblasen\\_hi.jpg](http://www.kunstkopie.de/kunst/sir_john_everett_millais/seifenblasen_hi.jpg), 6.9.2016

Abb. 3b: Ildikó Raimondi (oJ) oT, <http://www.ildikoraimondi.com/new/>, 6.9.2016

Abb. 3c: Anna Netrebko (oJ) oT, <http://annanetrebko.com/de/about/>, 6.9.2016

Abb. 4a: Christine Schäfer (oJ) oT, <http://www.bach-cantatas.com/Pic-Bio-S/Schafer-Christine-2.jpeg>, 6.9.2016

Abb. 4b: Vesselina Kasarova (oJ) oT, <http://www.kasarova.com/Galerie/Portait/index.html>, 6.9.2016

Abb. 4c: Aida Garifullina (oJ) oT, <http://www.aidagarifullina.com/#media>, 6.9.2016

Abb. 5: Homepage von Ildikó Raimondi, <http://www.ildikoraimondi.com/new/>, 6.9.2016

Abb. 6: Bildtafel Ildikó Raimondi (oJ) oT, <http://ildikoraimondi.com/new/galerie/>, 6.9.2016

Abb. 7a: Pablo Picasso (1972) Musketier mit Degen, abgebildet in: Morris, Lynda / Grunenberg, Christoph (Hg.): Picasso. Frieden und Freiheit. Köln:DuMont, S.245

Abb. 7b: William Coleman (oJ) oT, <http://www.kussquartet.com/de/info/william-coleman>, 6.9.2016

Abb. 7c: Hartmut Rohde (oJ) oT, <http://www.hartmut-rohde.de/viola/gallery.php?go=sg&id=1>, 6.9.2016

Abb. 8: Juri Baschmet (oJ) oT, [http://cps-static.rovicorp.com/3/JPG\\_500/MI0003/207/MI0003207642.jpg?partner=allrovi.com](http://cps-static.rovicorp.com/3/JPG_500/MI0003/207/MI0003207642.jpg?partner=allrovi.com), 6.9.2016

Abb. 9a: Benedikt Hertenstein (oJ) oT, <http://www.veit-hertenstein.de/Lebenslauf%20Biographie/CV.html>, 6.9.2016

Abb. 9b: Wolfram Christ (oJ) oT, <http://www.wolframchrist.de/gallery>, 6.9.2016

Abb. 9c: Viacheslav Dinerchtein (oJ) oT, <http://www.dinerchtein.com/portfolio/photos.html>, 6.9.2016

Abb.10: Homepage des Kussquartetts (oJ) oT, <http://www.kussquartet.com/de>, 6.9.2016

Abb. 11: Bildtafel William Coleman (oJ), oT, <http://www.kussquartet.com/de/media>, 6.9.2016

Abb. 12a: Paul Klee Angelus Novus (1920), <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Klee-angelus-novus.jpg>, 6.9.2016

Abb. 12b: Peter Clemente (oJ) oT, [http://www.jenia-manoussaki.com/assets/images/Peter\\_Clemente02\\_0800.jpg](http://www.jenia-manoussaki.com/assets/images/Peter_Clemente02_0800.jpg), 6.9.2016

Abb. 12c: Peter Langgartner (oJ) oT, <http://www.langgartner.at/about/fotos.php>, 6.9.2016

Abb. 12d: Itzhak Perlman (oJ) oT, <http://www.itzhakperlman.com/gallery/>, 6.9.2016

Abb. 13: Auszughafte Darstellung der Homepage Peter Langgartners (oJ) oT, <http://www.langgartner.at>, 6.9.2016

Abb. 14: „About-Seite“ des Webauftritts Peter Langgartners (oJ) oT, <http://www.langgartner.at/about/fotos.php>, 6.9.2016

Abb. 15a: Klavierduo Andreas Groethuysen und Yaara Tal (oJ) oT, <http://www.tal-groethuysen.de>, 6.9.2016

Abb. 15b: Klavierduo Johanna Gröbner und Veronika Trisko (oJ) oT, <http://www.klavierduo.net/galerie/0/0/klavierduo.htm>, 6.9.2016

Abb. 16a: Klavierduo Silver-Garburg (oJ) oT, <http://silvergarburg.com/gallery/>, 6.9.2016

Abb. 16b.: Tabea Zimmermann (oJ) oT, <http://www.tabeazimmermann.de/fotogalerie>, 6.9.2016

Abb. 16c: Klavierduo Viliija Poskute und Tomas Daukantas (oJ) oT, <http://www.pianoduo.ch/biographie.html>, 6.9.2016

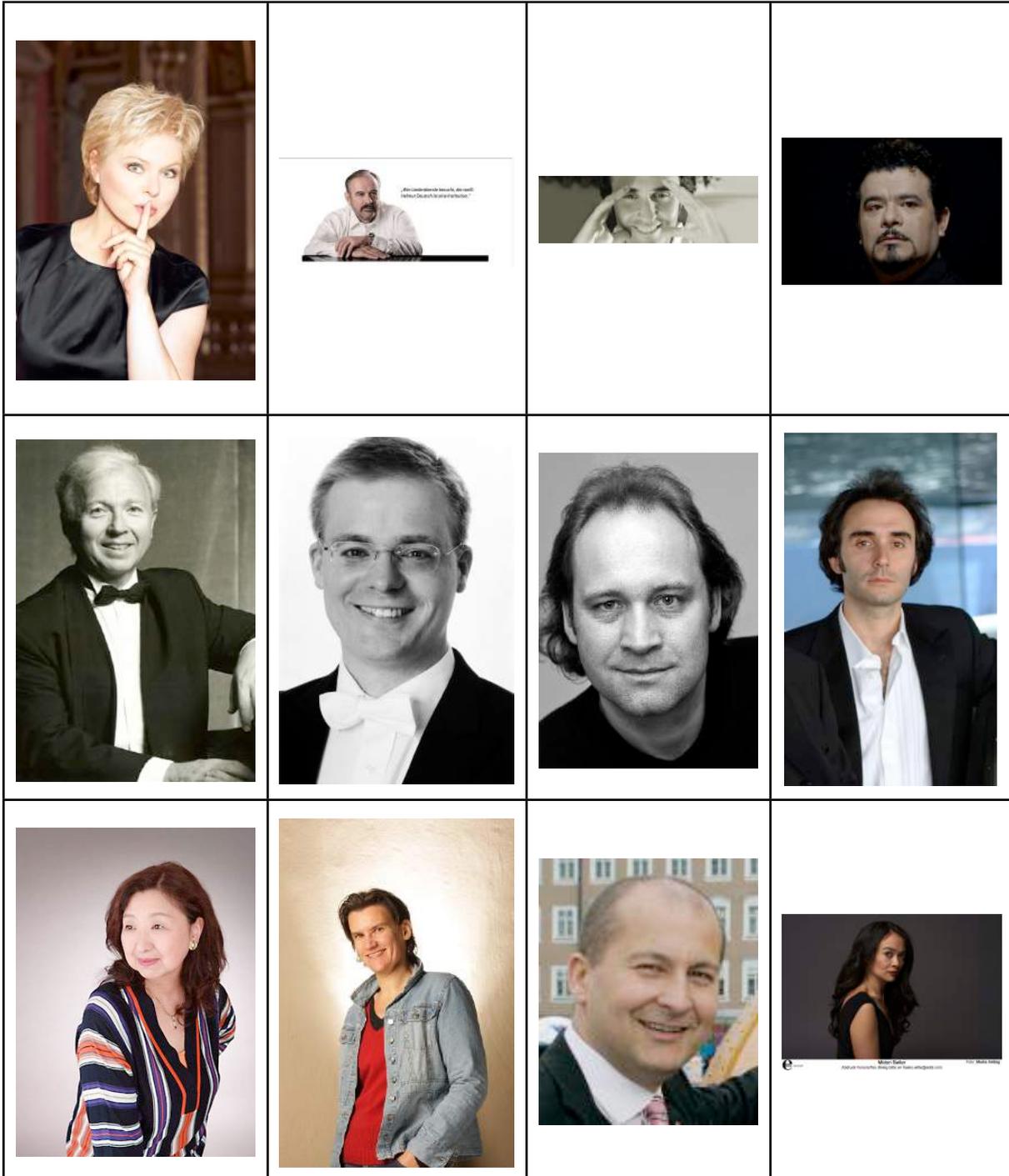
Abb. 17: Auszughafte Darstellung der Homepage des Klavierduos Groethuysen und Tal (oJ) oT, <http://www.tal-groethuysen.de>, 6.9.2016

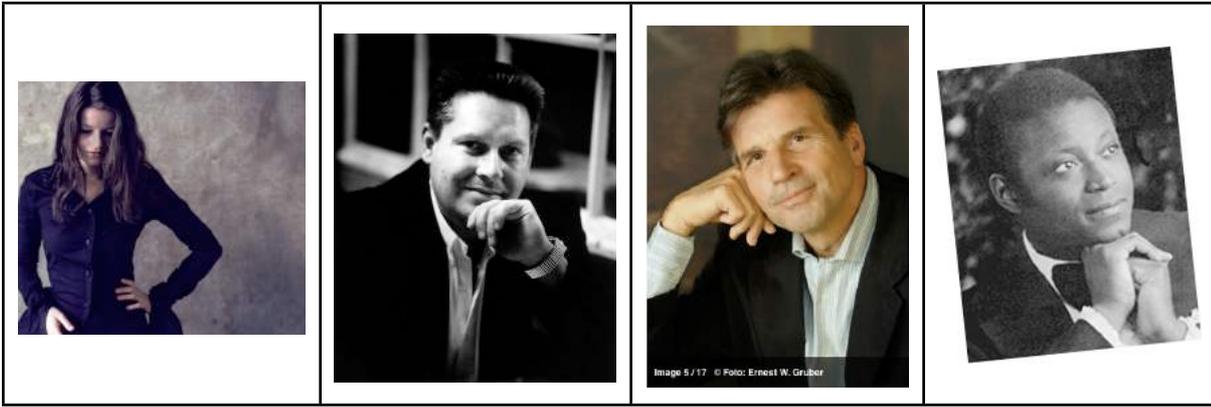
Abb. 18: Bildtafel, Klavierduo Groethuysen und Tal (oJ) oT: <http://www.tal-groethuysen.de/mediathek.html>, 6.9.2016

# Anhang

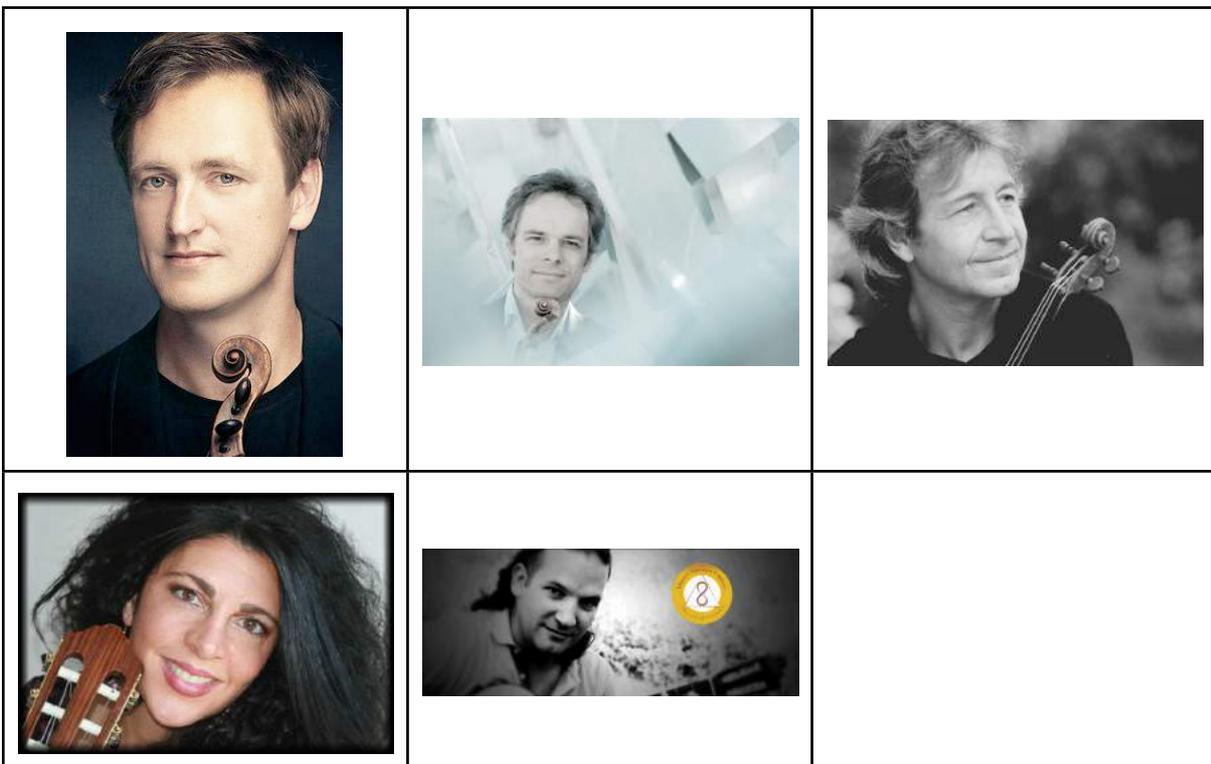
## Der Materialkorpus:

„Selbstinszenierung als Werbung für die eigene Person“

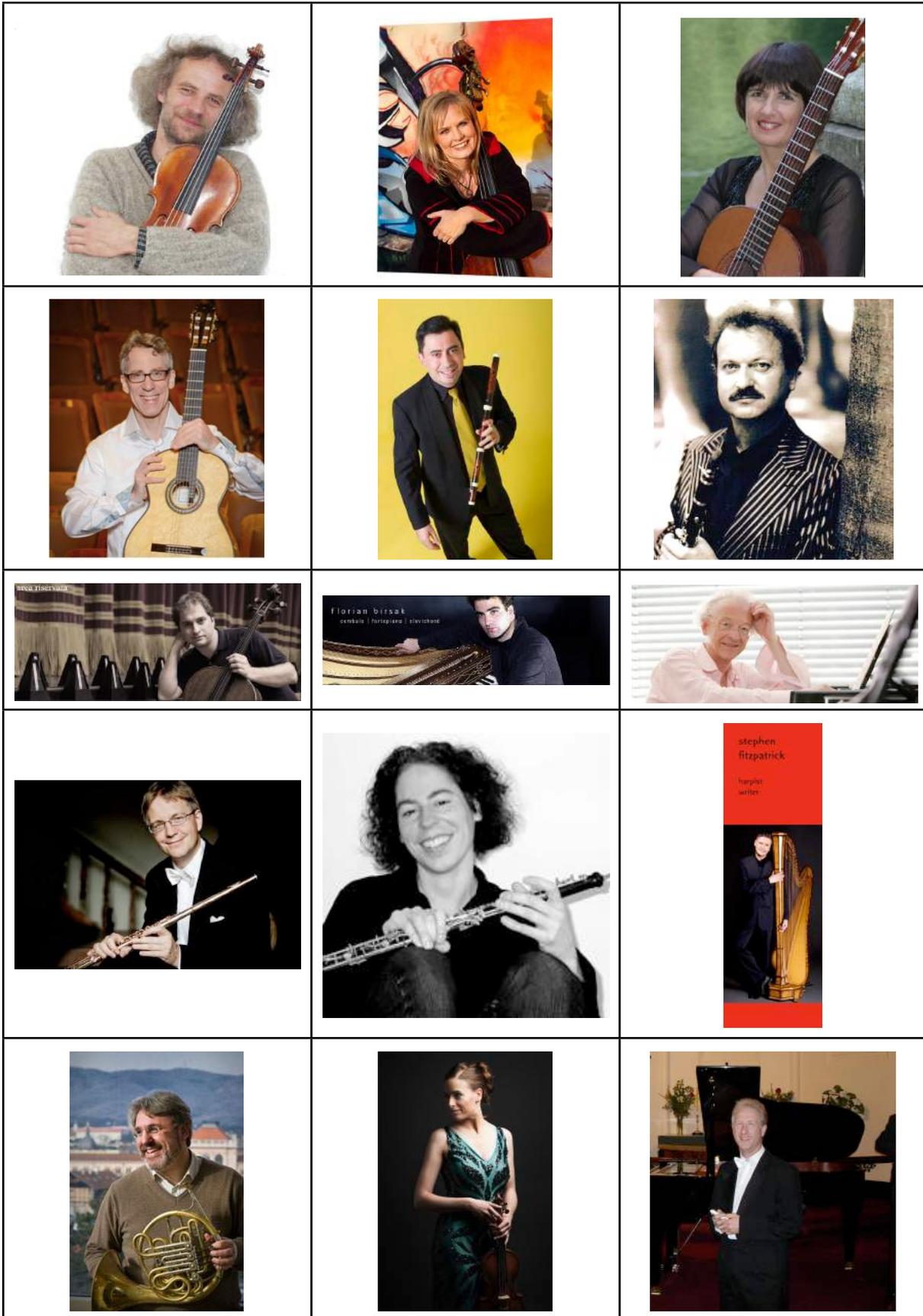




„Das Instrument als konstitutives Element der Inszenierung eines für die Öffentlichkeit bestimmten Selbst“



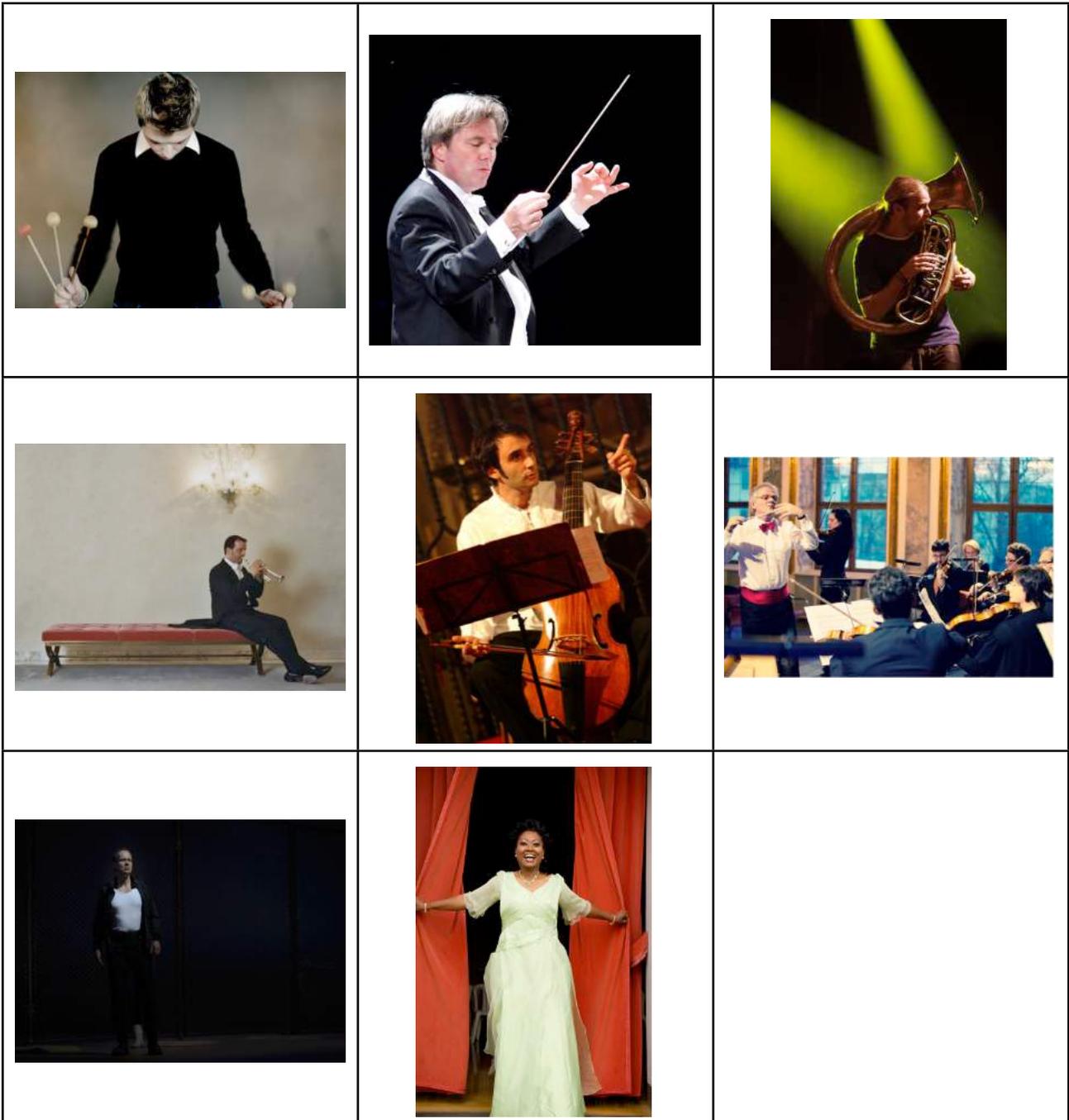
„Inszenierte Beziehung von MusikerIn und Instrument“



„Inszenierung einer sowohl hierarchisch geprägten, als auch einer durch Interdependenz gekennzeichneten Zweierbeziehung“



„Inszenierung der Dynamik musikalischer Aktivität“



„Inszenierung einer künstlichen Freude (an der Musik) durch die Darstellung übertriebener Emotionalität“



## Einzelbildanalyse Bild 1: „Selbstdarstellung als Werbung für die eigene Person“

### Wahrnehmungsprozess:



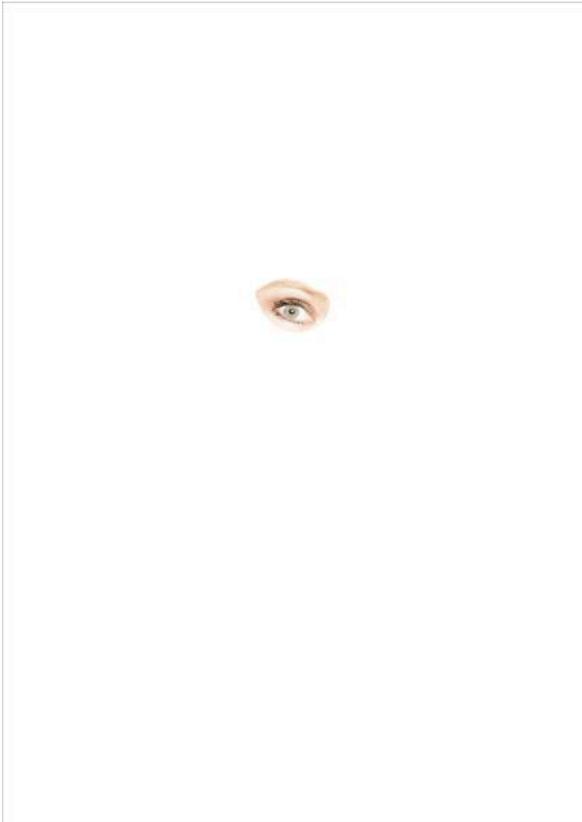
Mein Blick wurde zunächst vom linken Auge angezogen, und fiel dann unmittelbar im Anschluss auf das rechte Auge, vermutlich, um der Einordnung des Augenausdrucks nachzugehen. In Folge wanderte mein Blick über den leicht geöffneten Mund und das gesamte Gesicht bis zu den Haaren. Intuitiv prüfend, wie und wovon die Blickführung determiniert wurde, sprang der Blick auf den Zeigefinger, die Hand sowie den Unter- und Oberarm der Frau. Zuletzt wurde die Kleidung sowie der Hintergrund erfasst, auf welchem verweilend mein Blick Details zu identifizieren sucht.

### Formale Bildbeschreibung:

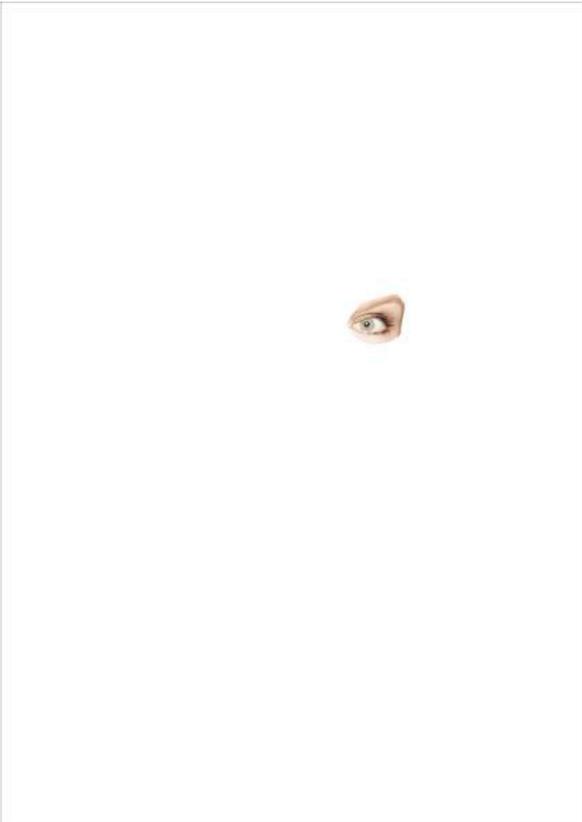
Im Vordergrund wird eine Frau dargestellt, deren leicht geöffnete Lippen im Bildzentrum liegen, während der in Brauntönen gehaltene Hintergrund durch das fotografische Gestaltungsmittel der Tiefenschärfe gekennzeichnet ist. Die Spannung des Bildes kann weiters durch das Ziehen von Feldlinien begründet werden, welche über den abgewinkelten Ringfinger, die Kuppe des Zeigefingers, die Nasenspitze und das rechte Auge reicht, wodurch die Bedeutsamkeit des Mundes, des nach oben weisenden Zeigefingers, des Auges sowie auch die dynamische Körperhaltung für die spätere Analyse erklärt werden kann. Die Kamera ist etwas unterhalb der bis zum Brustbereich abgebildeten Person positioniert sowie auf diese zentral ausgerichtet. Haare, Gesicht, Hals, Arm und Kleidung deuten auf eine Lichtführung, welche von links oberhalb der dargestellten Frau ausgeht. Die insgesamt gleichmäßige Ausleuchtung verweisen auf eine künstliche Lichtquelle.

Segmente:





Segment 1



Segment 2



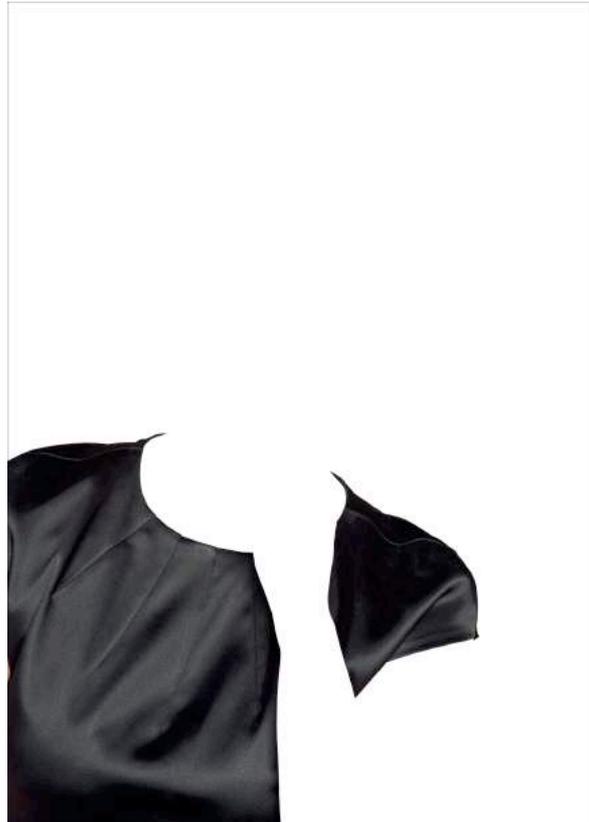
Segment 3



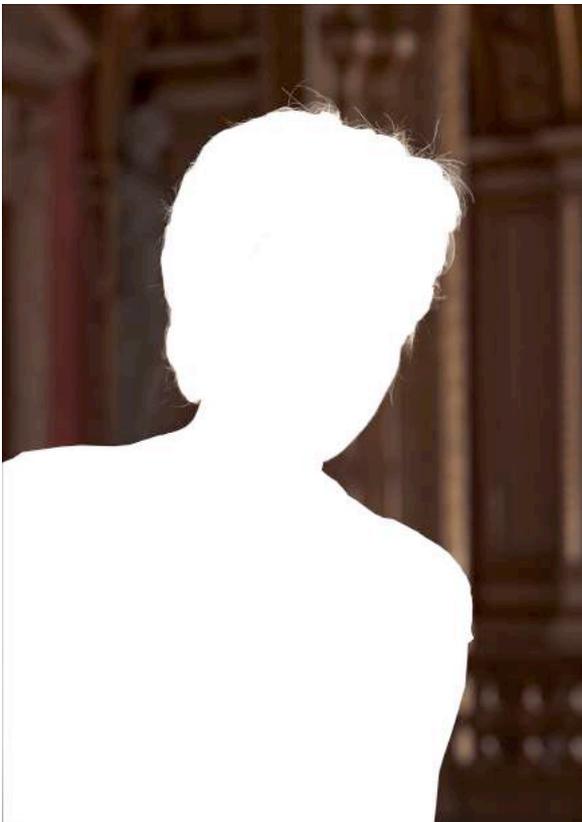
Segment 4



Segment 5



Segment 6



Segment 7

## Einzelbildanalyse Bild 2: „Das Instrument als konstitutives Element der Inszenierung eines für die Öffentlichkeit bestimmten Selbst“

### Wahrnehmungsprozess:



Beim Betrachten des Bildes wurden die beiden Augen des Mannes beinahe simultan erfasst, wobei der Blick wiederholt zwischen rechtem zum linkem Auge sprang. Darauf folgend fiel der Blick auf den Mund und wanderte über die Nase zur Stirn und mündete schließlich in der Wahrnehmung des gesamten Gesichtes, wobei dies wiederum zu einer Erzeugung eines sprunghaften Blicks zwischen linker und rechter Gesichtshälfte führte. Anschließend fällt die Aufmerksamkeit auf die Haare, von welchen sich der Blick in diagonaler Linie in Richtung Kleidung entfernt, und zuletzt die Bratschenschnecke fixiert. Den elften Blickpunkt bildet die Schwärze des Hintergrundes.

### Formale Bildbeschreibung:

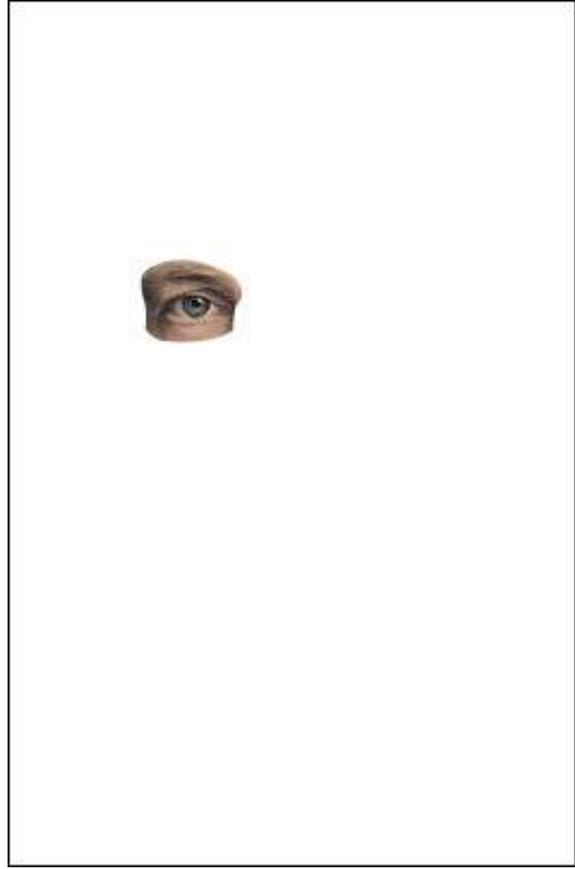
Im Mittelgrund des vorliegenden Bildes wird das Portrait eines Mannes dargestellt, dessen rechte Gesichtshälfte stark ausgeleuchtet wird, während auf die linke Gesichtshälfte Schatten geworfen werden. Die kalte Lichtfarbe und die gezielt gesetzten Hell-Dunkel Kontraste - welche für die weitere Analyse noch von Bedeutung sein werden - lassen nicht auf Tageslicht, sondern vielmehr auf eine künstliche Lichtquelle schließen, welche aufgrund des Schattenwurfes von rechts auszugehen scheint. Die Kamerapositionierung befindet sich etwas rechts der abgebildeten Person. Insgesamt wird das Bild durch die Farben Braun und Schwarz geprägt. Im Vordergrund des Fotos ist die Schnecke einer Viola abgebildet. Den Hintergrund bildet eine schwarze Fläche.

Segmente:

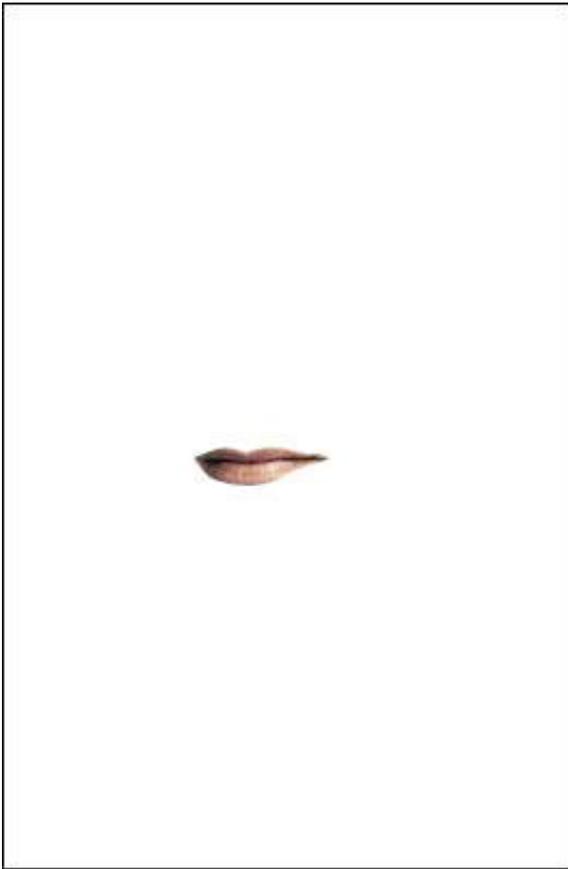




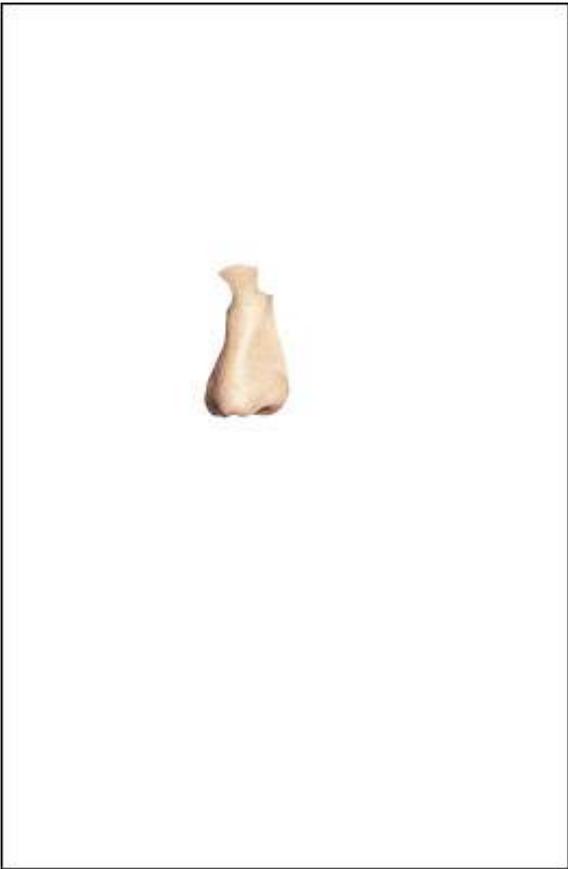
Segment 1



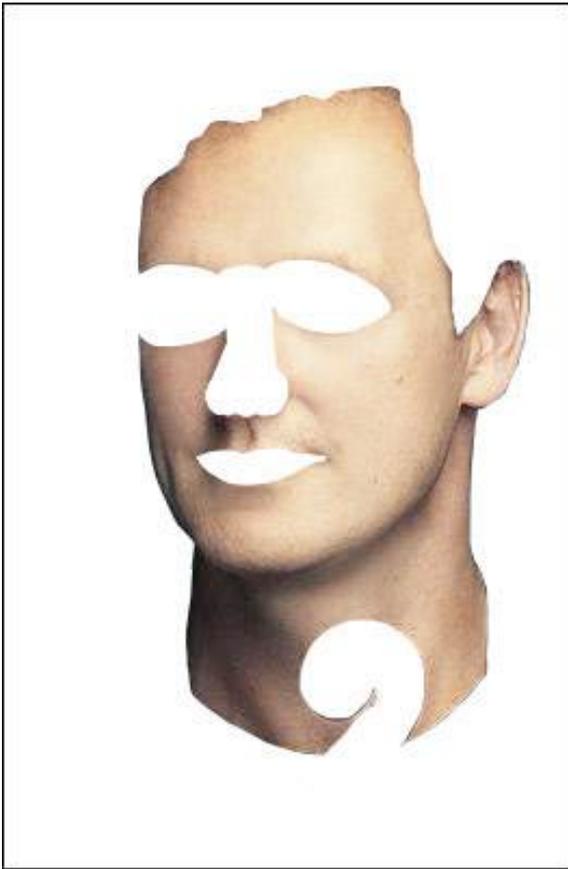
Segment 2



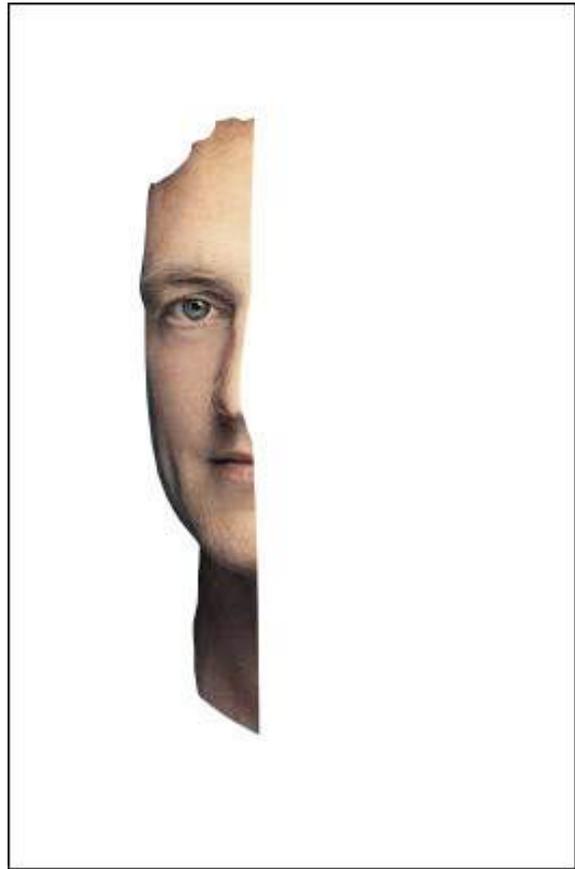
Segment 3



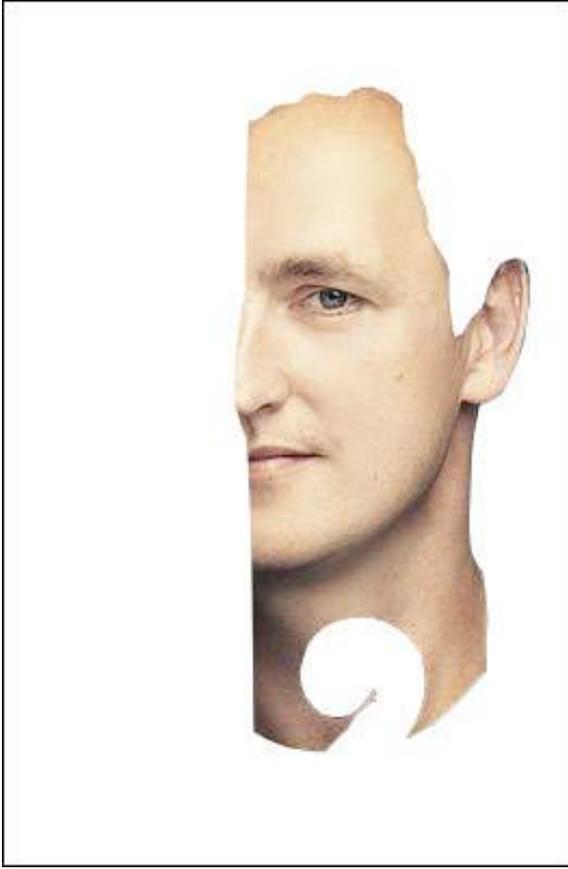
Segment 4



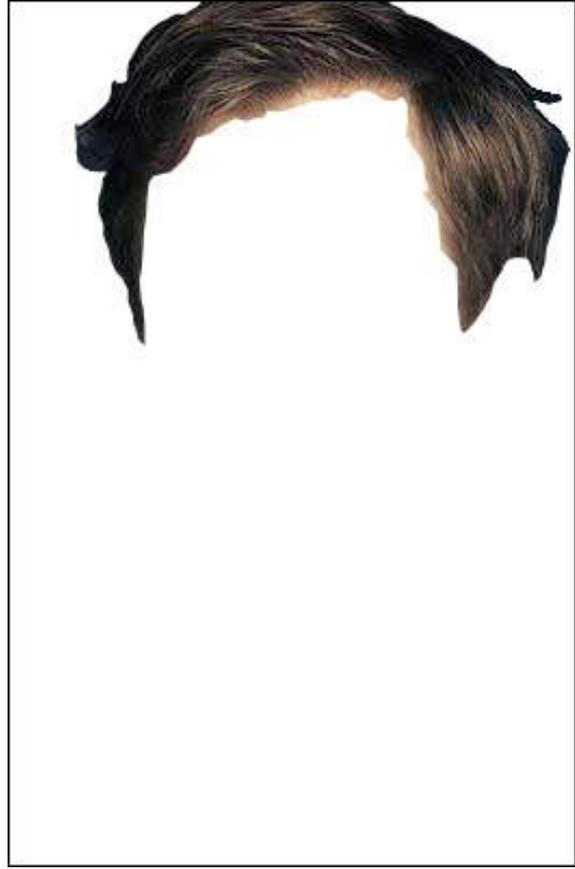
Segment 5



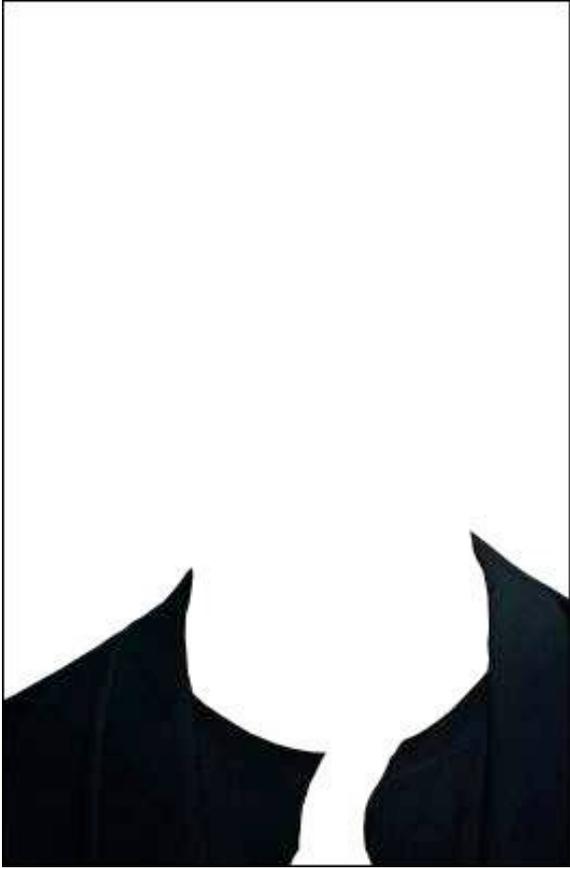
Segment 6



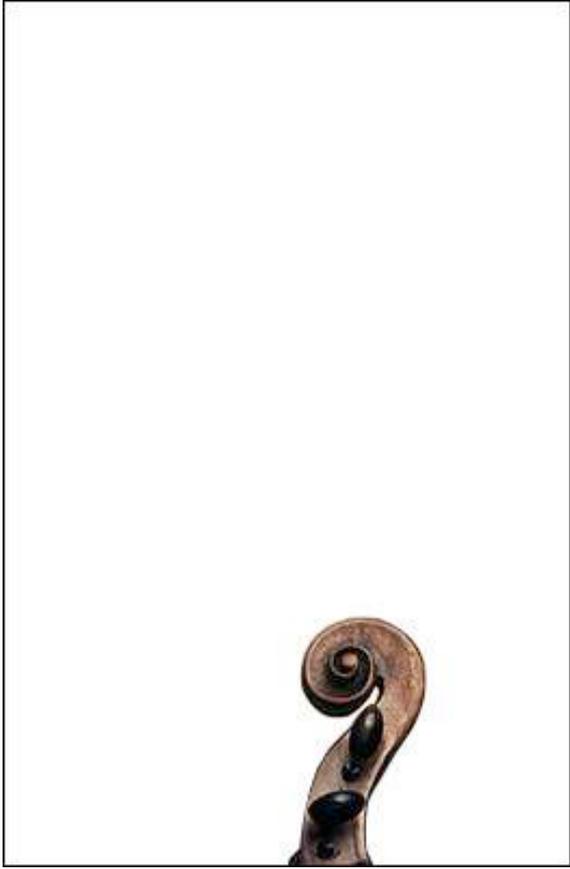
Segment 7



Segment 8



Segment 9



Segment 10



Segment 11

### Einzelbildanalyse Bild 3: „Inszenierte Beziehung von MusikerIn und Instrument“



#### Wahrnehmungsprozess:

Zunächst findet eine Wahrnehmung des gesamten Gesichtes des Mannes statt, welche sich untergliedert in die Erfassung des linken und rechten Auges, des Mundes, Bartes sowie der Stirn und Haare. Von diesem Punkt aus wird der Blick über das Griffbrett zum Korpus der Bratsche gelenkt. Als nächstes fiel der Blick auf die Kleidung und die Hand des Mannes und erst zuletzt auf den weißen Hintergrund.

#### Formale Bildbeschreibung:

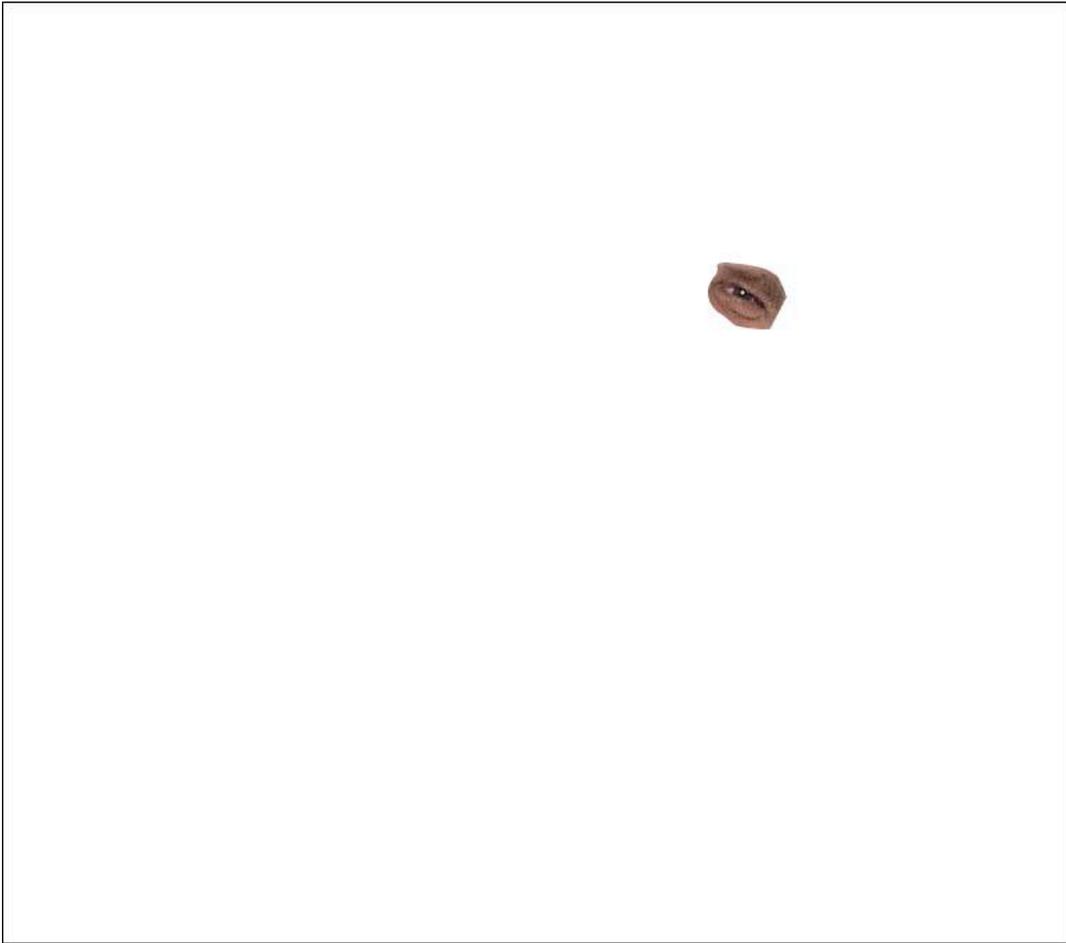
Die Fotografie besteht aus einem weißen Hintergrund sowie einem Vordergrund, in welchem ein bis zum Bauchbereich abgebildeter Mann dargestellt wird. Durch das Ziehen einer Feldlinie vom Handgelenk über die linke Seite des Bratschenkorpus sowie des linken Auges kann die innere Spannung des Bildes begründet werden. Die beinahe schattenlose Darstellung des Mannes sowie die starke, vom Geigenkorpus reflektierte Lichtquelle deuten auf eine künstliche sowie gezielte Lichtführung. Die Kamerapositionierung befindet sich etwas unterhalb und frontal zur abgebildeten Person.

Segmente:

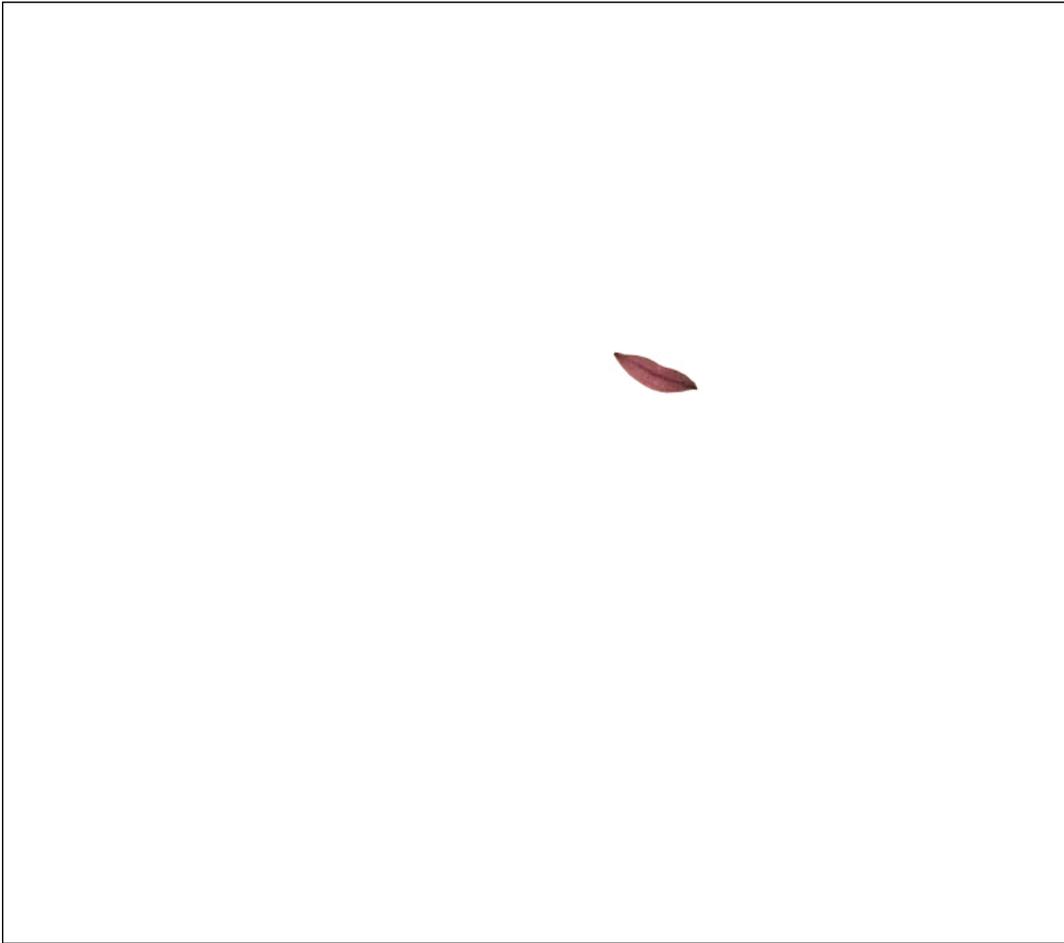




Segment 1



Segment 2



Segment 3



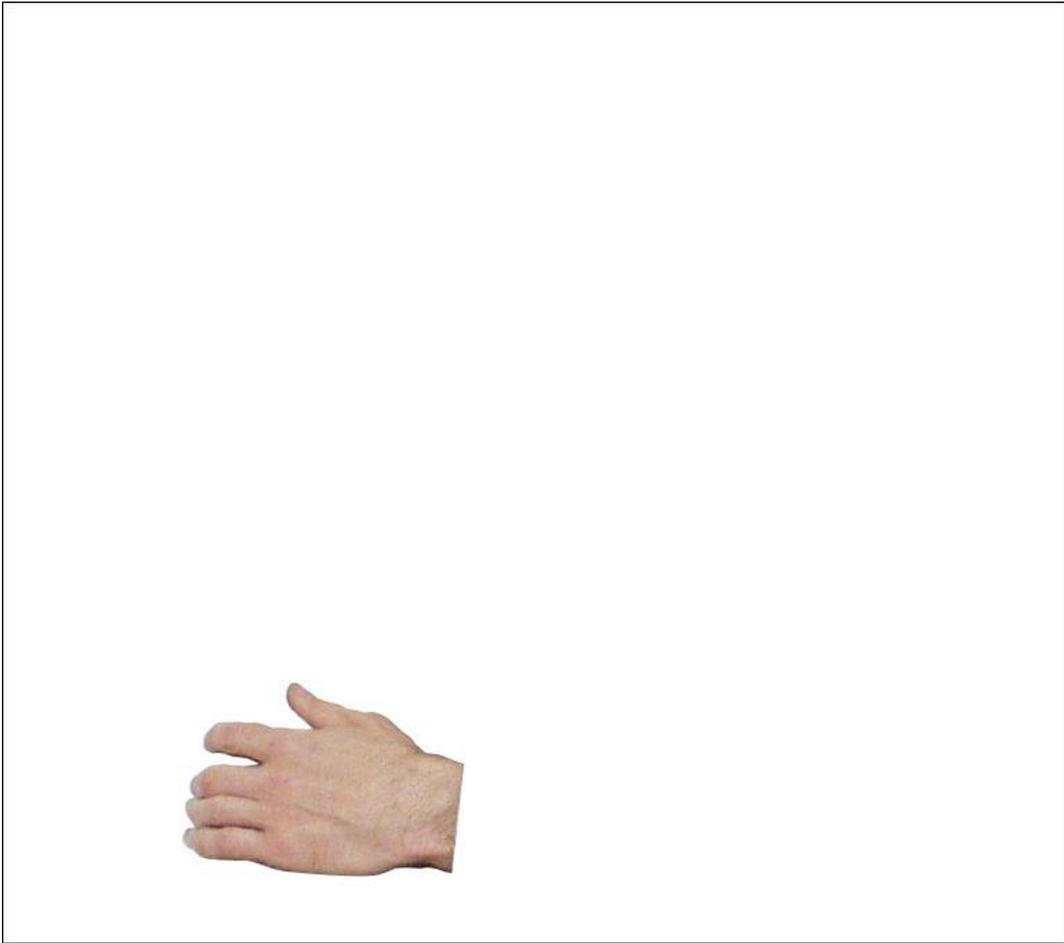
Segment 4



Segment 5



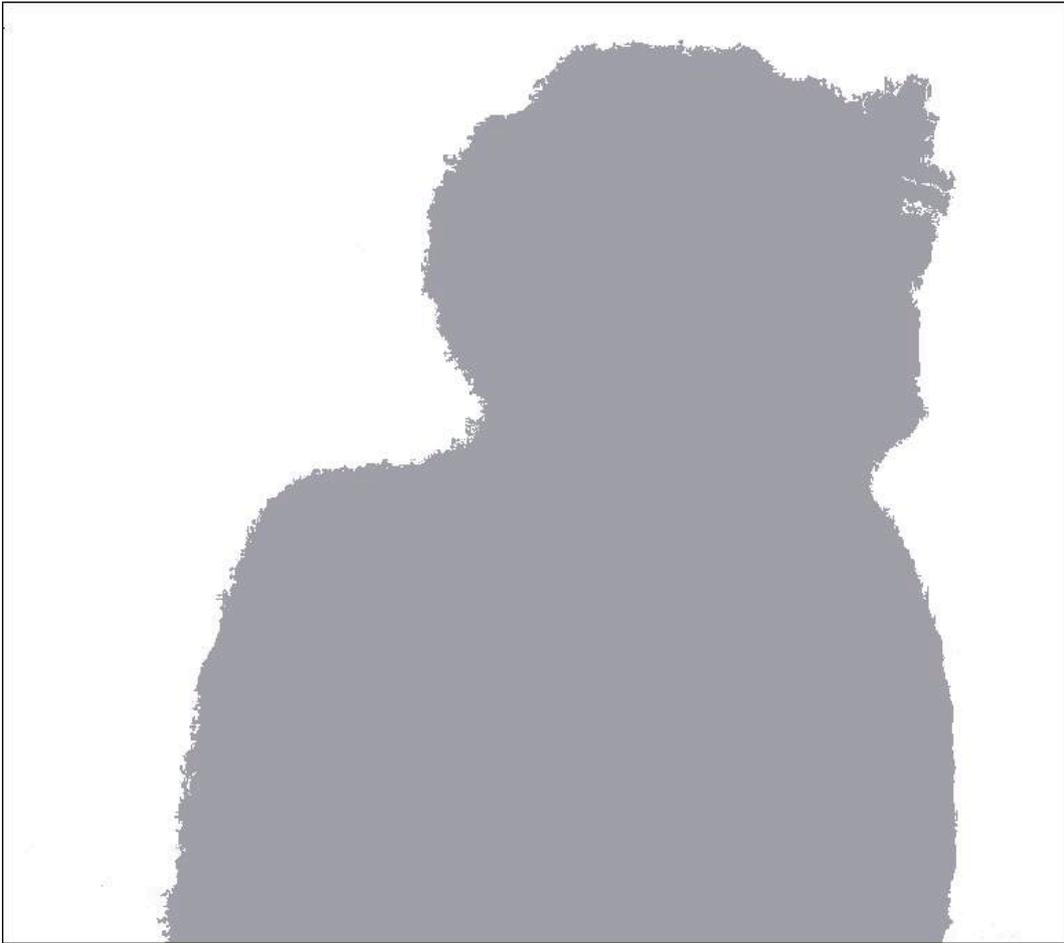
Segment 6



Segment 7



Segment 8



Segment 9

**Einzelbildanalyse Bild 4: „Inszenierung einer sowohl hierarchisch geprägten, als auch einer durch Interdependenz gekennzeichneten Zweierbeziehung“**

Wahrnehmungsprozess:



Hinsichtlich der Analyse der Segmente, wird die vorliegende Fotografie wie zwei separate Bilder behandelt, wobei zunächst der Wahrnehmungsprozess des linken Bildes und im Anschluss jener des rechten Bildes festgehalten wurde.

Mein Blick wandert über die beiden Augen des Mannes in einer Halbkreisbewegung zum Mund, zur Wange und Stirn sowie zu den Haaren. Danach fällt das Vorhandensein eines zweiten Gesichtes in der rechten Bildhälfte auf, wobei wiederum die Aufmerksamkeit den Ausdrücken der Augen gilt, sowie dem lachenden Mund. Der Blick wird weiter vertikal über die Nase zur Stirn und den Haaren der Frau geführt, springt dann zur gelben Kleidung und der farblich ähnlichen Hand des Mannes sowie direkt zur Hand der Frau. Erst gegen Ende des Wahrnehmungsprozesses wird die Kleidung des Mannes betrachtet, gefolgt von der intensiven Erfassung des Hintergrundes.

Im rechten Bild wandert mein Blick zunächst auf die weitgespreizte Hand einer linken Person, und über deren Handgelenk auf den beinahe verdeckten Ausschnitt der darunterliegenden linken Hand. Im Anschluss fiel mein Blick auf die linke Hand der rechten Person, sowie auf den dazugehörigen Daumen im äußersten rechten Bildrand, von wo aus der Fokus auf die Klaviertastatur gelegt wird, welche hauptsächlich im mittigen Bereich zwischen beiden Händen sowie an der Stelle des vom Daumen der linken Person angeschlagenen „Ds“ näher betrachtet wird. In Folge fällt auch die am

oberen Bildrand befindliche Spiegelung der Tasten ins Auge sowie schließlich die tiefe Schwärze unterhalb der Hände.

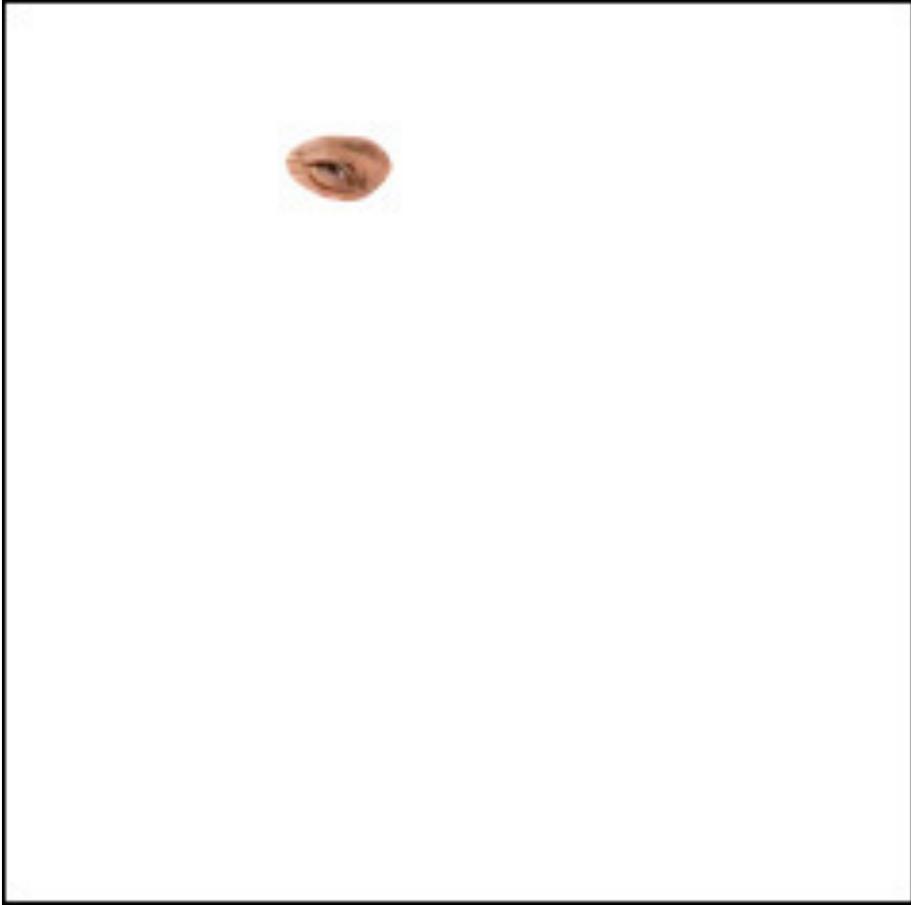
Formale Bildbeschreibung:

Der Spannungsaufbau des Bildes kann primär auf die Darstellung zweier Motive zurückgeführt werden, welche als separate Bilder zu begreifen sind. In der linken Bildhälfte wird die im Vordergrund befindliche Zweierkonstellation eines Mannes und einer Frau dargestellt, während in der rechten Bildhälfte zwei Paar Hände zu erkennen sind. Das Ziehen zweier Feldlinien verdeutlicht die Verbindung der verschiedenen Hände.

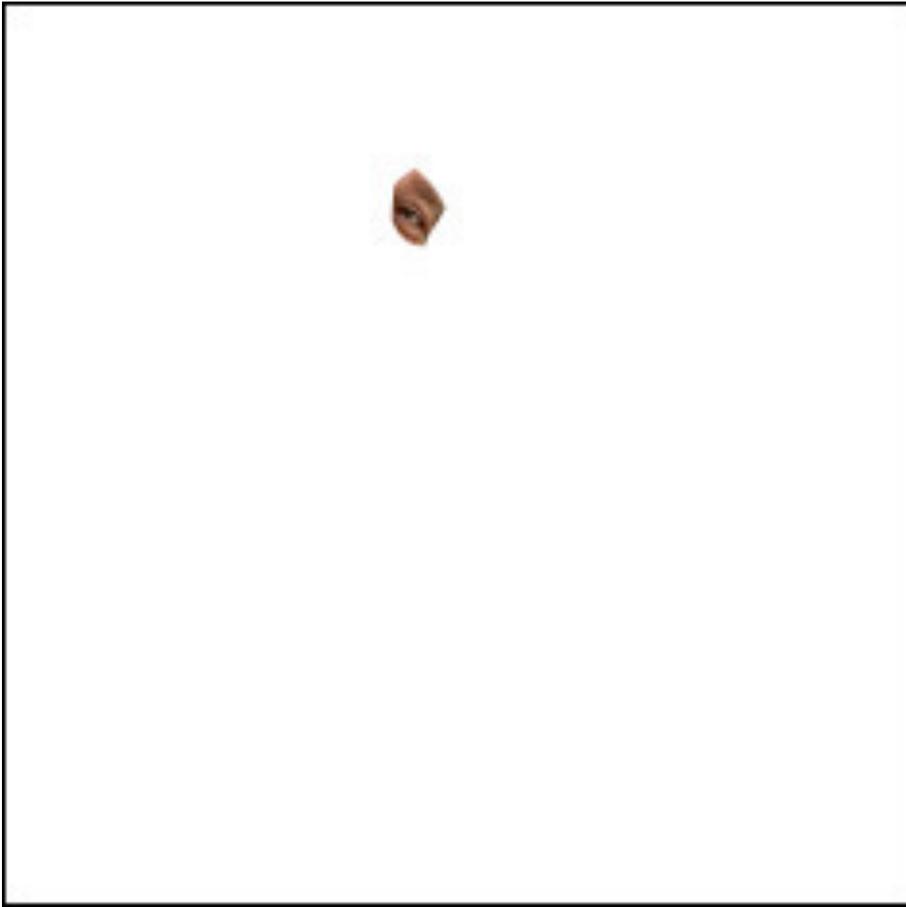
Die linke Bildseite zeichnet sich weiters durch einen markant strukturierten, durch Hell-Dunkel-Kontraste geprägten Hintergrund aus. Der Schattenverlauf zeigt, dass das Licht von rechts ausgehend auf die zwei Personen gerichtet wird. Die Kamera ist unterhalb der beiden Personen positioniert. Während der Mann farblich mit dem Hintergrund harmoniert, verweist die Frau aufgrund der Farbe ihrer schwarzen Haare und weißen Zähne sowie ihrer Gestik auf die rechte Bildhälfte, welche, mit Ausnahme der Hände, durch eine Schwarz-Weiße Farbgebung geprägt ist. Die Kamera ist von oben auf die beiden Handpaare gerichtet, die sich über einer Klaviertastatur befinden. Die dritte Bildebene bildet die Schwärze unterhalb der Hände bzw. Tasten.

Segmente:

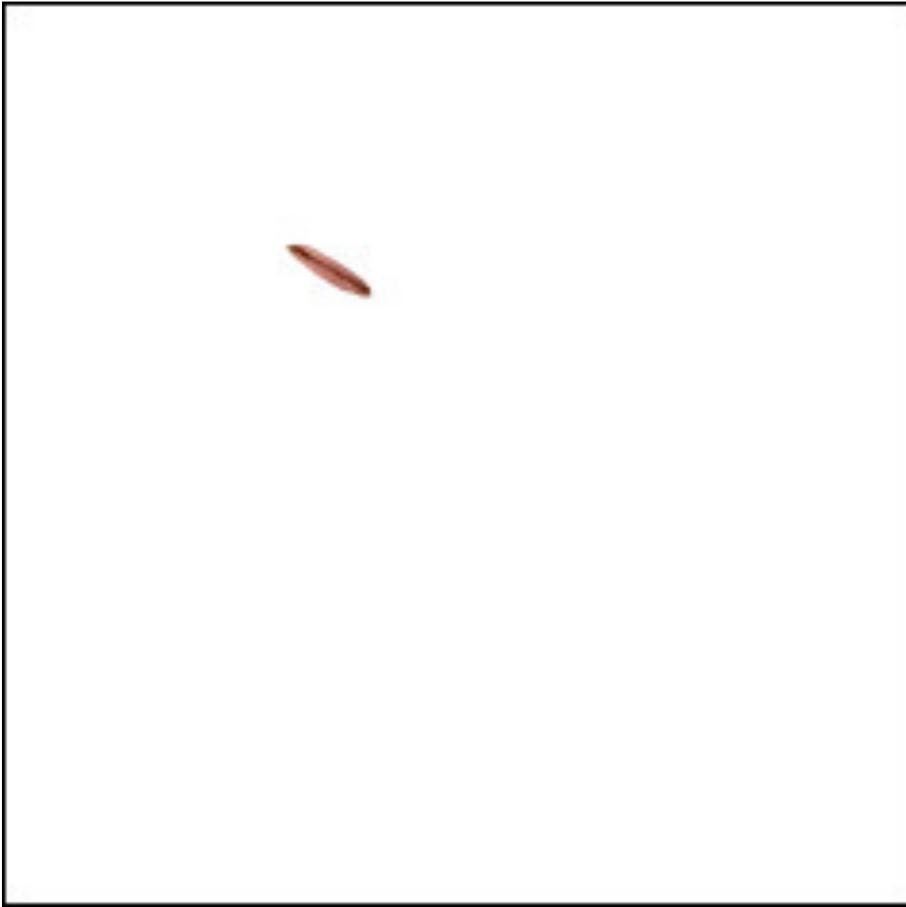




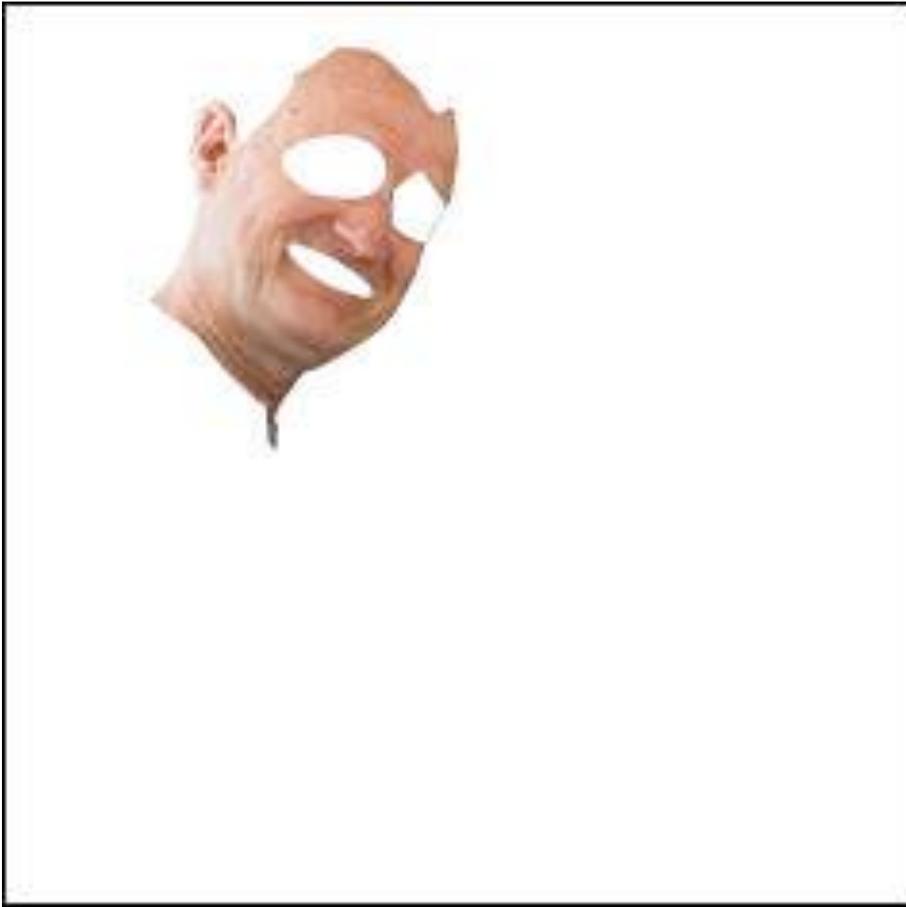
Segment 1



Segment 2



Segment 3



Segment 4



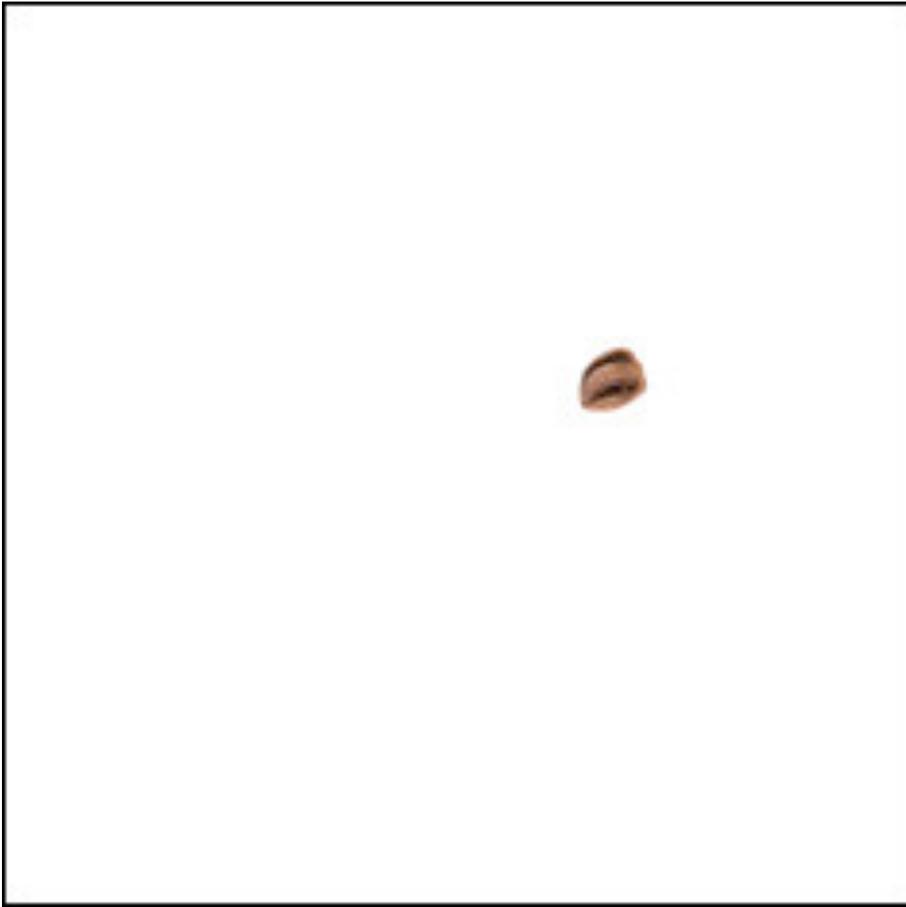
Segment 5



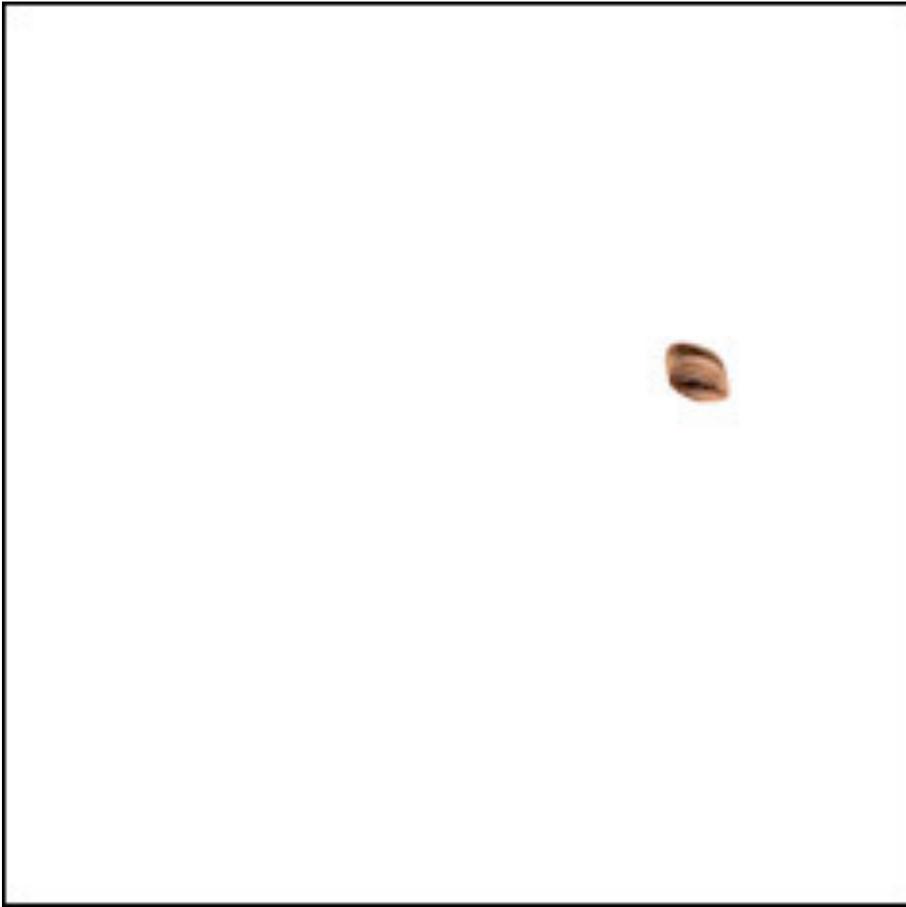
Segment 6



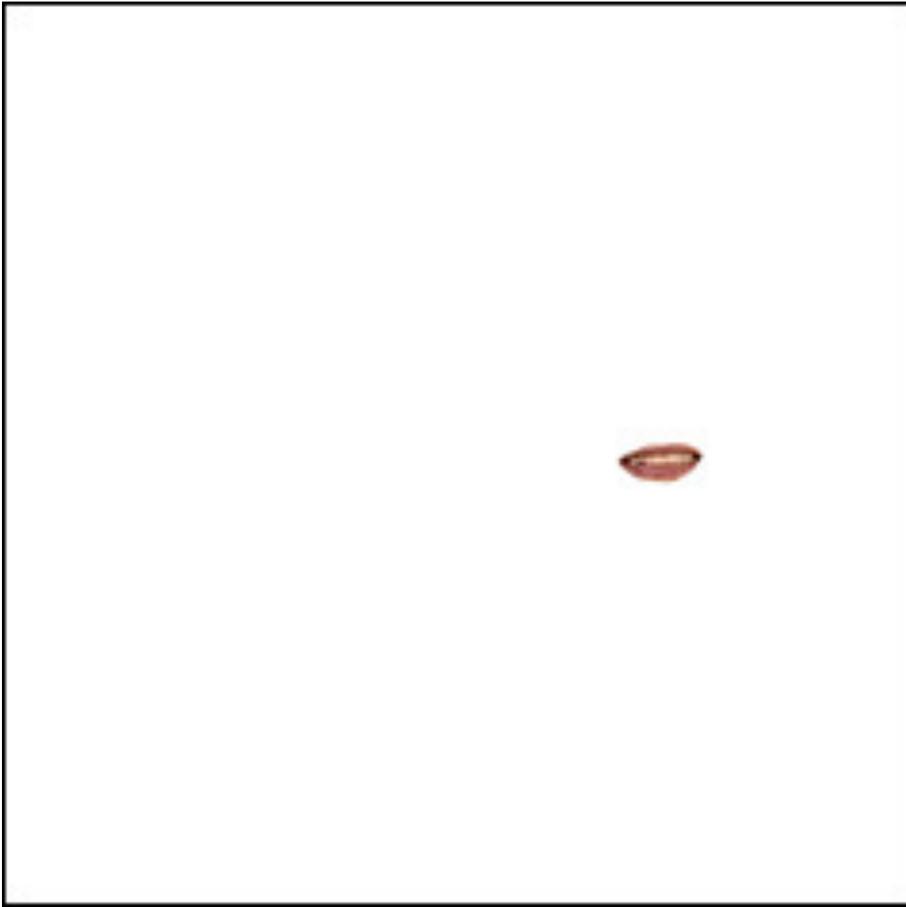
Segment 7



Segment 8



Segment 9



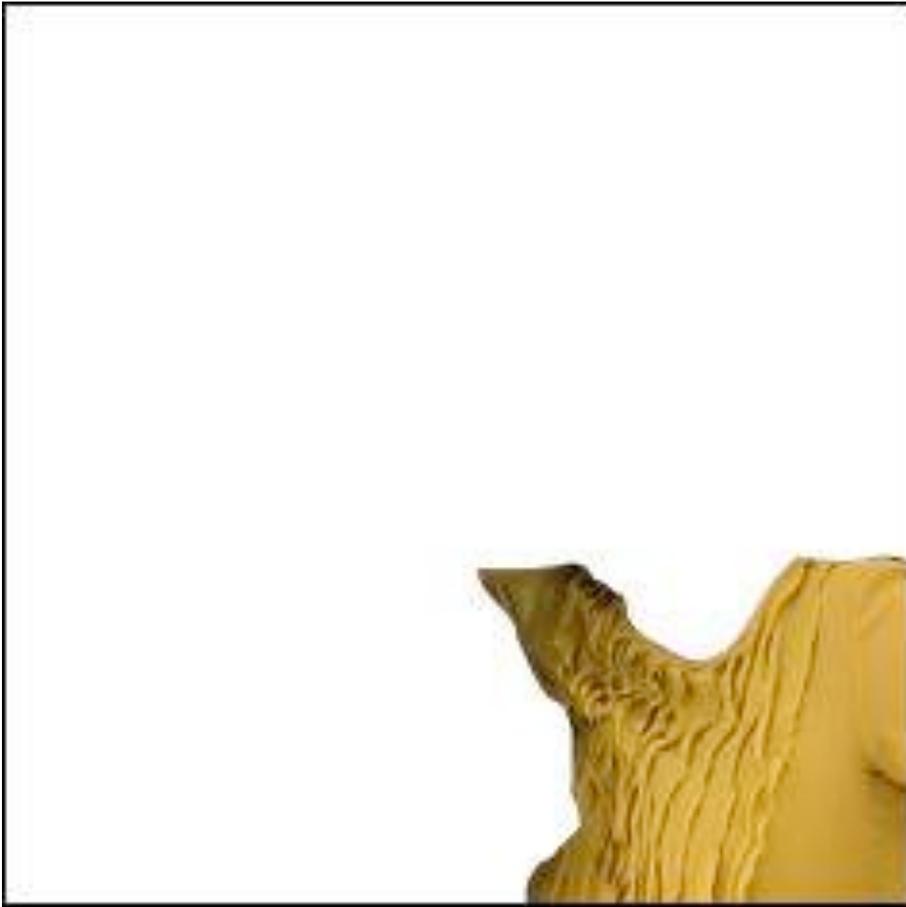
Segment 10



Segment 11



Segment 12



Segment 13



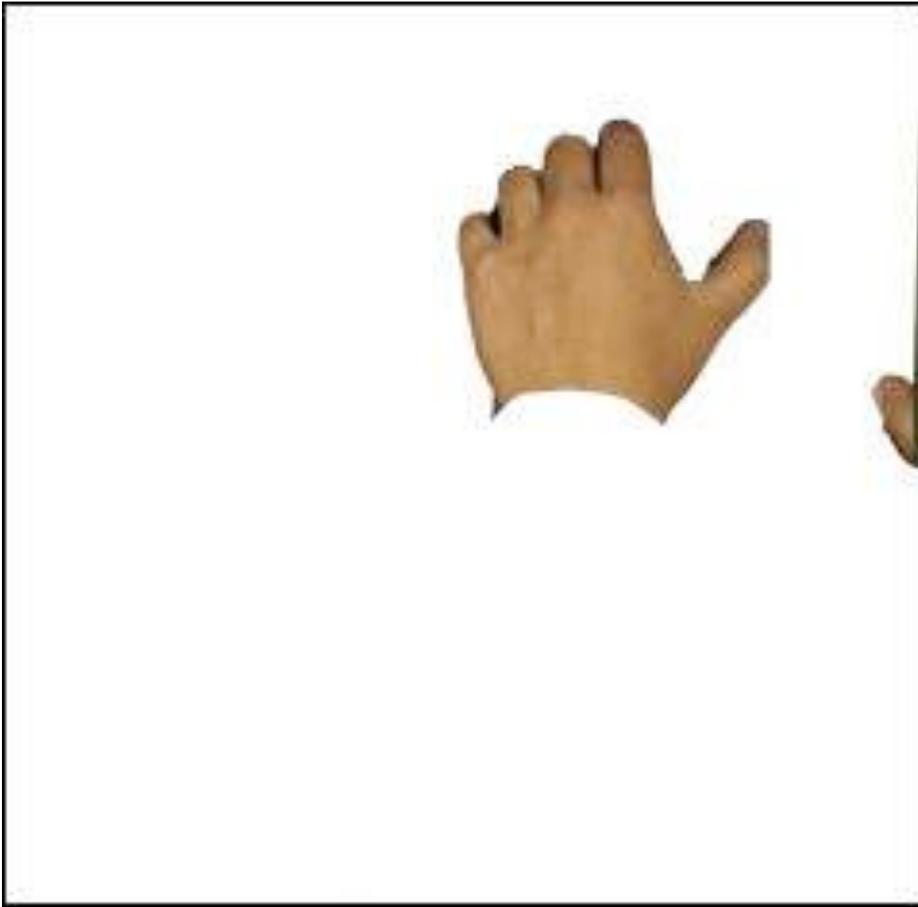
Segment 14



Segment 15



Segment 1



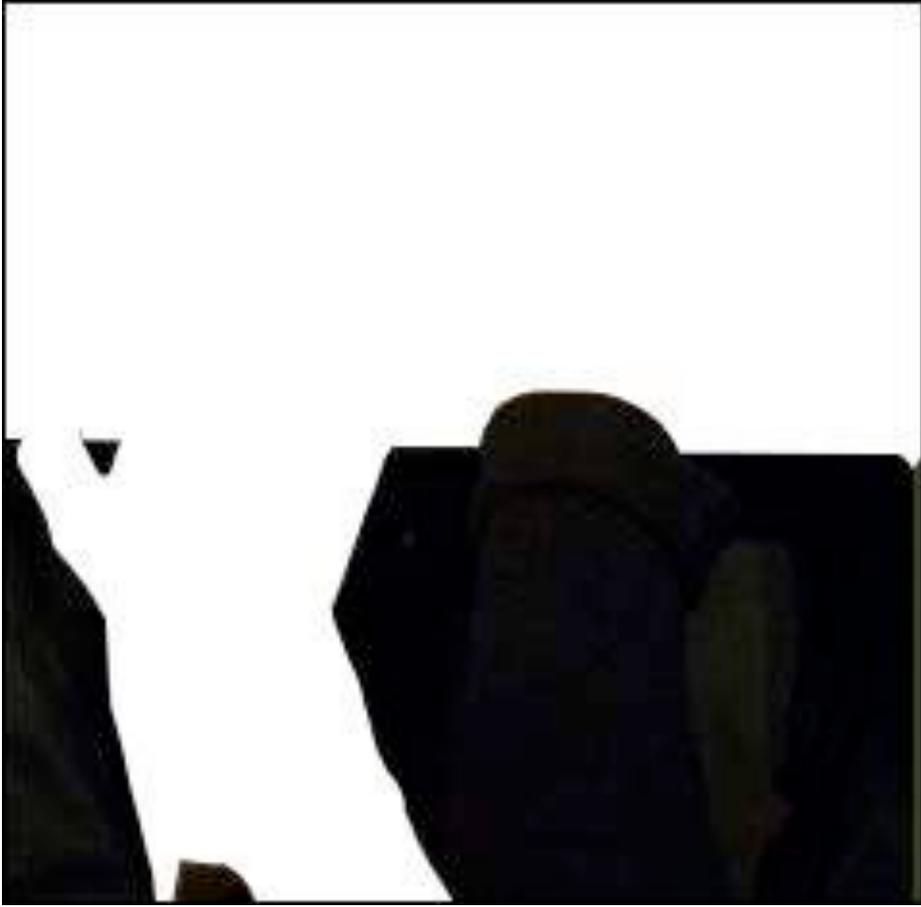
Segment 2



Segment 3



Segment 4



Segment 5

## **Abstracts**

### **Deutsch:**

Obwohl visuelle Darstellungen von MusikerInnen allgegenwärtig sind - wie beispielsweise CD-Covers, Plakate, Programmhefte, etc. - bildet die Selbstinszenierung von MusikerInnen der klassischen Musik im Alltag sowie in wissenschaftlichen Arbeiten ein eher unhinterfragtes Phänomen.

Das Erkenntnisinteresse der Arbeit besteht darin, durch Bildanalysen von ausgewähltem fotografischem Material, welche auf der Methodologie und Methode der Typenbildung nach Müller-Doohm, der Segmentanalyse nach Breckner sowie der Figurativen Hermeneutik nach Müller basieren, die Formen der Selbstinszenierung von zeitgenössischen professionellen MusikerInnen der klassischen Musik verstehen zu können und herauszufinden, ob sich eine Verbindung zwischen dieser Gruppe und spezifischen Inszenierungsweisen aufzeigen lässt.

Basierend auf den Bildanalysen von vier ausgewählten Fotografien konnte in der vorliegenden Masterarbeit die Verwobenheit von MusikerInnen in die Transformationsprozesse des Kulturschaffens, welche in ihren Selbstinszenierungen in je unterschiedlicher Weise Ausdruck finden, gezeigt werden. Innerhalb des sich ständig im Wandel befindlichen Beziehungsgefüges aus Auftraggeber, Künstler, Vermittler, Rezipient und Werk, befinden sich auch die Selbstinszenierungen der MusikerInnen, wobei sich in der Struktur der analysierten Fotografien das Spannungsverhältnis gesellschaftlicher Wandlungsprozesse und damit einhergehend Veränderungen im künstlerischen Bereich bzw. im Bereich des Kulturschaffens widerspiegeln. In unterschiedlicher Weise sowie in mehr oder weniger starker Ausprägung zeigen die Bilder eine Manifestation von Ambivalenzen in Gesichtsausdruck und Körperhaltung, hierarchische Strukturen, soziale Interdependenzen, Ausdruckskontrolle sowie eine Trennung von Privat- bzw. Intimsphäre und öffentlicher Sphäre, in welcher Dominanz, Flüchtigkeit, Weitsicht, Gleichgültigkeit, sowie Distinktion Ausdruck finden.

**Englisch:**

Even though visual presentations of musicians are omnipresent – such as cd-covers, posters, programmes, etc, - the self-staging of musicians of classical music in everyday life as well as in scientific papers represents a rather unquestioned phenomenon.

The epistemological interest of the paper entails understanding the forms of self-staging of musicians of classical music by analyses of pictures of selected photographic material, based on the methodology and method of Typenbildung according to Müller-Doohm, the Segment-analysis by Breckner as well as the Figurative hermeneutic according to Müller and detecting, whether it is possible to reveal a connection between this group and specific kinds of presentation.

On the basis of the analysis of four selected photographs the interweaving of musicians in the processes of cultural work, who find their expression as to their self-staging in various ways, could be shown in the present master-thesis. Within the permanently changing structures of relationships consisting of principals, artist, negotiator, recipient and opus are the self-staging of the musicians, whereby the charged relationship of social process of change and the changes in the artistic field respectively in the field of cultural work as a consequence thereof are reflected in the structure of the analysed photographs.

In different manner and also in more or less peculiarity the pictures show a manifestation of ambivalence of countenance and posture, hierarchic structures, social interdependences, control of expression as well as a separation of private and public sphere, which reflects dominance, elusiveness, foresight, apathy and distinction.