



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Geordnete Verhältnisse.

Die Kernfamilie in gegenwärtiger, österreichischer
Fernsehwerbung.“

Eine dokumentarische Filmanalyse eines Fernsehwerbespots.

verfasst von

Bianca Moser, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Art (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066/905

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Soziologie

Betreut von:

Prof. Dr. Roswitha Breckner

DANKSAGUNG

Ich möchte ein Danke sagen, an ...

Roswitha Breckner – für ihre Betreuung und konstruktive Kritik. Sie war in jeder Phase eine hilfreiche Ansprechpartnerin.

Christian Schmalzl – für seine Geduld, wenn wieder und wieder die Arbeit Thema war, für seine aufmunternden und motivierenden Worte, wenn ich zweifelte, für die intensive Beteiligung am Familienalltag und für seine Lesarten in der Auswertungsphase.

Patrizia Leimer und Bernhard Mertelseder – für ihre Zeit und ihre wertvolle Arbeit als Teil des Auswertungsteams.

Eva-Maria Schmidt und Nadine Fragner – für ihre wertvollen inhaltlichen und methodischen Feedbacks bereits in der Konzeptphase.

meine Töchter Celina und Fanny und meine Eltern – für ihre Geduld und motivierenden Worte.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITENDE ÜBERLEGUNGEN	9
2. FORSCHUNGSDESIGN	12
2.1. THEORETISCHE UND METHODOLOGISCHE GRUNDLEGUNG.....	12
2.1.1 <i>Wissen im Sinne der praxeologischen Wissenssoziologie</i>	12
2.1.2 <i>Die dokumentarische Methode</i>	13
2.2. PROBLEMSTELLUNG UND FORSCHUNGSINTERESSE.....	16
2.2.1 <i>FORSCHUNGSFRAGE</i>	16
2.2.2 <i>Problemstellung und Forschungsinteresse</i>	17
2.3. METHODISCHES VORGEHEN.....	22
2.3.1 <i>Analysedaten – Auswahl und Aufbereitung</i>	22
2.3.2 <i>Dokumentarische Filmanalyse</i>	25
2.3.3 <i>Anpassungen im konkreten Vorgehen und der Ergebnispräsentation</i>	27
2.3.4 <i>Vier Qualität sichernde Überlegungen</i>	29
3. DARSTELLUNG DER ERGEBNISSE	31
3.1. INTERPRETATION IN DER BILDDIMENSION.....	31
3.1.1 <i>Formulierende Interpretation des Spots</i>	31
3.1.2 <i>Bestimmen der Sequenzen</i>	43
3.1.3 <i>Formulierende Interpretation von Sequenzen, Einstellungen und Montagen</i>	44
3.1.4 <i>Auswahl der Fotogramme</i>	48
3.1.5 <i>Formulierende und Reflektierende Interpretation der Fotogramme</i>	51
3.1.6 <i>Reflektierende Interpretation von Einstellungen, Einstellungswechsel und Montage im Spot</i>	83
3.2. INTERPRETATION IN DER DIMENSION VON TEXT UND TON.....	88
3.2.1 <i>Transkript</i>	88
3.2.2 <i>Formulierende Interpretation – Thematische Feingliederung</i>	88
3.2.3 <i>Reflektierende Interpretation in der Dimension von Text und Ton</i>	89
4. REFLEKTIERENDE GESAMTINTERPRETATION	94
4.1. KONSTRUKTIONEN DER (KERN)FAMILIE UND SICH DOKUMENTIERENDE ERFAHRUNGSRÄUME.....	94
4.2. EINE „HOMOGENE“ VIELFALT GEORDNETER VERHÄLTNISSE.....	100
4.3. WISSENSCHAFTLICHE ANSCHLUSSFÄHIGKEIT.....	104

5. REFLEXION ZUM METHODISCHEN VORGEHEN	107
6. LITERATURVERZEICHNIS	109
6.1. WEITERE QUELLEN.....	112
7. ANHANG	114
7.1. ANHANG 1: FAMILIEN NACH FAMILIENTYP (STATISTIK AUSTRIA 2012) ..	114
7.2. ANHANG 2: FERNSEHGEWOHNHEITEN (STATISTIK AUSTRIA 2012/2)	115
7.3. ANHANG 3: IKEASPOTS 2010 – JULI 2012.....	116
7.4. ANHANG 4: ANALYSEGRUPPE.....	116
7.5. ANHANG 5: VIDEOTRANSKRIPT IKEA 2012	117
7.6. ANHANG 6: TEIL 1 FORMULIERENDEN INTERPRETATION DES SPOTS ..	124
7.6.1 <i>Vor-ikonografische Interpretation (Was ist zu sehen?)</i>	124
7.7. ANHANG 7: BESTIMMUNG DER SEQUENZEN	135
7.8. ANHANG 8: FORMULIERENDE INTERPRETATION VON SEQUENZEN, EINSTELLUNGEN UND MONTAGEN.....	137
7.9. ANHANG 9: INTERPRETATION FOTOGRAMME 3, 4, 5, 7 & 9.....	142
7.9.1 <i>Fotogramm 3: 00:13</i>	142
7.9.2 <i>Fotogramm 4: 00:19</i>	149
7.9.3 <i>Fotogramm 5: 00:20</i>	156
7.9.4 <i>Fotogramm 7: 00:29</i>	162
7.9.5 <i>Fotogramm 9: 00:40</i>	166
7.10. ANHANG 10: VIDEOTRANSKRIPT IKEA 2007	172
7.11. ANHANG 11: SEQUENZPROTOKOLL IKEA 2010.....	180
KURZFASSUNG	197
ABSTRACT	198
LEBENS LAUF BIANCA MOSER	199

*„Ideologien, Traditionen, Vorurteile sind zwar ein Fels,
auf dem man sicher stehen kann,
aber auch eine schwere Last,
wenn der Fels auf dem Rücken getragen wird.“¹*

¹ Chinesische Weisheit zit. nach Andreas Diekmann 2005: 40

1. EINLEITENDE ÜBERLEGUNGEN

Ich lebe in einer Familie. Was bedeutet dieser Begriff „Familie“? In meinem Fall bedeutet dies, in einer Lebensgemeinschaft mit zwei Kindern unter 14 Jahren zu leben, in der beide Erwachsenen erwerbstätig sind – eine Form der Kernfamilie.

Beim täglichen Versuch mit dem Partner den Alltag für alle vier Beteiligten zufriedenstellend zu meistern, ergibt sich für mich immer wieder die Möglichkeit, individuelle, gesellschaftliche aber auch kulturelle Erwartungshaltungen wahrzunehmen. Wiederkehrende Konflikte machen die Grenzen in der Gestaltung des Familienalltages sichtbar. Sie untermauern die Wirksamkeit von z B geschlechtsspezifischen Wissensbeständen auf individuellster Ebene. Das Interagieren in der Gesellschaft, das Eingebettetsein in sie, ermöglicht und beschränkt unseren familiären Alltag.

60%¹⁾ der österreichischen Familien leben in einer Kernfamilie (Statistik Austria 2012). Diese rund 1,4 Millionen Familien werden täglich mit sozialen Vorstellungen über die Form ihres Zusammenlebens konfrontiert. Nun bedeutet Kernfamilie in der wissenschaftlichen Definition nur: Zumindest ein Erwachsener / eine Erwachsene lebt mit einem oder mehreren Kindern in einem Haushalt (Nave-Herz 2006: 33). Der Begriff beinhaltet also keine konkreten Ideen zum „Wie“ des Zusammenlebens. Diese entspringen unserer Gesellschaft. In ihr existieren Vorstellungen und Wissensbestände darüber. Sie bilden unsere Handlungsbasis und sind konstitutiv für eine Gesellschaft. Was wir wie machen, was ein Begriff beinhaltet, wird uns, eingebettet in eine bestimmte historische Zeit und Kultur, sozial vermittelt. Es basiert auf geteilten Erfahrungsräumen und Orientierungsrahmen, auf geteiltem Wissen. Diese sozialen Wissensbestände bleiben im Alltag größtenteils latent. Und, sie werden uns vielfach intuitiv und vorreflexiv vermittelt. Sie sind – eingebettet in Sprache, Bilder, Objekte, unsere Handlungsweisen und andere mehr – unbemerkt immer wieder „DirigentInnen“ unseres Alltagslebens.

Der Familie, als gesellschaftliche Institution, wird mit der „Sozialisationsfunktion“ eine zentrale Funktion der Wissensvermittlung zugewiesen (Nave-Herz 2006: 30). Sie soll

¹⁾ Zahl der Paare mit Kindern + Zahl der Ein-Eltern-Familien aus der Statistik Familien nach Familientyp (Anhang 1)

ihren Mitgliedern gesellschaftliches Wissen von klein an vermitteln, und es somit (re)produzieren. Basierend auf der heutigen Allgegenwart von Medien und medialer Bilder, schreibe ich den Massenmedien ebenfalls eine Sozialisationsfunktion zu. Lothar Mikos meint hierzu:

„Die letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts waren von einer rasanten technologischen Entwicklung und einer damit einhergehenden Ausweitung der Medien gekennzeichnet.[...] Damit einher geht ein Verlust sozialer und institutioneller Sinnvorgaben. Traditionelle Werte, Normen und Rollenmuster verlieren ihre Bindungskraft für den einzelnen Menschen. Dieser muss sowohl den Sinn seines Lebens als auch seine Identität mit immer mehr subjektivem Aufwand selbst generieren. Dabei spielen Medien, insbesondere das Leitmedium Fernsehen, eine nicht unwesentliche Rolle [...]“ (Mikos 2005: 80).

Und John Berger schreibt bezogen auf Werbebilder schon 1974:

„In keiner anderen Gesellschaftsform der Geschichte hat es eine derartige Konzentration von Bildern gegeben, eine derartige Dichte visueller Botschaften. Ob man diese Botschaften im Gedächtnis behält oder sie vergisst – immer nimmt man sie kurz auf, und für einen Augenblick regen sie die Phantasie an, entweder durch die Erinnerung oder durch die Erwartung. (...) Wir sind heute so daran gewöhnt, von diesen Bildern angesprochen zu werden, dass wir ihre totale Präsenz und Wirkung kaum noch wahrnehmen.“ (Berger 2000/1974: 124 zit. nach Breckner 2011: 450).

Massenmedien wie das Fernsehen bedienen sich intensiv der bildlichen Kommunikation. Bilder sind allgegenwärtig. Durch diese Allgegenwärtigkeit nimmt ihr Einfluss auf die sozialen Bedeutungsstrukturen zu. Der technische Fortschritt erweitert die bildlichen Kommunikationsmittel, und dies macht Bilder jenseits der Kunst unersetzlich (vgl. Boehm 2005: 28ff). Wir werden mehr und mehr zur bildlichen Reflexion und zum Bildverstehen im Alltag gezwungen.

Bilder sind neben der Sprache eine unserer zentralen Kommunikationsformen. Sprache wie Bilder beinhalten ein individuelles aber auch ein kollektives Sinnverstehen. Es sind ihnen soziale Ordnungsstrukturen immanent. Im Unterschied zur Sprache erschließt sich uns bildlicher Sinn jedoch nicht sequenziell sondern simultan. Susanne Langer sagt, „[...] dass visuelle Formen nicht diskursiv sind. Sie bieten ihre Bestandteile nicht nacheinander, sondern gleichzeitig dar, weshalb die Beziehungen, die eine visuelle Struktur bestimmen, in einem Akt des Sehens erfasst werden“ (Langer 1984: 99 zit. nach Bohnsack 2009: 51). Sehen meint dabei nicht nur das Wahrnehmen sondern auch die Interpretation des Wahrgenommenen. Ein Bild ist ein „Sinngewebe“, gebunden an das Sehen und Gesehenwerden, in dem wir, je nach Kontext, Unterschiedliches sehen können (Langer 1979 zit. nach Breckner 2011).

„Das heißt, Bilder sind auch jenseits sprachlicher Artikulation bedeutungs- und sinnbildend, und zwar auch dann, wenn sich Bildbedeutungen und mit ihnen konnotativ verbundene Sinngehalte mit sprachlich implizit wie explizit artikulierten Aussagen in einem Diskurszusammenhang verflechten. Bedeutungspotenziale und Sinnfiguren von

Bildern können zudem weit unterhalb bewusst wahrgenommener Aussagegehalte präsentativ wirksam werden, indem Erfahrungs- und Sinngehalte »schlagartig« bildhaft-assoziativ aufgerufen, aktualisiert oder als neue Sichtweise erzeugt werden.“ (Breckner 2011: 456).

Fernsehwerbung ist eine Werbeform, ein Fernsehformat und ein Massenmedium. Und, sie ist ein „unausweichlicher Bestandteil der eigenen Lebensführung“ geworden (Lettke 2002: 716). Ein Fernsehwerbespot offeriert uns Sinnangebote, um uns letztlich zum Konsum eines Produktes zu animieren oder uns an eine Marke zu binden. Dies passiert in rasender Geschwindigkeit und sehr häufig auf vorrangig bildlicher Ebene. „Der Zuschauer wird ‘gezwungen’ genauer hinzusehen, um etwas genauer zu erfassen, was durch die hohe Bildfrequenz jedoch unmöglich ist.“ (Lettke 2002: 717).

Diese Überlegungen und Theorien bringen mich dazu, Fernsehwerbung – als ein Massenmedium – und die darin enthaltenen sozialen Konstruktionen von Kernfamilie ins Blickfeld einer soziologischen Analyse zu stellen. Mein Interesse gilt dabei besonders einer Analyse der Bildebene. Mittels dokumentarischer Filmanalyse möchte ich herausfinden, wie die Kernfamilie gegenwärtig in der österreichischen Fernsehwerbung konstruiert wird.

Bevor ich beginne, kurz die Struktur der Arbeit: Unter Punkt 2 erläutere ich die theoretische und methodologische Grundlegung, bevor die Forschungsfrage, die Forschungsinteressen und das methodische Vorgehen skizziert werden. Punkt 3 stellt die Ergebnisse auf den einzelnen Analyseebenen dar. Da die Ergebnisse sehr umfangreich sind, befinden sich Teile im Anhang. Die Quintessenz der Arbeit – die reflektierende Gesamtinterpretation – steht unter Punkt 4. Darin enthalten sind auch Überlegungen bezüglich der wissenschaftlichen Anschlussfähigkeit. Unter Punkt 5 folgt eine Reflexion zum eigenen Vorgehen. Am Ende finden sich das Literaturverzeichnis und der Anhang.

2. FORSCHUNGSDESIGN

2.1. THEORETISCHE UND METHODOLOGISCHE GRUNDLEGUNG

2.1.1 WISSEN IM SINNE DER PRAXEOLOGISCHEN WISSENSOZIOLOGIE

Bohnsack prägt den Begriff der „praxeologischen Wissenssoziologie“ und meint damit die Wissenssoziologie aufbauend auf Karl Mannheim (Bohnsack 2009: 16). Diese unterscheidet sich von der Wissenssoziologie aufbauend auf das interpretative Paradigma, z B jener von Berger und Luckmann. Zweitens erfasst Bohnsack zufolge „[...] nur die interpretative und definitorische Konstruktion von Wirklichkeit“, es fehlt in diesen Ansätzen die „[...] handlungspraktische Herstellung von Wirklichkeit.“ (Bohnsack 2009: 17).

„Aus der Perspektive der dokumentarischen Methode ist eine der wesentlichen Begrenzungen des interpretativen Paradigmas darin zu sehen, dass eine Differenzierung von (unmittelbarem) Verstehen einerseits und Interpretieren andererseits nicht möglich ist. Verstehen vollzieht sich auf der Basis gemeinsam geteilter impliziter Wissensbestände („konjunktiver Erfahrungen“ im Sinne von Mannheim). Im Unterschied dazu setzt das Interpretieren eine Explikation der Wissensbestände voraus und ist ausschließlich im Medium der Sprache möglich (was selbstverständlich nicht bedeutet, dass nicht auch im Medium der Sprache implizite Wissensbestände vorausgesetzt und vermittelt werden.)“ (Bohnsack 2009: 136).

Die „praxeologische Wissenssoziologie“ interessiert sich für die interpretativen (kommunikativen) und handlungspraktischen (konjunktiven) Herstellungsprozesse gesellschaftlicher Wirklichkeit. Sie will beide Formen der Verständigung, Kommunikation und Konjunktion, und damit beide Sinngehalte, den „immanenten“ (theoretischen) und den „dokumentarischen“ (atheoretischen), betrachten (Przyborsky / Wohlrab-Sahr 2009: 277; Bohnsack 2009: 15f). Diese beiden Sinnebenen lassen sich vom Wissensbegriff Karl Mannheims ableiten.

Mannheim unterteilt Wissen in „theoretisches“ und „atheoretisches“ Wissen ² (Mannheim zit. nach Bohnsack 2009: 15). Theoretisches Wissen sind die Common Sense Theorien einer Gesellschaft, das für alle durch Explikation zugängliche Alltagswissen. Atheoretisches Wissen setzt hingegen geteilte Erfahrungsräume voraus (Bohnsack 2009: 124). Für Bohnsack basiert alltägliche Verständigung auf „Kommunikation“ und „Konjunktion“ (Bohnsack 2009:17). Kommunikation ist eine Verständigung über etwas. Konjunktion ist eine Verständigung um und innerhalb von

² Ralf Bohnsack verwendet synonym für das theoretische Wissen die Begriffe: kommunikatives Wissen, immanentes Wissen oder interpretatives Wissen; die Begriffe: implizites Wissen, dokumentarisches Wissen, konjunktives Wissen und handlungsleitendes Wissen verwendet er synonym zum Begriff des atheoretischen Wissens (vgl. Bohnsack 2009).

etwas. Konjunktives Wissen umfasst z B geschlechtsspezifische, milieuspezifische, generationenspezifische oder familienspezifische Erfahrungsräume. Es wird in der Praxis erworben – „[...] eben er-lebt“ (Bohnsack 2009:17). Die Praxis ist regelgeleitet. Die Regeln lassen sich explizieren über die Ebene der Herstellungslogiken der sozialen Praxis, der formalen Struktur der Interaktion, über das wie. Sie lassen sich beobachten oder aus Erzählungen, Beschreibungen und Bildern herausarbeiten. Sie sind aber nicht direkt abfragbar (Bohnsack 2009). Ich muss den Erfahrungsraum teilen, um ein spezifisches Wissen unmittelbar ohne Interpretation zu verstehen. Alltägliche Erfahrungs- und Begriffsbildung beinhaltet für jede(n) einzelne(n) immer eine Doppelstruktur – also eine immanente (theoretische) und eine dokumentarische (atheoretische, handlungsleitende) Sinnebene. Den beiden Sinn- bzw. Wissensebenen entsprechen zwei Formen der Verständigung, eine kommunikative und eine konjunktive, und zwei Arten der Sozialität, eine öffentliche und eine spezifische (geschlechtsspezifisch, generationenspezifisch, ...) (Bohnsack 2009: 17f).

So basiert die Handlung des Hut-Ziehens zum Gruß auf atheoretischem Wissen falls sich der Hutzieher diese soziale Grußpraxis durch „er-leben“ angeeignet hat, z B als Kind durch die Praxis des Vaters. Der Vater hat also auch den Hut gezogen, um zu grüßen, hat dieses Handeln vorgelebt. Die Handlung und das Erleben der Handlung geschehen intuitiv und vorreflexiv. Theoretisches Wissen eröffnet den „kommunikativen Sinn“, atheoretisches Wissen den „konjunktiven Sinngehalt“ (Bohnsack 2009:17). Wir alle wissen wahrscheinlich, durch die geteilten theoretischen Wissensbestände in unserem Kulturkreis, dass es zumindest früher für Männer üblich war, beim Grüßen den Hut zu ziehen. Wir können also relativ problemlos interpretieren: Ein Hut-Ziehen bedeutet Grüßen. Dass der Hutzieher jedoch vielleicht nur bei bestimmten Anlässen oder nur bestimmten Personen gegenüber so handelt, können wir nicht sofort erkennen.

2.1.2 DIE DOKUMENTARISCHE METHODE

Mannheim entwickelte die „dokumentarische Methode der Interpretation“ (Barboza 2009; Mannheim zit. nach Bohnsack 2009: 15). Diese soll dem Sozialwissenschaftler / der Sozialwissenschaftlerin einen methodisch kontrollierten Zugang nicht nur zum „theoretischen“, sondern auch zum „atheoretischen“, also „handlungsleitenden“ Sinn ermöglichen (Bohnsack 2009: 15ff). Dies wird realisiert durch einen Einstellungswechsel vom „was“ zum „wie“ in der Analyse (Bohnsack 2009: 134).

Bohnsack entwickelt die Methode unter dem Namen „dokumentarische Methode“ durch Forschungsanwendungen fortlaufend weiter (Bohnsack 2007, 2008, 2009).

Mit dem Versuch, durch Beobachtung den konjunktiven Sinngehalt zu erfassen, beabsichtigen wir als SozialwissenschaftlerInnen, die damit verbundenen individuellen und kollektiven „Orientierungsrahmen“ und „Erfahrungsräume“ zu erschließen (Bohnsack 2009: 18ff). Das dokumentarische Wissen erschließt sich auf der Ebene der sozialen Praxis. Aus dem dokumentarischen Wissen ergeben sich geteilte Erfahrungsräume und Orientierungen, welche „unmittelbares Verstehen“ ermöglichen (Bohnsack 2009: 18). Um soziale Wirklichkeit erfassen zu können, gilt es beide Sinnebenen, die kommunikative und die konjunktive, analytisch zu betrachten.

„Oft liegt der Zugang zu handlungsleitendem Wissen der AkteurInnen gerade nicht in deren expliziten Theorien und Erklärungen, sondern ist in den Beschreibungen und Erzählungen ihrer Handlungspraxis aufgehoben.“ (Pryzborski / Wohlrab-Sahr 2009: 34).

Daher rekonstruiert die dokumentarische Methode in der ersten Analyseebene den immanenten Sinn mittels Was-Fragen. Vorwiegend deskriptiv wird der wörtliche Sinngehalt zugänglich und interpretierbar gemacht. Auf einer zweiten Ebene wird die „Prozessstruktur der Herstellung“ analysiert und so der dokumentarische Sinn über Wie-Fragen zugänglich. (Pryzborski / Wohlrab-Sahr 2009: 32f, 34f).

Die dokumentarische Bild- und Videointerpretation, welche in dieser Arbeit verwendet wird, will durch ihr Vorgehen zudem die Eigenlogik eines Bildes berücksichtigen. Wesentliches Element der bildlichen Eigenlogik ist – wie schon Eingangs erwähnt – die Simultaneität. Bildsinn eröffnet sich im selben Moment. Max Imdahl spricht diesbezüglich von der „Totalpräsenz“ (Imdahl 1996a: 23 zit. nach Bohnsack 2009: 47). Bilder werden als selbstreferentielle Systeme abseits der Sprache verstanden (Bohnsack 2009: 47, 136, 173). Neben den Alltagstheorien der Erforschten gilt es, das „handlungsleitende Potential“ der Bilder zu erschließen, also das in Bildern selbst vermittelte Wissen zu interpretieren, wenn auch im fortschreitenden Analyseprozess eine Verortung der Daten in kulturellen und sozialen Kontexten wichtig wird. Im Blick liegt in erster Linie eine Verständigung durch das Bild. Für Bohnsack vermag die dokumentarische Interpretation von Videos im Sinne einer Produktanalyse

[...] „Aufschluss zu geben über den Erfahrungsraum, den Orientierungsrahmen und den Habitus derjenigen, die dieses Video (im weitesten Sinne) produziert haben: also über die abgebildeten und abbildenden Bildproduzent(inn)en.“³ (Bohnsack 2009: 177).

³ Die Frage nach dem dokumentarischen Sinngehalt von Bildern zielt auf den Habitus der BildproduzentInnen (Bohnsack 2009: 30f). Für die dokumentarische Analyse macht es Sinn, diese nochmals in abbildende und abgebildete BildproduzentInnen zu unterteilen. Abbildende ProduzentInnen sind „[...] also u. a. Fotografen oder Künstler sowie alle

Für eine dokumentarische Produktanalyse ist daher sowohl die Ebene der abbildenden (z B Perspektivenwahl, Kameraführung, Licht, Inhalt,...) als auch jene der abgebildeten BildproduzentInnen (Mimik, Gestik, Kleidung,...) wichtig (Bohnsack 2009: 118). Eine Produktanalyse, wie sie Gegenstand dieser Arbeit ist, verschafft uns so Zugang zum Encodingprozess im Sinne des Encoding-Decoding-Modells von Stuart Hall und zu „dauerhaften Strukturen“ unserer Gesellschaft. Die Daten – in diesem Fall ein Fernsehwerbespot von Ikea Österreich – scheinen zwar situativ zu sein, da ProduzentInnen jedoch kulturell und sozial situiert sind, kann eine Analyse „soziale(n) Formationen von einiger Dauerhaftigkeit“ herausarbeiten (Bohnsack 2009: 123). Durch Bilder oder Filme aus dem massenmedialen öffentlichen Bereich, also z B dem Werbespot von Ikea

„[...] erhalten wir u. a. Einblicke in die durch die Medien transportierten oder propagierten Lifestyles bzw. in den Stil oder Habitus, welcher durch die Akteurinnen und Akteure [...] und die Bildproduzent(inn)en präsentiert und transportiert wird. Diese Akteure der öffentlichen Bildmedien erscheinen [...] als Repräsentanten und Identifikationsfiguren von (konjunktiven) Erfahrungsräumen und rudimentären Milieus, die sie mit den Zuschauern teilen, und bestätigen somit einen spezifischen Habitus [...].“ (Bohnsack 2009: 117).

Auch in der dokumentarischen Bild- und Videoanalyse werden die Fragen nach dem „Was?“ erweitert um die Fragen nach dem „Wie?“, dem „modus operandi“. Diese Wie-Fragen ermöglichen wiederum einen Zugang zur konjunktiven Sinnesebene und zu einer spezifischen Sozialität. Beide eröffnen sich über die Formalstruktur der (bewegten) Bilder (Bohnsack 2009: 44).

Bohnsack nimmt bei der Entwicklung dieser Methode Bezug auf die Bildtheorien von Erwin Panofsky und Max Imdahl und meint: „Den Wechsel der AnalyseEinstellung von der Ikonografie, von der Ebene der Konnotationen, hin zur Ikonologie [...]“ ist konstitutiv für die dokumentarische Filmanalyse (Bohnsack 2009: 126). Orientiert an der Ikonik von Max Imdahl interessieren die perspektivische, szenische und planimetrische Bildkomposition, also die Eigengesetzlichkeiten eines Bildes (Bohnsack 2009: 32, 38). Es interessiert die Bildsprache, also: Was steht im Fluchtpunkt? Welche sozialen Bezogenheiten sind im Bild erkennbar? Wie ist „die formale Konstruktion des Bildes in der Fläche“? (Bohnsack 2009: 39). Im Bezug auf Filmanalysen wird dies noch erweitert, da zusätzlich der Schnitt und die Montagetechnik betrachtet werden. Orientiert an

diejenigen, die als Akteure, als Produzenten hinter der Kamera und noch nach der fotografischen Aufzeichnung an der Bildproduktion beteiligt sind. Auf der anderen Seite haben wir die abgebildeten Bildproduzent(inn)en, also die Personen, Wesen oder sozialen Szenarien, die zum Sujet des Bildes gehören bzw. vor der Kamera agieren.“(Bohnsack 2009: 31). „Szenen“ und „Szenarien“ bei Filmen können als Produkt der abgebildeten BildproduzentInnen gesehen werden. „Einstellung“ und „Montage“ als jenes der abbildenden BildproduzentInnen (Bohnsack 2009: 161).

Panofsky, dokumentiert sich über diese Herstellungslogiken der „Wesenssinn“ bzw. „Dokumentsinn“, den Panofsky auch als „Habitus“ bezeichnet hat (Panofsky 1932: 115 u. 118 zit. nach Bohnsack 2009:30, Panofsky 1975: 40 zit. nach Bohnsack 2009: 41)⁴.

In der dokumentarischen Filmanalyse betrachten wir das Datenmaterial formulierend und reflektierend. Auf der formulierenden Ebene wird klar, was wir sehen. Im Sinne Ihmdahls kommt hier das „wiedererkennende Sehen“ zum Einsatz (Ihmdahl 2003: 23 zit. nach Bohnsack 2009: 52). In der reflektierenden Bildinterpretation rekonstruieren wir die Formalstruktur mittels „sehendem Sehen“ (Ihmdahl 1996a: 92 zit nach Bohnsack 2009:52).

Ein weiterer zentraler Aspekt der Methode ist „[...] die systematische Variation explizit eingeführter Vergleichshorizonte.“ (Bohnsack 2009: 128). Dies ermöglicht ForscherInnen, die Mehrdeutigkeit von Bildern methodisch zu kontrollieren und eine Reflexion der eigenen Standortgebundenheit als ForscherInnen. In der Praxis bedeutet dies, sehr früh mittels komparativer Analysen zu untersuchen, wie wird dasselbe Thema innerhalb anderer Fälle, d. h. in anderen Orientierungsrahmen, bearbeitet. Eine Generalisierung ergibt sich dann aus der Rekonstruktion von „Gemeinsamkeiten im Kontrast und von Kontrasten in der Gemeinsamkeit.“ (Bohnsack 2009: 21, 46).

2.2. PROBLEMSTELLUNG UND FORSCHUNGSINTERESSE

2.2.1 FORSCHUNGSFRAGE

Ausgangspunkt ist die Frage: Wie wird die Kernfamilie gegenwärtig in österreichischer Fernsehwerbung konstruiert?

Zur Beantwortung werden, bezogen auf die Thematik, exemplarisch aus einem Ikeafernsehwerbespot latente Wissensbestände mittels „dokumentarischer Film- und Videointerpretation“ rekonstruiert und auf eine manifeste Ebene gebracht (Bohnsack 2009: 117).

⁴ Da Bohnsack sich bei der dokumentarischen Bildinterpretation auf der reflektierenden Ebene methodisch stark an der Ikonik von Max Ihmdahl orientiert, diese Interpretation also auf die Formalstruktur des Bildes aufbaut, methodologisch jedoch die Ikonologie von Panofsky relevant bleibt, also das Interesse am „Wesenssinn“, welcher nicht nur, aber auch in Bildern enthalten ist, bezeichnet Bohnsack die reflektierende Interpretation – orientiert an beiden Theoretikern – als „inkonologisch-ikonische Interpretation“ (Bohnsack 2009: 31 u. 58).

2.2.2 PROBLEMSTELLUNG UND FORSCHUNGSINTERESSE

2.2.2.1 Warum bewegte Bilder, warum Fernsehen, warum Fernsehwerbung?

Bilder nehmen, als Alltagsobjekte mit ihrer eigenen Logik, in einem verstärkten Ausmaß Einfluss auf unser Leben. In sozialwissenschaftlicher Forschung wird dieser Eigenlogik jedoch nach wie vor wenig Beachtung geschenkt (Schober 2003; Schroer 2008; Thiessen / Villa 2009; Bohnsack 2009). Schroer begründet dies unter anderem damit, dass [...] „Soziologie sich stark mit Schriftkultur identifiziert.“ (Schroer 2008: 9). Barbara Thiessen und Paula-Irene Villa konstatieren:

„Dass für die Alltagspraxis Medien eine zentrale Rolle spielen, ist sozialwissenschaftlich bislang zu wenig reflektiert worden. Die mediale Dimension von Elternschaft wie von öffentlichen Debatten um diese ist weder in der Familien- und Bildungsforschung noch in der Geschlechter- oder Kulturosoziologie systematisch präsent.“ (Thiessen / Villa 2009: 11).

Bewegte Bilder – Filme – stellen „[...] eine stetig sprudelnde Quelle dar, um sich über den Zustand einer Gesellschaft, ihrer Krisen und Konflikte, ihrer Werte und Moralvorstellungen Aufschluss zu verschaffen.“ (Schroer 2008: 7). In Filmen werden nicht nur gesellschaftliche Themen wie Familie oder Sicherheit thematisiert, „[...] vielmehr dürfte auch unser Wissen, unsere Informationen und Bilder, die wir zu einzelnen gesellschaftlichen Themen haben, zu einem großen Teil aus Filmen stammen.“ (Schroer 2008: 10). So haben wir eine Vorstellung zu einer amerikanischen Kleinstadt, auch wenn wir nie eine betreten haben, oder eine Vorstellung zur Brutalität in den Favelas (Schroer 2008). Breckner stellt fest:

„Soziale Orientierung und Interaktion hat bildlichen Charakter: Wir sehen und werden gesehen. Gesten, Mimik, Körperhaltungen, Bewegung, Gangart, Kleidung etc. lassen in der Darstellung und Wahrnehmung der Darstellung eine bildliche Vorstellung einer Person, Gruppe oder anderer sozialer Entitäten, ihrer Haltungen und Absichten entstehen, auf die hin gehandelt wird. Bilder von uns selbst und von anderen [...], welche über Prozesse der vornehmlich körperbezogenen Darstellung und Attribution entstehen, sind wesentlicher Bestandteil ritualisierter sozialer Situationen. Um eindeutig erkennbar zu sein, werden in fixierten Bildern, insbesondere Werbebildern, bereits stilisierte und ritualisierte Situationen mit wenigen Elementen noch einmal stilisiert und – in Goffmans Worten – hyperritualisiert.“ (Breckner 2011: 454).

Aufgrund der empirischen Zahl, dass rund 62%⁵ der Österreicher über 14 Jahren täglich fernsehen (Statistik Austria 2012/2), und einem soziologischen Interesse, mit bewegten Bildern zu arbeiten, bildet ein Fernsehprodukt – ein Werbespot – das Datenmaterial dieser Arbeit. Ein Fernsehwerbespot als Fernsehformat ist für dieses Vorgehen interessant, da er kurz ist. Dies ermöglicht ein sehr detailliertes Betrachten der gesamten Daten. Weiters sind Kinder und Eltern-Kind-Beziehungen ein wichtiger

⁵ Vergleiche Anhang 2

Pool in der werblichen Inszenierung, weil diese Beziehungen auf grundlegende Sinn- und Erfahrungsformen unserer Gesellschaft referieren (Willems / Kautt 2005: 99, 138ff). Die Fernsehwerbung ist demzufolge ein unerschöpflicher Datenkorpus bezüglich Konstruktionen von „Kernfamilie“.

Werbung generell ist eine kulturelle Form, die „den Bestand des allgemeinsten Alltagswissens“ beinhaltet (Willems / Kautt 2003: 78). Dabei ist für Werbung nicht relevant, wie es ist, sondern wie es sein sollte – sie bevorzugt einen „normativen Erwartungsstil“ (Zurstiege 1998: 104 zit. nach Willems/Kautt 2003: 75). Werbung arbeitet mit Idealbildern und schafft „Vorbilder“. Sie dramatisiert, überzeichnet rituelle Zeichen, reproduziert stereotype Vorstellungen und folgt „Ereignisläufen“ (z B Jahreszeiten,...) (Willems 2005: 118ff). Werbeformate sind auf Zielgruppen gerichtet. Produkte oder Marken sollen „wiedererkennbar“ aus der Masse des Angebotes hervorgehoben werden (Janich 2003: 508). Dies versucht Werbung seit den 1990ern vielfach damit, dass sie das Produkt oder die Marke mit einem Lebensgefühl, einem Erlebnis bzw. einem Vergnügen verbindet (Janich 2003). Seit den 1980ern wandelte sich Fernsehwerbung vom Medium der Zerstreuung zu einem Medium der Unterhaltung (Kloepfer / Landbeck 1991 zit. nach Janich 2003: 510). Gestalterisch bzw. dramaturgisch haben die ProduzentInnen hierzu die Möglichkeiten mit Emotionen, mit kognitiven Irritationen bei Form oder Sinn, mit Neuheit, mit Fiktion und Spezialeffekten, mit Rahmenbrüchen, mit Rand- bzw. Subkulturen oder mit Humor zu arbeiten (Willems / Kautt 2003: 80ff). Klassische Werbung verwendet dabei Text und Bild. Bilder haben in den letzten Jahrzehnten jedoch kontinuierlich an Bedeutung zugenommen (vgl. Wehner 1996: 76f). Dies lässt sich damit begründen, dass Bilder – vor allem Körperbilder – neben der Musik eine einmalige Gelegenheit für WerbeproduzentInnen bieten, effektiv Informationen und Emotionen zu generieren, da sie sich der kognitiven Selbstkontrolle der BetrachterInnen weitgehend entziehen (Dieterle 1992: 84 zit. nach Willems/Kautt 2003: 63). Werbebilder haben eine vordergründige Intention (Müller-Doohm 1997: 89). Trotzdem sind Werbebilder komplexer als vielleicht im ersten Moment denkbar und beinhalten eine „äußerst aufgeladene Symbolik“ (Müller-Doohm 1997: 89)

Was Werbeszenen von Alltagsszenen unterscheidet sind ihre „Standardisierung, Übertreibung und Vereinfachung.“ (Goffman 1981 :327). Dies sind auch Merkmale gesellschaftlicher Rituale. Jeder von uns bedient sich dieser ritualisierten Ausdrucksweisen. Im Zusammenhang mit Werbung kommt es jedoch zu eine „Hyper-

Ritualisierung“. Werbung ritualisiert gesellschaftliche Ideale, löst soziale Konventionen aus ihren Kontexten und unterbindet so Kontrollmöglichkeiten. Konventionen werden nochmals konventionalisiert, ihr Geltungscharakter wird bestärkt (vgl. Goffman 1981: 327f).

„Interaktionen und Darstellungen werden auf eine Kamera hin orientiert und die sichtbaren Merkmale bzw. gestaltenden Elemente einer Situation den Konventionen des Bildgebrauchs folgend auf ihre Erscheinung in einem fixierten Bild hin typisiert. [...] Die Inszenierungen werden dadurch zugleich naturalisiert und suggerieren eine unhinterfragbare Wirklichkeit.“ (Breckner 2011: 454).

Im Bezug auf die Kernfamilie lässt sich daraus schließen, dass es nicht die speziellen Umstände der dargestellten Form der Kernfamilie sind, die sie so agieren lassen oder zu der dargestellten Konstellation führen, sondern das Dargestellte impliziert, es seien allgemeingültige Prototypen der Kernfamilie.

Die Fernsehspots beinhalten immanentes und dokumentarisches Wissen, also „handlungsleitendes Potential“ (Bohnsack 2009: 29). Im Zentrum steht die Rekonstruktion der „[...] Prinzipien der Herstellung sozialer Praxis“ (Bohnsack 2009; Przyborski / Wohlrab-Sahr 2009: 25). „Das heißt, es interessiert nicht, ob die Darstellungen (faktisch) wahr oder richtig sind, sondern es interessiert, was sich in ihnen über die Darstellenden und deren Orientierungen dokumentiert.“ (Bohnsack 1999: 75). In den Bildern der Spots eröffnet sich, wie die Kernfamilie von ProduzentInnen vor und hinter der Kamera konstruiert wird, der Encodingprozess.

2.2.2.2 Warum die Kernfamilie?

In meinen Alltagsbeobachtungen nehme ich schon seit längerem Widersprüche wahr, wenn es um den Begriff Familie geht. Als Familienidealbilder scheinen die Kernfamilie in einer Vater-Mutter-Kind-Inszenierung, also der Inszenierung einer heterosexuellen Paarbeziehung, sowie Bilder einer vergangenen, aber idealisierten Großfamilie zu kursieren (vgl. Albers / Grundmann 2008: 87ff; Popp 2009: 90ff). In Spielfilmen hingegen nimmt die Thematisierung von verschiedensten Formen der Kernfamilie zu und auch unser soziales Zusammenleben ist zunehmend geprägt von einer Vielfalt von Familienformen. Es wird von der „*Pluralisierung der Familienformen*“ gesprochen, wenn auch die Kernfamilie im Sinne des bildlichen Ideals Vater-Mutter-Kind im deutschsprachigen Raum weiterhin empirisch vorherrscht (vgl. Schneider 2009; Thiessen / Villa 2009: 7ff). Dieses Idealbild als inszeniertes Werbesujet beinhaltet handlungsleitendes Wissen – ein Wissen, von dem ich gar nicht weiß, dass ich es weiß (Bohnsack 2009). Auf individueller und struktureller Handlungsebene unserer

Gesellschaft, also z B in Familien und in der Politik, scheinen wir, sei es um persönliche Freiheiten auszuweiten, sei es, um Mütter im Erwerbsleben zu halten, gegen manches dokumentarische Wissen erfolglos anzukämpfen, vielleicht, weil es uns nicht explizit zugänglich ist. Die immanenten und dokumentarischen Wissensvorräte, auch eingelassen in Bildern, bestimmen den sozialen Interaktionsrahmen mit. Sie haben eine gewisse Definitionsmacht bezogen darauf, was für die Familienpolitik, für eine Familie als Familie und für Familienmitglieder als Individuen möglich ist. Dieses Vorhaben scheint mir daher bedeutend, da es Wissensvorräte über Kernfamilie an einem Beispiel expliziert.

Der Begriff Kernfamilie definiert die Familie nach der Zahl der Generationen. Sie umfasst zwei Generationen – Erwachsene(r) mit Kind(ern) in einem Haushalt (Nave-Herz 2006: 31). Dieser Begriff sagt nichts über den Familienbildungsprozess (biologische Elternschaft, Stieffamilie, Adoptivfamilie,...), die Rollenbesetzung (Zwei-Eltern-, Ein-Eltern- oder Polygame Familie), den Wohnsitz (neolokal, patrilokal, matriloal,...) oder über die Erwerbstätigkeit der Eltern aus (Nave-Herz 2006). Er ist aus meiner Sicht ein sehr neutraler Familienbegriff. Mit dieser Definition von Familie fokussiere ich auf Erwachsene mit Kind(ern) und auch auf eine bestimmte biographische Phase einer Familie, nämlich Kinder sind schon geboren und noch Kinder. Dies bedeutet für mich in der Datenauswahl nicht, dass es keine Variation auf der Generationenebene geben darf. Ich werde diese jedoch immer in Relation zum Begriff der Kernfamilie interpretieren.

2.2.2.3 Warum Ikea Österreich?

Warum fokussiere ich auf einen Werbespot eines Möbelhauses? Ich konstatiere, dass abseits der DarstellerInnen im Film auch das Wohnen, also die Möbel, Farben, Accessoires etc., eine bildliche Vorstellung einer Person oder einer sozialen Gruppe entstehen lassen.

„Wohnen ist, ganz allgemein gesprochen, ein soziokultureller Prozess, der Haltungen und Entwicklungen auslöst, denen sich die Menschen nicht entziehen können. Jeder wohnt, egal, ob in einer Villa oder auf der Straße. Dieses Wohnen hat Einfluss auf individuelle Befindlichkeiten, Einstellungen, Überzeugungen, Ziele und Prägungen [...] Der Begriff steht für ein äußerst komplexes Geschehen – ähnlich wie etwa ‚das Reisen‘. Erst in der Zusammensetzung mit anderen Begriffen gewinnt das vage ‚Wohnen‘ als Wohnumfeld, Wohnsitz, Wohnform, Wohnrecht, Wohngeld, [...] usw. konkrete Inhalte.“ (Flagge 1999: 12f zit, nach Düllo 2008: 366f)

Im Film ist das Wohnen daher ein wichtiger Bestandteil. Es ermöglicht – neben der Körperlichkeit –, die Figuren sozio-kulturell zu verorten (Düllo 2008: 358). Wie Düllo

aus Filmen von Martin Scorsese herausarbeiten kann, ist „[...] die Wohnung Spiegel der mentalen Situation des Protagonisten.“(Düllo 2008: 362).

„Die partielle Illusion⁶ des Films und damit sein Identifizierungs- und Distanzierungsangebot beruhen gerade – neben der Emotionsinszenierung – auf der wohnräumlichen Präsenz, die er herstellt.“ (Düllo 2008: 371).

Das Wohnen ist das Innen in Abgrenzung zum Außen. Im Film wie im Leben „[...]ist der Wohninnenraum Refugium, Privatsphäre und Bereich der Abschottung.“(Düllo 2008: 367). Zwischen dem Innen und dem Außen „[...] liegt der Bereich des Liminoiden.“ (Düllo 2008: 367). Es ist ein Zwischenraum. Er verbindet das Innen und Außen. Er bereitet uns vor. Es ist ein Flur, die Straße, die Nachhause führt, oder der Vorgarten. Dieser Schwellenraum wird im Film vielfach betont z. B. über den Blick durch ein Fenster nach Draußen oder Drinnen (Düllo 2008: 367).

Warum Ikea? Beim gezielten „Werbung schauen“ im Vorfeld dieses Projektes im Jahr 2011 konnte ich folgende Möbelfirmen festmachen, die im österreichischen Fernsehen (ORF) werben: Leiner, XXXLutz, Möbelix, Kika und Ikea. Die Spots des schwedischen Konzerns waren jene, von denen ich mich selbst angesprochen fühlte und welche – so mein Ersteindruck – ein sehr offenes und variantenreiches Familienbild thematisieren. Ikea Österreich ist eine Konzerntochter des schwedischen Möbelkonzerns Ikea, der weltweit erfolgreich tätig ist. Das Möbelhaus vertreibt vorrangig „Selbstbaumöbel“, welche DesignerInnen eigens für den Konzern entwerfen. Düllo bezeichnet als eine „[...] geläufige Einrichtungspraxis in posttraditionalen Gesellschaften: Das Einrichten als Aufgabe und Identitätsarbeit zwischen Funktionalismus und Inszenierungsgestaltung von Atmosphäre.“ (Düllo 2008: 375) Bei Ikea ist dies Programm. Düllo spricht sogar von der „Ikeaisierung der Gesellschaft“⁷ (Düllo 2000 zit. nach Düllo 2008: 375). So entscheide ich mich, mir einen Ikea Spot in einer Analyse genauer anzusehen.

Die Fokussierung auf Ikea Österreich begrenzt das Datenfeld. Ich gehe davon aus, dass ein führendes Unternehmensteam als AuftraggeberInnen Teil der ProduzentInnen sind. Da der gewählte Spot in ihrem Auftrag auch gesendet wird, nehme ich an, dass die propagierten familiären Lifestyles, welche den Erfahrungsräumen aller ProduzentInnen entspringen, auch von den UnternehmensrepräsentantInnen geteilt werden.

⁶ Partielle Illusion meint hier trotz medialer Vermittlung das Medium zu überwinden und sich temporär während des Sehens im Film zu verorten. Obwohl ich weiß, der Film ist gemacht und künstlich, will ich mich doch temporär darin aufgehoben wissen. (Arnheim 1979: 40 zit. nach Düllo 2008: 360f)

⁷ So finden wir z. B. in österreichischen Spanischbüchern für Höhere Schulen Möbel von Ikea abgebildet (eñe A1, Der Spanischkurs 2007: 75).

2.2.2.4 Warum immanente und dokumentarische Wissensbestände?

Durch den Wissensbegriff nach Mannheim trennen wir Wissen in kommunikatives und handlungsleitendes Wissen. Die dokumentarische Methode verschafft uns analytisch einen Zugang zu beiden Ebenen. Dass die sich damit eröffnenden Ergebnisse spannend sein könnten für die Soziologie, verdeutlicht mir ein Text von Angelika Wetterer am Beispiel der Kategorie Geschlecht. In ihrer Arbeit *„Rhetorische Modernisierung: Das Verschwinden der Ungleichheit aus dem zeitgenössischen Differenzwissen“* stellt sie die Theorie auf, dass in unserer heutigen Gesellschaft, bezogen auf die Kategorie Geschlecht, die Diskurs- und Handlungsebene auseinanderfallen (Wetterer 2003). Das egalitäre und partnerschaftliche (Selbst)Verständnis und die Chancengleichheit gelten als akzeptiert, werden aber nicht im selben Maße gelebt. Institutionen und Strukturen haben – im Verborgenen – größeren Einfluss als die Diskurse, welche sich inflationär abnutzen und durch fortschreitende Spezialisierung notwendigerweise Widersprüchlichkeiten erzeugen. Die rhetorische Modernisierung besteht nun darin, dass die Unterschiede zwischen den Geschlechtern aus dem Diskurs und damit (auch) aus dem Bewusstsein mehr und mehr verschwinden, die Strukturen sozialer Ungleichheit jedoch unverändert auf die soziale Alltagspraxis zurückwirken. Die Kritik an dieser Situiertheit verbindet Wetterer mit der zumindest impliziten Forderung, die Geschlechterdifferenz (wieder) vermehrt zu thematisieren und gerade die verdeckten Aspekte auf struktureller Ebene zu ergründen.

Ich finde es nun nicht nur bezüglich Geschlechterkonstruktionen interessant zu schauen, was sagen AkteurInnen und wie handeln sie dabei, besteht dabei Kongruenz? Dieser Text inspiriert mich auch dazu, eine theoretische Basis und eine Methode zu suchen, welche einen Zugang zu verdeckten, aber wirksamen (handlungsleitenden) Strukturen innerhalb der gewählten Thematik ermöglicht.

2.3. METHODISCHES VORGEHEN

2.3.1 ANALYSEDATEN – AUSWAHL UND AUFBEREITUNG

Das Datenmaterial bilden Fernsehwerbespots des Unternehmens Ikea Österreich. Wir können Werbespots allgemein als leicht zugängliches Datenmaterial der Alltagswelt klassifizieren. Fernsehwerbespots als Analysematerial zu nehmen bedeutet, der Datenkorpus besteht aus „Alltagsdokumenten“ (Bohnsack 2009: 177). Es handelt sich nicht um für Forschungszwecke erstelltes Filmmaterial. Wir als ForscherInnen nehmen keinen Einfluss auf die Produktion (zB Bildausschnitt, Kameraführung, Schnitt, ...). Die

Fernsehwerbespots werden produziert für das Massenmedium Fernsehen, also für die Öffentlichkeit (vgl. Bohnsack 2009).

Warum Werbespots des Konzerns Ikea im Fokus stehen, wurde bereits erläutert (3.2.3.). Da mich die Darstellung von Kernfamilie in Österreich interessiert, beschränke ich mich auf Spots, welche im öffentlichen österreichischen Fernsehen⁸ gesendet wurden. Den Begriff aktuell in der Fragestellung definiere ich dahingehend, dass ein Spot für den Datenkorpus nur in Frage kommt, wenn er zwischen 2010 und 2012 ausgestrahlt wurde. Es gibt allerdings eine Ausnahme: Recherchen haben ergeben, dass „Weil es dein Zuhause ist.“ seit 2007⁹ als Werbeslogan in Spots von Ikea Österreich fungiert (Quelle 1). Da – im Sinne der dokumentarischen Videoanalyse – Anfänge bedeutungsvoll sind, nehme ich den ersten Spot (2007) noch in den Datenpool auf. Der Datenkorpus umfasst nun alle Ikea Werbespots aus dem genannten Zeitrahmen, welche im ORF gesendet wurden sowie zusätzlich den Spot von 2007.

Im Zeitraum von 2010 bis 2012 werden insgesamt neun Werbespots von Ikea im ORF gesendet (Anhang 3). Alle enden mit dem Slogan: Weil es dein Zuhause ist. Unter diesem Motto wirbt Ikea Österreich seit 2007. Teilweise – z.B. der hier analysierte Werbefilm – werden diese Spots auch in deutschen Fernsehsendern gesendet, allerdings mit dem Slogan: Das Zuhause deines Lebens.

Am Beginn sehe ich mir die gesammelten Spots alle an. Dieses erste Ansehen setzt den Startpunkt des Analyseprozesses. Dabei wähle ich den Spot „Am Ende des Tages ...“ aus. Ein Auswahlkriterium ist das Interesse an der Kernfamilie. Im Sinne der Definition sollen zumindest beide Generationen bildlich vorkommen. Ein weiterer Punkt ist, dass der Spot ab Oktober 2011 bis August 2012 immer wieder in Werbeblöcken des ORF gesendet wird. Er ist somit über elf Monate im Fernsehen als Teil der externen Unternehmenskommunikation von Ikea Österreich präsent. Im Gegensatz zu den meisten Spots von Ikea zwischen 2010 und 2012 handelt es sich bei diesem Spot um eine reine Imagewerbung. Der Spot wirbt also allgemein für die Marke und das Unternehmen Ikea. Es stehen keine besonderen Aktionen für Gartenmöbel, Küchen

⁸ Mit dem Begriff „Österreichisches Fernsehen“ sind hier die Programme ORF1 oder ORF2 des öffentlich rechtlichen Fernsehens in Österreichs gemeint.

⁹ Über E-mailkontakt bekomme ich von einer Mitarbeiterin von Ikea Österreich die Information, seit wann in dieser Form geworben wird, wie viele Spots bereits produziert wurden, bzw. werden mir die Filme in digitaler Form zur Verfügung gestellt.

oder dergleichen im Zentrum der Werbebotschaft. Weiters wähle ich für eine Abschlussarbeit in einem Methodenseminar den Ikea Spot „Weil Florian ...“ (2010) aus, um ihn mittels Deutungsmusteranalyse zu interpretieren. Dieser Spot interessiert mich, da auf den ersten Blick Familie nicht thematisiert wird und er sehr konträr zur ersten Auswahl erscheint. Er thematisiert Homosexualität und bewirt Küchenschränke. Der Spot bekam 2010 viel diskursive und mediale Aufmerksamkeit. Als drittes wähle ich den Ikea-Spot von 2007 für die Analyse aus. Er markiert den Anfang der Ikea-Werbestrategie „Weil es dein Zuhause ist.“ und ist daher bedeutend.

Für Auswahlprozesse ist zentral, „[...] wie die Erforschten selbst ihre Beiträge eröffnen.“ (Bohnsack 2009:175). In der Analyse wird Anfängen daher eine besondere Beachtung geschenkt. Bei der Auswahl der Fotogramme¹⁰ (siehe weiter unten) leiten aber auch „dramaturgische Höhepunkte“ (Auffälligkeiten) bzw. die Repräsentanz eines Fotogramms die Auswahl. Repräsentanz meint, inwieweit ein Bild fähig ist, einen Spot zu repräsentieren (Bohnsack 2009).

Um eine dokumentarische Film- und Videointerpretation von Werbespots im Sinne einer Produktanalyse machen zu können, ist es notwendig, sowohl die Ebene der abbildenden (z B Perspektivenwahl, Kameraführung, Licht, Inhalt,...) als auch der abgebildeten ProduzentInnen (Mimik, Gestik, Handeln, Kleidung,...) zu betrachten (Bohnsack 2009: 118). Um diese Ebenen methodisch zugänglich zu machen, bedarf es einer systematischen Aufbereitung der Filmdaten. Die Daten müssen in eine beschreibbare Ordnung für die Analyse gebracht werden. Hickethier schlägt diesbezüglich ein Sequenzprotokoll vor, welches das bildhafte Material mittels Sequenzrasterung in Handlungseinheiten teilt. Handlungseinheiten umfassen mehrere Einstellungen, die sich durch ein Handlungskontinuum kennzeichnen und sich damit abgrenzen lassen (Hickethier 1996). Faulstich (2002) schlägt mit Hilfe des Einstellungsprotokolls eine detaillierte Verschriftlichung des Textes vor. Dabei werden unterschiedliche Analyseebenen (Stills, Bildbeschreibung, Handlungsbeschreibung, Dialoge, Geräusche, Kamera, Memos...) nebeneinander übersichtlich festgehalten. Dies macht die Analyse übersichtlich und ermöglicht, Ergebnisse auf einzelne Bilder zurück nachzuvollziehen (vgl. Faulstich 2002)¹¹. Bohnsack schlägt, aufbauend auf

¹⁰ Fotogramme bezeichnen in der dokumentarischen Filmanalyse Stills (einzelne Standbilder aus dem Film), welche für Einzelbildanalysen ausgewählt werden. Die Analyse von Fotogrammen ist ein Arbeitsschritt der Methode auf der Bildebene.

¹¹ Diese Aufbereitungsform der Daten wurde bei der angehängten Deutungsmusteranalyse „Weil Florian ...“ (2010), welche als Vergleichshorizont dient, verwendet (Anhang 11).

obige, für die dokumentarische Bild- und Videointerpretation Filmtranskripte für Sequenzen vor, in denen Bild und Ton – also einzelne Wortmeldungen der DarstellerInnen vor der Kamera –, Musik und Geräusche synchron und in einem konstanten Zeitrhythmus von maximal einer Sekunde transkribiert und so für die Analysetätigkeit aufbereitet werden (Bohnsack 2009: 179ff). Der ausgewählte Spot und der Spot von 2007 wurden in dieser Weise jeweils als Ganzes aufbereitet (Anhang 5 und 10).

2.3.2 DOKUMENTARISCHE FILMANALYSE

Die dokumentarische Filmanalyse unterscheidet die formulierende und reflektierende Interpretationsebene. Weiters werden die Daten getrennt nach Bild- und Textebene betrachtet. Da wir dazu neigen, Bilder mit Texten zu erklären, wird im Analyseablauf der Bilddimension Vorrang gegeben (Bohnsack 2009: 173). Bei der Interpretation auf der Bildebene wird nochmals unterschieden zwischen den ausgewählten Sequenzen als Filmausschnitt und den ausgewählten Fotogrammen aus den ausgewählten Sequenzen. Der Fokus der Methode liegt auf der Analyse der Fotogramme.

Ich beginne also mit der Interpretation der Bilddimension des Spots. Aus dem Datenkorpus wähle ich den Spot „Am Ende des Tages ...“ Ikea 2012 aus. Von diesem wird ein Videotranskript gemacht. Dies bildet die Basis für die Analysearbeit. Im ersten Schritt definiere und beschreibe ich nun die Sequenzen innerhalb des Spots.¹² Darauf folgt die Auswahl der Fotogramme. Meine Auswahl wird von der Filmstruktur (häufigste Kameraeinstellung, Montagetechnik, ...), dem Interesse, wie wird das Thema eröffnet, dem Forschungsinteresse und der Suche nach Vergleichshorizonten (z.B. Variationen oder Auffälligkeiten) bestimmt. Die Fotogramme – in dieser Arbeit sind es neun – interpretiere ich zuerst formulierend (vor-ikonografisch und ikonografisch) und daran anschließend reflektierend. In der reflektierenden Interpretation betrachte ich die Formalstrukturen des Bildes orientiert an Imdahl. Ich rekonstruiere also Perspektive, szenische Choreografie und Planimetrie, um dann in der ikonologisch-ikonischen Interpretation diese formalen Ebenen reflektierend zu interpretieren. Die reflektierende Interpretation will der Eigenlogik des Bildes gerecht werden, und so das „Wie“ herausarbeiten (Bohnsack 2009: 42, 47). Methodisches Prinzip ist die komparative Methode, da wir davon ausgehen, [...] „dass der Sinn einer verbildlichten

¹² Sequenz meint hier einen Ausschnitt eines Films, der sich durch Kontinuität im Bereich dessen, was abgeleitet ist, auszeichnet, Kontinuität bezüglich der „abgebildeten Objekte“ und in der „Bewegung oder Handlung der abgebildeten Bildproduzent(inn)en“. (Bohnsack 2009: 196). Sequenzen werden hier also nicht von Kameraeinstellungen und Montagetechnik bestimmt.

Szene direkt mit der formalen Komposition variiert.“ Bohnsack spricht von „Kompositionsvariation“ (Bohnsack 2009: 43). Im Analysefokus steht dabei die „planimetrische Komposition“ (Bohnsack 2009: 44). Auf Basis der ersten Ergebnisse interpretiere ich nun also die weiteren Fotogramme. Ich vergleiche, was sind Gemeinsamkeiten, was sind Unterschiede bezogen auf die Fragestellung und, wie werden diese konstruiert. Die jeweilige Interpretation wird im Sinne der komparativen Analyse vorgenommen. Systematisch und explizit werden mit jedem neuen Fotogramm Vergleichshorizonte eingeführt. Im fortschreitenden Forschungsprozess führt dies zur zunehmenden Sättigung der Ergebnisse.

Im letzten Schritt auf der Bilddimension findet die „reflektierende Interpretation von Einstellungswechsel und Montage“ statt. Ich betrachte die bisherigen Analysen und interpretiere die rekonstruierten Herstellungsprozesse der ProduzentInnen reflexiv.

Darauf folgt das Betrachten der „Dimension von Text und Ton“. Zu Beginn wird dazu ein Texttranskript erstellt (vgl. Bohnsack 2009: 222). Anstelle der üblichen Zeilennummern markiere ich darin die Laufzeiten des Videos in Sekunden analog zum Videotranskript. In der formulierenden Interpretation von Text und Ton erarbeite ich die thematische Gliederung auf Textebene. Die reflektierende Analyse bezieht sich auf diese Gliederung und versucht im Text eine Regelmäßigkeit zu erschließen. Ich schaue mir die Äußerungen und Anschlussäußerungen eines Dialoges an und rekonstruiere entlang der thematischen Gliederung die „Diskursorganisation“ (vgl. Bohnsack 2009: 226ff). Hierzu arbeite ich neuerlich mit „Vergleichshorizonten“ (Wie wird dieselbe Thematik in anderen Textstellen / Fällen bearbeitet?). Bohnsack spricht wiederum von „komparativer Analyse“ (Bohnsack 2009: 20, 21).

Abgeschlossen wird der Forschungsprozess mit der reflektierenden Gesamtinterpretation. Ich setze die bisherigen Ergebnisse der Analyse in Relation zueinander und interpretiere sie bezogen auf die Fragestellung. Dabei greife ich auch auf die Ergebnisse der Bedeutungsmusteranalyse des Ikea Werbespots von 2010, welche als Seminararbeit 2012 entstanden ist, und die ersten Ergebnisse der dokumentarischen Filmanalyse des Ikea Fernsehspots 2007 zurück, um die Gesamtinterpretation zu verdichten. Das Videotranskript und das Einstellungsprotokoll befinden sich im Anhang (Anhang 10 und 11).

Die dokumentarische Filmanalyse umfasst nach Bohnsack also folgende Schritte:

-
- „1. Interpretation in der Bilddimension
 - 1.1 Auswahl der Sequenzen nach dem Kriterium der Fokussierung [...]
 - 1.2 Formulierende Interpretation von Sequenzen und von Einstellungswechsel und Montage [...]
 - 1.3 Auswahl der Fotogramme [...]
 - 1.4 Formulierende und Reflektierende Interpretation der Fotogramme
 - 1.5 Reflektierende Interpretation von Einstellungswechsel und Montage
 - 2. Interpretation in der Dimension von Text und Ton
 - 1.6 Formulierende Interpretation des Textes: Thematische Gliederung
 - 1.7 Reflektierende Interpretation in der Dimension Text und Ton
 - 3. Reflektierende Gesamtinterpretation“ (Bohnsack 2009: 176).

2.3.3 ANPASSUNGEN IM KONKRETEN VORGEHEN UND DER ERGEBNISPRÄSENTATION

In der unter Punkt 5 folgenden Präsentation der Ergebnisse betrachte ich zuerst den Spot als Gesamtes. Ich bekomme ein Gefühl für die Inhalte, erkenne Themen, identifiziere erste Herstellungsweisen. Dies bildet die Basis für die Auswahl der Fotogramme, welche ich – wie ich meine als Herzstück dieser Arbeit – als weitere Interpretationsebene auf der Bilddimension anschließend betrachte.

Die erste dargestellte Analyseebene wurde Bohnsacks Vorgehensweise hinzugefügt (vgl. Bohnsack 2009: 176). Ich nenne sie, aufbauend auf die Begrifflichkeiten von Ralf Bohnsack, die „formulierende Interpretation des Spots“. Bohnsack wählt Sequenzen eines Films aus und betrachtet sie. Die „formulierende Interpretation“ auf dieser Ebene dient für ihn dem Erkennen von Themen vorwiegend jedoch dem Erkennen von Einstellungen und Montagetechniken – also einer ersten formalen Struktur (vgl. Bohnsack 2009: 198ff). Dieser Schritt wird in seinem Vorgehen sehr knapp gehalten. Da ich mich entschlossen habe, den gesamten Spot zu betrachten, hielt ich es – aufbauend auf bisherige Erfahrungen mit Filmanalysen und einem Gespräch mit meiner Betreuerin Dr. Roswitha Breckner – für sinnvoll, den Spot auch als eine zusammenhängende bildliche Erzählung „formulierend“ zu betrachten. Ich rekonstruiere daher – wie auf der Ebene der Fotogramme – den vor-ikonografischen und ikonografischen Sinngehalt, also „Was ist zu sehen?“ und „Was ist Thema?“ des Gesamtspots.

In der Ergebnisdarstellung steht diese formulierende Interpretation des Spots – zwecks logischem Aufbau und Lesefluss – am Beginn der Interpretation der Bilddimension. Dieser Schritt wurde im tatsächlichen Analyseprozess erst nach den

Analysen der Fotogramme gemacht. Es erwies sich erst im Nachhinein als sinnvoll. Durch diese Reihung im tatsächlichen Vorgehen konnte das jeweilige Fotogramm relativ losgelöst vom Filmprodukt interpretiert werden, weil das Analyseteam nicht bereits Stunden mit der Betrachtung des Gesamtspots verbracht hatte. Ein Grund für die Wahl der dokumentarischen Filmanalyse als Methode für diese Arbeit ist, dass ausgewählte Einzelbilder isoliert und sehr detailliert auf sechs¹³ Analyseebenen betrachtet werden. Es erscheint mir daher bedeutend, dass diese Analyse – zwecks Offenheit der Interpretation – möglichst früh im Forschungsverlauf gemacht wird.

Eine weitere methodische Anpassung betrifft den Schritt: Auswahl der Sequenzen. Da ein Fernsehwerbespot kurz ist, kann der gesamte Spot analysiert werden. Die Sequenzen müssen also nur bestimmt, jedoch nicht ausgewählt werden. Die empfohlene Methode der Fokussierung kommt daher erst bei der Auswahl der Fotogramme zum Tragen (vgl. Bohnsack 2009).

Die Analyse und Darstellung der Ergebnisse in dieser Arbeit umfasst somit die Ebenen:

1. Interpretation in der Bilddimension
 - a. Formulierende Interpretation des Spots
 - b. Bestimmen der Sequenzen
 - c. Formulierende Interpretation aller Sequenzen, von Einstellungswechsel und Montage
 - d. Auswahl der Fotogramme
 - e. Formulierende und Reflektierende Interpretation der Fotogramme
 - f. Reflektierende Interpretation von Einstellungswechsel und Montage des Gesamtspots und der Fotogramme
2. Interpretation in der Dimension von Text und Ton
 - a. Formulierende Interpretation des Textes: Thematische Gliederung
 - b. Reflektierende Interpretation in der Dimension von Text und Ton
3. Reflektierende Gesamtinterpretation
(vgl. Bohnsack unter 4.2)

¹³ Dies sind auf der formulierenden Ebene die vor-ikonografische und ikonografische Interpretation und auf der reflektierenden Ebene die Analyse der Perspektive, szenischen Choreografie, der Planimetrie und die ikonologisch-ikonische Interpretation.

2.3.4 VIER QUALITÄT SICHERNDE ÜBERLEGUNGEN

Die Schwierigkeit, soziologisch mit Bildmaterial zu arbeiten, liegt [...] „in der (Über-) Fülle der bildlich „verschlüsselten“ und analytisch zu „entschlüsselnden“ (Ausdrucks-) Information“ (Willems / Kautt 2003: 42). Die Cultural Studies, und hier vor allem Roland Barthes, generierten in diesem Zusammenhang den Begriff der „Polysemie“ – das methodologische Problem der Vieldeutigkeit des Bildes (Bohnsack 2009: 121). Dieses Problem wird in dieser Arbeit einerseits durch die Fokussierung mittels Fragestellung auf kommunikative und konjunktive Wissensvorräte bezüglich Kernfamilie und andererseits methodisch durch das Arbeiten mit „empirisch fundierten Vergleichshorizonten“ im Rahmen „komparativer Analysen“ kontrollierbar (Bohnsack 2009: 45ff).

Jede qualitative Foto-, Film- oder Fernsehanalyse besteht aus vier Tätigkeiten: „Beschreiben, Analysieren, Interpretieren und Bewerten“ (Mikos 2005: 461). Strukturiertes methodisches Vorgehen – in dieser Arbeit die Anwendung der dokumentarischen Film- und Videoanalyse – ermöglicht mir, am Material zu bleiben und mich nicht zu sehr von bestehenden Theorien leiten zu lassen, was im Sinne einer rekonstruktiven Arbeit ist (vgl. Mikos 2005: 464).

Beschränkend auf die Menge der analysierten Daten und somit auch auf die theoretische Sättigung der Ergebnisse, wirkte der zeitlich festgelegte Rahmen von einem halben Jahr für Masterarbeiten im Curriculum. Im Vordergrund steht für mich die Qualität der Interpretationsleistung und nicht die Menge der analysierten Daten (vgl. Przyborski / Wohlrab-Sahr 2009: 38ff). Im ursprünglichen Konzept hatte ich geplant, mehrere Spots von zumindest zwei unterschiedlichen Möbelhäusern anzusehen. Im Forschungsprozess habe ich jedoch erkannt, dass es für meine Arbeit besser ist, nur einen Spot zu analysieren. Ich habe also entschieden, mich mit weniger Datenmaterial auseinanderzusetzen, dieses dafür aber intensiver zu bearbeiten.

Meine Situiertheit in einem sozialen Raum und einer sozialen Zeit beeinflusst mein Arbeiten als Forscherin. Um eigene blinde Flecken zu kontrollieren, baute ich Reflexionsphasen mit KollegInnen und der Betreuerin in den Forschungsprozess ein. Da ich derzeit in Tirol wohne, konnte ich dies nur begrenzt tun. So traf ich einmal eine Studienkollegin für einen gegenseitigen Erfahrungsaustausch bezüglich dem methodischen Vorgehen, einmal bekam ich ein schriftliches Feedback per Email zu den ersten Ergebnissen von einer Kollegin aus einem Masterseminar und ein weiteres

Mal traf ich meine BetreuerIn für eine Feedbackrunde zu den ersten Ergebnissen und dem aktuellen Stand der Arbeit. Es haben sich jedoch mein Lebensgefährte, ein Jurist, eine befreundete Literatur- und Sprachwissenschaftlerin, sowie ein befreundeter Historiker dazu bereit erklärt, mich als Gruppe zu unterstützen (Analysegruppe – Anhang 4). So konnte ich die Interpretationseinheiten im Analyseprozess teilweise in der Gruppe machen. Damit folge ich in der Vorgehensweise zumindest teilweise der Empfehlung von Przyborski und Wohlrab-Sahr, rekonstruktive Arbeiten in Forschungsgruppen zu machen. Weiters bin ich mir der „sozialen Verankerung des Wissens“ bewusst und versuchte, subjektive Wahrnehmungen über die Gruppe kontrollierbar zu machen (Przyborski / Wohlrab-Sahr 2009: 48ff).

3. DARSTELLUNG DER ERGEBNISSE

Die im Folgenden dargestellten Ergebnisse sind in zwei Schritten entstanden. Zuerst habe ich Einzelinterpretationen auf den unterschiedlichen Analyse-Ebenen durchgeführt. Anschließend wurden diese im Rahmen von vier Analysetreffen in einer Gruppe, bestehend aus drei weiteren Personen und mir (vgl. Anhang 4), nochmals besprochen, reflektiert, verändert bzw. ergänzt. Die Darstellung folgt der angepassten Reihenfolge der Analyseebenen und entspricht nicht immer der tatsächlichen Reihenfolge im Forschungsprozess (siehe 4.3.). Im Folgenden beginne ich also mit den Ergebnissen auf der Bildebene gefolgt von der Textinterpretation. Am Ende steht die reflektierende Gesamtinterpretation.

3.1. INTERPRETATION IN DER BILDDIMENSION

Die Basis für die Analyse bildet das Videotranskript (Anhang 5). Transkribiert wurde die Variante des Werbespots „Am Ende des Tages ...“ 2012, welche auf Anfrage von der PR-Abteilung Ikea Österreich zur Verfügung gestellt wurde. Im ORF wird öfters eine gekürzte Variante des Spots gesendet.

3.1.1 FORMULIERENDE INTERPRETATION DES SPOTS

3.1.1.1 Vor-ikonografische Interpretation (Was ist zu sehen?)

Diese Beschreibung findet sich im Anhang 6. Dies ermöglicht mehr Platz für die Ergebnisse auf Ebene der Fotogramme, welche für mich die zentrale Arbeit dieser Analyse darstellen.

3.1.1.2 Ikonografische Interpretation (Was ist Thema?)



Bereits am Spotanfang wird das Thema „Zuhause“ aufgemacht. Wir blicken in zwei sehr unterschiedliche private Wohnräume. Nur Bestimmte haben in diese privaten Räume Zutritt, wie z B jene, die hier zuhause sind. So muss die Katze sich in den Hund verwandeln, um die Grenze zwischen den beiden Privatsphären zu überwinden. Wir sehen: Privater Lebensraum ist verschieden und begrenzt. Begrenzt sowohl im Sinne von Größe als auch im Sinne von Zutritt haben. Privater Lebensraum ist untertags

sozial ungenützt – es gibt demnach eine zeitliche Beschränkung für privates Zusammenleben, für das Zuhausesein. Schnitt.

Wir blicken auf eine Sonnenbrillensammlung einer Privatperson in einer Stadtwohnung. Wir blicken auf eine Leidenschaft einer unbekannt Person – es ist wiederum ein sehr persönlicher Einblick, der uns gewährt wird. Die Sammlung muss für die Person wertvoll sein, darauf verweist die Achtsamkeit im Umgang mit diesen Brillen. Es zeigt eine individuelle Wertschätzung dieser Brillen. Eine Hand hängt eine weitere Brille zurück an ihren Platz, sie wird heute nicht gebraucht, da es regnet. Im Privaten sind Dinge und damit verbunden Hobbys legitim, auch wenn sie nutzlos, sinnlos oder sogar übertrieben erscheinen. Es ist nicht notwendig, so viele Brillen zu besitzen, aber wir haben die Freiheit dies zu tun. Privatheit und das Zuhause wird verbunden mit ideellen Werten, Leidenschaften und Freiheiten. Gleichzeitig verweist die Szene aber auch auf ein Interesse an eigener Inszenierung, die Verfügbarkeit von Waren und die Möglichkeit und das Interesse von Privatpersonen zu konsumieren, und zwar ohne Notwendigkeit. Schnitt.

Wir sehen eine Variation privater Sammelleidenschaft – ein Sammelsurium kleiner bunter Figuren. Sie sind liebevoll um einen Computerbildschirm und eine Tastatur arrangiert. Der gewählte Ort wirkt unpraktisch, der/die BewohnerIn scheint dies anders zu empfinden. Er/sie will die Nähe dieser Männchen, wenn er/sie am Computer sitzt und verzichtet dafür z B auf Ablageflächen. Der Spot wirft hier für uns neben dem Zuhause auch Themen wie private Einsamkeit und Perfektionismus auf. Obwohl die Figuren auf Kindheit verweisen, erscheint uns die Abwesenheit von Kindern in den bisherigen Räumen logisch. Die Räume sind leer. Menschen teilen das Zuhause mit Tieren oder kleinen Plastikmännchen. Beinahe alles ist perfekt geordnet, hat seinen Platz. In ihrer Biographie sind die möglichen BewohnerInnen aller bisherigen Szenen selbst keine Kinder mehr, haben noch keine Kinder oder ihre Kinder sind bereits ausgezogen. Schnitt.

Wir sehen eine Person. Und zwar zuerst ihre Hände. Es sind junge Männerhände, die ein Foto halten und ansetzen, dieses Foto zu zerreißen. Am Foto sehen wir ein junges glückliches Liebespaar. Nach Begrenztheit, Individualität, Leere und Ordnung wird eine Liebesbeziehung mit dem „Privatleben“ verbunden. Und zwar sehen wir eine Beziehungskrise oder das Ende einer heterosexuellen Zweierbeziehung in der Adoleszenz. Diese Erfahrung macht diesen jungen Mann wütend und aggressiv. Das erste zwischenmenschliche Thema des Privatlebens, welches im Spot inszeniert wird, ist, sich zu trennen. Es wird verknüpft mit Jugend. Es kann eine schmerzhaft Erfahrung sein, eine emotionale Überforderung. Es kann aber auch befreiend

empfunden werden oder motivierend. Die junge Frau vom Foto sehen wir später im Spot gut gelaunt wie sie Polaroids an einen Kasten klebt. Beziehungen können scheitern. Beziehungen sind Lebenserfahrungen. Schnitt.



Es folgt das Dasein für FreundInnen. Nach einer langen Nacht schieben drei Jugendliche das Auto ihrer FreundIn und FahrerIn nach Hause, bzw. zu einer Tankstelle oder Werkstätte. Sie haben auf ihrer nächtlichen Partytour wohl vergessen, das Radio auszuschalten und nun ist die Batterie ihres goldenen Autos leer. Es ist früh morgens. Es könnte Sonntag sein und die Stadt schläft noch. Die drei freuen sich nach einer durchtanzten Nacht auf ihr Bett zu Hause. Zuerst helfen sie jedoch mit und lösen gemeinsam das Problem. Das Thema ist Freundschaft und Hilfsbereitschaft, aber auch erste Erfahrungen zur Unabhängigkeit. Sie sind mobil und frei durch das erste – wenn auch alte – eigene Auto. Schnitt.

Untertags in einem weiteren Wohnzimmer – eine Familie spielt zusammen. Erstmals wird die Kernfamilie in ihrem privaten Wohnbereich sichtbar. Gemeinsame Freunde oder die Großeltern sind zu Besuch, sitzen auf der – nicht sichtbaren – Couch gegenüber, beobachten und werten das Spiel. Es ist ein Rollenspiel. Die vier sehen selbst nicht, in welche Rollen sie schlüpfen. Geht es darum, wer am schnellsten sich selbst findet? Alle haben Spaß und lachen. Alle haben Lust und Zeit, gemeinsam zu spielen. Zuhause sein, Privatheit wird inhaltlich erweitert um Nähe, Elternschaft und Kindheit. Das Zuhause wird zum Wohnort einer Kernfamilie. Schnitt.

Es folgt ein besonderer Anlass. Wir sehen den Anfang eines Festessens. Alle wollen für diesen Anlass passend gekleidet sein. Die Form ist ihnen wichtig. Da sich die Personen gut kennen, besteht eine Vertrautheit. Die Erzählungen sind persönlich und lustig. Alle beteiligen sich. Wir sehen Geschwister mit ihren PartnerInnen oder den engsten Freundeskreis. Sie alle beginnen gerade ihre wirtschaftlichen Karrieren und können sich daher nicht mehr so oft sehen, wie früher. Sie freuen sich, sich zu sehen. Der Anlass könnte eine Promotion sein, eine Verlobung oder ein runder Geburtstag. Wir erkennen, besondere Momente des privaten Zusammenlebens sollen besonders gerahmt werden, oder eine besondere Inszenierung verweist auf einen besonderen Moment privaten Zusammenlebens. Schnitt.



Ein zweites Abendessen. Dieses Mal sind wir in der gemeinsamen Küche einer studentischen Wohngemeinschaft. Die Personen sind etwas jünger als in der vorigen Szene. Alle sind erstmals vom Elternhaus ausgezogen. Das gemeinsame Essen wirkt ungeplant. Es ist zufällig, wer teilnimmt, und es ist üblich, dass man sich zwanglos in der Küche trifft um zu essen. Wer Zeit und Hunger hat, kommt. FreundInnen sind erlaubt. Die Form ist nicht vorrangig. Keine(r) hat sich speziell für dieses Zusammenkommen vorbereitet. Es ist da, wer da ist. Die Personen sind bei sich oder ihrem/ihrer FreundIn zu Hause. Sie fühlen sich mehr oder weniger wohl und sind sich mehr oder weniger vertraut. Es ist eine alltägliche Situation am Abend. Am Abend hat jede(r) Zeit und genießt die Möglichkeit zur Geselligkeit auch. Es wird gekocht, jede(r) kann sich dazu setzen und essen. Ein Paar ist frisch verliebt und kann nicht voneinander lassen – alles um sie herum ist ihnen egal. Die anderen unterhalten sich, versuchen die beiden zu ignorieren, essen. Der Raum wirkt verraucht, was das Gefühl erzeugt, die StudentInnen sitzen schon lange zusammen. Vielleicht isst die Gruppe im Laufe einer „durchdiskutierten“ Nacht ja schon zum zweiten Mal? Und vielleicht ist das Liebespärchen erst im Laufe dieses Abends ein Paar geworden? Die Kleidung entspricht dem „Alltagslook“. Über das Verhalten, die Kleidung und die Frisuren wird erkennbar, dass die jungen Leute dabei sind, mit der eigenen Identität zu experimentieren und eine eigene Persönlichkeit zu finden. Wenn sie sich nicht kämmen, tun sie das absichtlich. In gewisser Weise inszenieren sie eine sanfte Revolution gegen die sozialen Normen der Welt der Eltern. Jede(r) soll sein dürfen und aussehen wie er/sie will. Auch mit ihrer Art zu Essen zeigen sie, es kann schön sein ohne große Inszenierung, wichtig ist das Beisammensein. Sie sind jung und machen die ersten Erfahrungen der Selbständigkeit. Trotzdem sind sie es gewohnt, dass Essen inszeniert bzw. ritualisiert wird und brauchen zumindest ein bisschen Kerzenlicht. Ein zweites Mal wird Essen als eine private Tätigkeit gezeigt, welche wir Menschen in Gemeinschaft tun. Wir essen regelmäßig, wir essen regelmäßig zu Hause, wir essen regelmäßig zu Hause gemeinsam mit anderen.

Als private Lebensformen haben wir – in einem Zwischenresümee – bisher gesehen: alleine Leben, Zusammenleben mit Haustieren, mit einer Familie oder mit Freunden. Schnitt.

Es wiederholt sich – wie ganz am Beginn des Spots – die Möglichkeit, in zwei Privaträume gleichzeitig zu blicken. Dieses Mal sehen wir zwei Schlafzimmer und zwar jeweils mit einer Person, die gerade – allein – zu Bett geht. Die Frau wirkt müde vom Ausgehen und will nur noch schlafen. Sie genießt es, ins Bett zu fallen. Der junge Mann im Bild daneben ist müde vom Studieren. Er lässt den Abend aber noch mit einer entspannenden „Gute-Nacht-Lektüre“ ausklingen. Zuhause sein wird gekoppelt an Ruhe und Ausruhen und inszeniert als Ort zum Zurückziehen – ein Ort zum Genießen und Entspannen. Schnitt.

Daran anknüpfend wiederholt sich das Sujet des geteilten Blickes in zwei Schlafzimmer, allerdings mit einer mehrfach modifizierten Aussage. Einerseits wird durch das morgendliche Erwachen ein logischer Ablauf suggeriert, andererseits sind die Personen – die Frau wieder links im Bild, der Mann rechts – „über Nacht“ älter geworden und sie befinden sich auch nicht mehr alleine im Bett. Sie wenden sich in vertrauter Zärtlichkeit ihrem – durch die Komplementärinszenierung in der jeweils anderen Bildhälfte imaginierten – Partner zu. Sie küssen sich: ein vertrautes Guten-Morgen-Ritual, möglicherweise mit dem Potential in eine sexuelle Handlung überzugehen. Diese Veränderung zum Leben in einer Partnerschaft oder einer Familie, das Älter- und Reiferwerden, die Verschiebung von Prioritäten ist quasi über Nacht eingetreten. Das Zuhause ist der Ort, wo wir – vielleicht sogar im Schlaf – unseren Partnerschafts- und/oder Familiensinn entwickelt, ihn ausleben und genießen. Der Ort, an dem wir „reifen“, bereit werden für die nächste Lebensphase. Schnitt.



Wir sehen nun den nächsten klaren Verweis auf die Kernfamilie und einen Verweis auf eine Familiengründung als nächste logische Station in einer privaten Biographie. Nach dem Zusammensein im Bett eines Paares wird ein Kleinkind auf den Schultern getragen. Das Kind hält sich dabei am Kopf fest und schaut mit großen interessierten Augen in die Welt. Der Vater oder die Mutter ermöglichen dem Kind die Welt von oben zu beobachten. Gleichzeitig stellt dieses Tragen auf den Schultern eine faktische und eine symbolische Erhöhung des Kindes dar. Das Nachhausetragen bei Dämmerung verweist auf ein verantwortungsvolles Handeln, auf das Bestreben Schutz und Geborgenheit zu bieten. Die kindlichen Gesichtszüge und Proportionen appellieren ebenfalls an den unbewussten Beschützerinstinkt. Schnitt.

Die Dämmerung schreitet fort, ebenso das Leben. Wir sehen dieselbe Handlung – ein Nachhausegehen eines Elternteils mit Kindern. Schnell wurden aus dem Kleinkind zwei Jugendliche und aus jungen Eltern (aus der Bettszene) eine Mutter im mittleren Lebensalter. Wiederum ist ein idealisiertes Familienbild im Sinne positiver Nähe und einer starken Bindung interpretierbar. Die Mutter kehrt nach einem langen Arbeitstag mit ihren beiden halbwüchsigen Kindern heim. Die Familienmitglieder beziehen sich aufeinander und erzählen von ihren Erlebnissen während des Tages. Zuhause bedeutet für die Heranwachsenden nicht nur eine Wohnmöglichkeit, sondern auch Aufmerksamkeit, Schutz und Versorgung. Dies wird – einmal mehr – mit dem Bild einer Kernfamilie verknüpft. Anstatt in der Stadt wohnt diese Familie in einem eigenen Reihenhaus am Stadtrand. Es wurde gemeinsam gearbeitet, um ein eigenes Heim zu schaffen. Schnitt.

Die Dämmerung bleibt. Ein Mann kehrt heim. Der Hund – den wir schon aus der ersten Szene kennen – stürmt ungestüm und freudig zur Begrüßung seines heimkommenden Herrchens durch den Garten an das Tor im Zaun. Nun wissen wir, warum der Hund durch die Wohnung gerannt ist. Der Begrüßte freut sich, ist aber auf Grund seines Alters nicht mehr so ungestüm und quirlig wie sein Haustier. Wieder ist der erwachsene Protagonist im Verhältnis zur vorderen Szene etwas älter und doch könnte er auch der heimkehrende Vater sein und zur vorigen Szene gehören. Uns kommt dabei der Gedanke: Der Mann ist der Haupternährer der Familie, die Frau arbeitet Teilzeit und ist hauptsächlich für die Kinder zuständig, bringt sie heim. Der dramaturgische Handlungsablauf bringt uns auf diese Interpretation.

Verknüpft mit dem ersten Bild – dem großen Wohnzimmer mit dem kleinen Hund – könnten wir aber auch interpretieren: Kinder sind wohl keine mehr im Haus, aber vielleicht bald Enkelkinder? Der Mann lebt mit seiner Frau, sie genießen die Abende mit ihren Büchern, haben beide beruflich eine gute Position und noch ein paar Jahre bis zum Ruhestand. Natürlich wird durch diese Szene auch eine Scheidung als Teil einer privaten Biographie bzw. der Mann als Witwer oder als in einer losen Partnerschaft lebend interpretierbar. Schnitt.



Es ist Nacht oder später Abend. Eine fortlaufende Logik im Spot wird nun über den Zeitverlauf inszeniert. Auf Dämmerung folgt Dunkelheit. Wir sehen zwei Männer oder einen Mann und eine Frau nach Hause kommen. Sie haben ihre Fahrräder im

Hauseingang abgestellt und stehen nun vor ihrer Wohnungstür. Für die jungen FreundInnen in der Szene weiter vorne bedeutete das erste Auto noch „ein Stück Freiheit“. Es ist ihr ganzer Stolz, auch wenn es ein altes Auto ist. Die beiden Personen in dieser Szene sind „vernünftiger“ geworden. Sie fahren Fahrrad. In einer Stadt ist ein Auto nicht notwendig; es ist nur teuer und umweltschädlich.

Sie öffnen die Tür. Es ist noch niemand zu Hause, die Wohnung ist noch dunkel. Beide ProtagonistInnen scheinen lange zu arbeiten, es gibt keine Kinder, aber eine fixe Partnerschaft und ein gemeinsames Zuhause. Die beiden Personen haben sich zeitlich abgesprochen, waren vielleicht schon gemeinsam einkaufen. Jedenfalls kommen sie gemeinsam nach einem Arbeitstag nach Hause und dies wirkt routiniert und alltäglich. Sie freuen sich, unterhalten sich und sind gut gelaunt.



Der vordere Mann trägt eine Einkaufstüte mit frischen Lebensmitteln, vielleicht für das gemeinsame Abendessen. Die Einkaufstüte vermittelt Wertigkeiten. Die beiden legen Wert auf frische Lebensmittel und auf frisch zubereitetes Essen. Sie haben auch die finanziellen Möglichkeiten und den Anbieter hierfür. Die Papiertüte ruft in uns Wörter wie „Nachhaltigkeit“ und „biologisch“ auf. Uns kommt der Begriff der Bobos¹⁴ in den Sinn.

Wir sehen eine Paarbeziehung oder zwei Personen, die zusammen wohnen. Wir können eine heterosexuelle oder gleichgeschlechtliche Paarbeziehung interpretieren. Die beiden leben in einem gemeinsamen Haushalt. Der Mann sorgt sich ums Essen für beide. Es wirkt partnerschaftlich. Es wird Partnerschaft als freudiges Miteinander sein, gemeinsames Tun und Erleben thematisiert. Zusammensein ist abends und in privaten Räumen möglich. Dieses Zusammensein ist wichtig. Ein Paar wohnt zusammen, Menschen wohnen zusammen.

¹⁴ Bobo setzt sich aus den Wörtern „Bourgeois“ und „Bohemian“ zusammen. Das Wort wurde von David Brooks im Jahr 2000 geprägt, der den Begriff in einem populärwissenschaftlichen Buch erstmals verwendet und sich selbst als Bobo bezeichnet.

„Bobos“, das ist der Name, den David Brooks der neuen Elite des Informationszeitalters gegeben hat. Der Lebensstil der Bobos führt zusammen, was bisher als unvereinbar galt: Reichtum und Rebellion, beruflicher Erfolg und eine nonkonformistische Haltung, das Denken der Hippies und der unternehmerische Geist der Yuppies. Der ‚bourgeoise Bohemien‘ ist ein neuer Typus, der idealistisch lebt, einen sanften Materialismus pflegt, korrekt und kreativ zugleich ist und unser gesellschaftliches, kulturelles und politisches Leben zunehmend prägt. Brooks zeichnet ein witziges und genaues Bild von der Macht und den Marotten der neuen Oberschicht.“ (David Brooks 2002: Die Bobos. Der Lebensstil der neuen Elite. Klappentext)

Das Wort „Bobo“ wird häufig abwertend verwendet und vor allem im Zusammenhang mit Stadtentwicklung vermehrt kritisch thematisiert. Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Bobo_%28Gesellschaft%29 (Stand: 09.11.2012)

Ein Aspekt, der sich bisher im Spot abzeichnet, ist, dass junge Erwachsene Mitte bis Ende 20 in der Stadt wohnen. Sie können sich das Ausziehen vom Elternhaus auch leisten. Später – als Kernfamilien oder reifere Erwachsene – zieht es sie in die Vorstadt, ins Grüne. Das private Zusammenleben verändert sich im Lebensverlauf mehrmals. Privatheit hat viele Facetten. Ein Werbespot schön diese Facetten natürlich und privates Zusammenleben ist, bis auf kleine Dramen, vorrangig idyllisch und erfüllend für die ProtagonistInnen dargestellt. Schnitt.

Wir sehen eine Frau im Regenmantel heim kommen. Sie spannt ihren Schirm ab. Der Regenschirm symbolisiert Schutz. Im gemütlichen und trockenen Zuhause wird dieser Schutz nicht mehr gebraucht. Der Schirm wird „entspannt“. Das kann eine symbolische Andeutung darauf sein, dass sich auch die Stimmung Zuhause entspannt. Im Schirmständer im Vorraum befinden sich noch mehrere Schirme. Dies lässt annehmen, dass weitere Personen hier wohnen. Die Dunkelheit in der Wohnung lässt zudem den Schluss zu, dass die Frau als erste nach Hause kommt. Schnitt.

Nach dem Kleinkind auf den Schultern, der Mutter mit den beiden Jugendlichen, dem Mann mit dem Hund, dem Paar, der Frau mit dem Regenschirm sehen wir nun eine weitere Heimkehrszene. Eine junge Frau zieht sich eilig im Flur die Ballerinas aus und lässt sie achtlos liegen. Im Hintergrund sehen wir eine beleuchtete Küche. Es ist also schon jemand zu Hause und es ist Licht notwendig. Draußen ist es demnach bereits dunkel. Als nächstes sehen wir, dass ein Schlüsselbund achtlos vor eine HiFi-Anlage geworfen wird. Das achtlose Ausziehen der Schuhe und der hingeworfene Schlüsselbund verweisen für uns auf Jugend und/oder Eile. Nun steht eine junge Frau – mit dem Rücken zu uns – vor einem Schrank und klebt neue Polaroids auf die Schranktür. Sie dreht sich um. Es ist die junge Frau vom zerrissenen Foto. Im Gegensatz zum jungen Mann wirkt sie glücklich.

Sie ist für uns in die elterliche Wohnung heimgekehrt, hat in Eile ihre Schuhe ausgezogen und den Schlüssel hingeworfen, um schnell in ihrem Zimmer eine Idee festzuhalten.



Die große und ordentliche Wohnung – in Kombination mit dem achtlosen Verhalten und ihrer Jugend – besagt für uns, dass dies nicht ihre eigene Wohnung ist, sondern dass sie noch und/oder jetzt wieder bei den Eltern wohnt; die Fotos auf dem Schrank in ihrem Zimmer verweisen auf einen Plan oder eine Idee (für die Zukunft). Nach ihrer

Trennung und wieder gewonnenen Freiheit ist sie voller Tatendrang und Zuversicht für ihr selbständiges Leben. Schnitt.

Wir sehen in einen Wintergarten mit vielen Grünpflanzen. Es ist wieder Tag. Wir sehen eine Szene zu Hause. Die Frau ist zu Hause. Eine Frau platziert eine große Pflanze um. Damit will sie entweder dieser Pflanze den optimalen Stellplatz geben oder Raum schaffen. Die Frau ist allein. Sie stellt um – verändert die Wohnung – oder frönt ihrem Hobby – den Pflanzen. Thema ist ein zweites Mal Veränderung. Schnitt.

Junge Männer bringen ein Sofa in ein oberes Stockwerk. Freunde helfen einem jungen Mann beim Ein- oder Umziehen. Sie tragen gemeinsam ein Sofa in die (neue) Wohnung. Wie in der vorherigen Szene passiert die Handlung untertags. Im Sinne eines durchgehenden Erzählstranges könnten wir auch interpretieren, dass der erwachsene Sohn mit Freunden ein neues Sofa für den Wintergarten der Mutter liefert. Es sind für uns jedenfalls Privatpersonen, die zusammen helfen und keine Mitarbeiter einer Möbelfirma, die etwas liefern. Ein Sofa symbolisiert Gemütlichkeit. Weiters wird nach der Autoschiebeszene ein zweites Mal transportiert: FreundInnen sind hilfsbereit. Und noch einmal lässt sich der Begriff der Veränderung mit einer Szene verbinden. Schnitt.



Wir bleiben Zuhause und es ist weiterhin untertags. Wir sehen einen kleinen Jungen in einen hellen Raum rennen. Er will erster sein, die selbstgebastelte Rakete für sich erobern und freut sich, dass er es schafft. Oder will er sich in Sicherheit bringen vor dem oder der VerfolgerIn? Schnitt.

Nun sehen wir ein Mädchen um die 18 Jahre auf einem Skateboard durch einen Flur fahren. Sie hat ihre Hände wie Flügel ausgebreitet. Ist es dieselbe Szene wie zuvor, nur aus einem anderen Blickwinkel? Ist der kleine Junge vor ihr weggerannt? Wenn ja, ist sie die große Schwester oder das Au-pair-Mädchen? Sind die beiden allein zu Hause? Haben die Kinder immer so viele Freiheiten zu Hause?

Es wird wiederum thematisiert, Kinder sind untertags zu Hause. Kinder haben zu Hause Spaß, dürfen sich ausbreiten, haben Raum und Zeit zum Spielen. Spielen ist kreativ, macht glücklich und erzeugt Neugier, wie z.B. für das Thema Raumfahrt. Wie für skurrile Sammlerleidenschaften bei Erwachsenen birgt das Zuhause für Kinder Raum für phantasievolle Spiele, Chaos und Bewegung. Spiele ändern sich mit dem Alter der Kinder, Kinder bewegen sich gerne und viel. Zuhause sind Kinder auch mal

unbeobachtet. Zuhause wird verbunden mit Kindheit. Kindheit mit zusammen spielen, Phantasie, Neugier, Toleranz und Offenheit. Wir sehen weder Vater noch Mutter. Schnitt.



Wir sehen einen Mops, verkleidet als rosa Hase. Ein überzüchtetes Haustier, verniedlicht inszeniert. Kombiniert mit der Folgeszene kommt uns der Gedanke vom Kindersatz. Schnitt. Der Mops verwandelt sich zum Kleinkind. Die optische Ähnlichkeit und die Platzierung in der Bildmitte verstärken diesen Eindruck. Neugierig erkabbelt sich das Kleinkind die Welt. Diese besteht zuerst aus dem geschützten Bereich des Zuhauses. Wir sehen eine Variation vom Leben in den Reihenhäusern in der Vorstadt. Das Kind ist noch sehr klein, es ist schon zu Hause während die Nachbarfamilie erst nach Hause kommt. Offen bleibt, wer es zu Hause betreut. Ein Kind ist aktiv. Es wird wieder nicht sichtbar, ob Eltern da sind oder wer zu Hause betreut, aber es wird ein weiteres Mal festgehalten, je kleiner Kinder sind, desto eher sind sie untertags zu Hause. Schnitt.

Ein letztes Mal wird das Thema „Abends kommen wir nach Hause“ bildlich inszeniert. Eine Frau fährt mit dem Fahrrad in der Dämmerung durch die Stadt. Sie könnte auch fortgehen, aber für uns fährt sie nach der Arbeit nach Hause. Die Lichtstimmung erinnert uns an das Bild mit dem Kleinkind auf den Schultern. Die Frau könnte auch die Frau aus der Bettszene sein. Es eröffnen sich mehrere Interpretationsmöglichkeiten. Wir können sowohl die alleinstehende Frau sehen, oder die Babysitterin der vorangegangenen Szene. Da die Mutter mit den großen Kindern heimgekehrt ist, kann sie nun auch nach Hause gehen. Oder die Frau am Fahrrad ist die Mutter vom kleinen Kind, das schon vom Papa aus der Kinderbetreuung abgeholt wurde oder derzeit vom Vater in Karenz betreut wird und zu Hause treffen sich die drei in Kürze. Der Abend ist die Zeit für privates Zusammensein. Schnitt.



Es ist schon Morgen, aber die Frau genießt es noch im Bett zu liegen und Zeit zu haben. Die Vorhänge sind zugezogen. Sie bleibt noch etwas im Bett und genießt

endlich Ruhe. Sie darf das machen und sie erlaubt es sich auch, es ist ihre Entscheidung und Freiheit. Das Bett ist ein wichtiger privater Ort. Schnitt.

Eine Frau schaukelt am Tag in einem großen Garten am See in der Hängematte und blickt in den blauen Himmel und ins grüne Blätterdach. Die Hängematte und ein Garten sind neben dem Bett weitere private Plätze zum Entspannen. Zuhause und Privatheit wird verbunden mit ausruhen, loslassen und sich entspannen. Es gibt zu Hause Orte dafür und auch die Zeit. Auch diese Frau hat am Tag Zeit sich zu Hause zu entspannen. Schnitt.

Bunte Bälle rollen in einem modernen Haus eine Stiege herab. Ist Chaos okay, wenn es Freude macht und im Rahmen bleibt? Zuhause dürfen wir auch einfach mal Unsinn machen. Das Bild irritiert. Es (er)scheint ohne erkennbaren Kontext zu den vorherigen und nachfolgenden Bildern zu sein. Schnitt.



Die Bilder im Spot sind jetzt bereits sehr schnell aneinander geschnitten. Auf die drei Szenen voller Ruhe und Entspannung folgt Aktion, Lärm und Stress – eine weitere Seite vom Zuhause. Ein Kleinkind macht Chaos, verteilt Spaghetti am ganzen Boden. Warum der Topf am Boden steht ist unklar. Schnitt.

Energisch wird ein lauter Wecker ausgeschaltet. Es ist Zeit zum Aufstehen. Der Wecker „schreit“: „Raus dem Bett!“ Schnitt.

Ein Säugling weint. Das Baby ist abhängig, hilflos und braucht Schutz. Hat das Baby Hunger oder Bauchweh, was tun? Die Frau muss erst eine „Lösung“ finden. Ist auch sie hilflos? Es ist nur ein kurzer Augenblick im Spot. Die Szene ist kaum wahrnehmbar. Wäre es eine lange Szene, würde elterliche Überforderung betont, so aber haben wir das Gefühl, die Frau hat die Situation im Griff, auch wenn es für sie anstrengend sein kann.

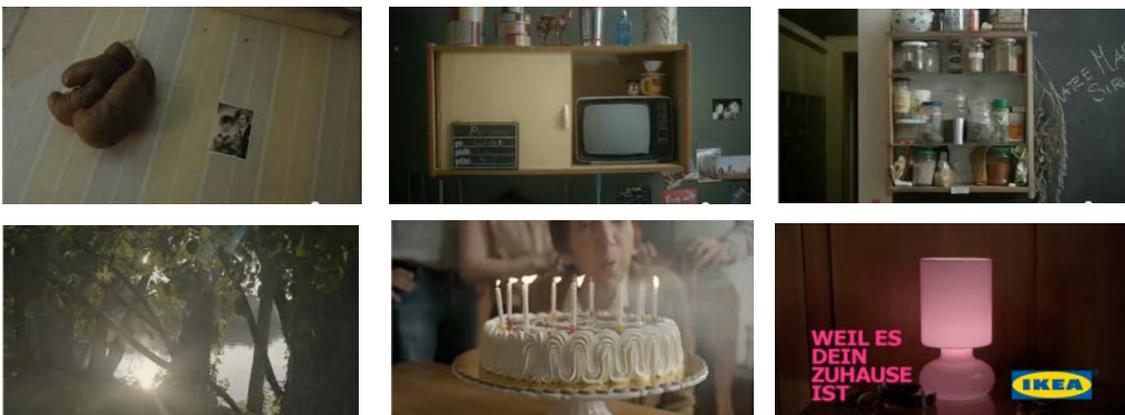
Wir denken an die Frau, welche sich gerade eben noch in den Polster gekuschelt hatte. Ist sie diese Mutter? Hat sie deshalb die Ruhe so genossen weil sie zur Zeit jede Nacht mehrmals aufsteht um ihr Baby zu füttern oder zu trösten? Wir sehen in dieser Szene eine Form der Kernfamilie – den Beginn einer Kernfamilie, einen biografischen Übergang. Eine Mutter hält ihr Baby im Arm. Schnitt.

Auf Hektik und Chaos folgt wieder Genuss. Die Bilder wechseln schnell und wir sehen manche nur im Zeitraffer. Zusammen Baden und Zweisamkeit genießen, die Entspannung, den Garten, das Alleinsein und die Möglichkeit, bei lauter Musik zu

tanzen. Die tanzende Frau ist alleine zu Hause, hat sich Musik laut aufgedreht und tanzt durch die Wohnung oder das Haus. Sie genießt ihr Alleinsein und den Moment. Sie ist elegant und schlicht gekleidet und wirkt gepflegt. Sie hat ihren eigenen Stil, ist mit sich zufrieden. Sie ist erfolgreich oder zumindest gut situiert und erscheint sorglos. Sie könnte geschieden, verwitwet oder alleinstehend sein oder der/die PartnerIn ist unterwegs. Sie könnte Kinder haben, falls, sind diese aber schon erwachsen. Sie könnte Großmutter sein. Jedenfalls hat sie Zeit für sich. Die Frau ist Teil der Generation 50+.



Und ein weiteres Mal ist Essen ein Thema – gesundes Essen. Das kleine Kind von vorhin hat nun anstatt der Nudeln eine Banane bekommen, das Chaos wurde beseitigt. Jemand kocht frisch Gemüsesuppe und dann sehen wir noch eine kurze Rückblende zum festlichen Abendessen. erinnert sich der Koch oder die Köchin an den feinen Abend mit Freunden? Schnitt.



Es folgen einige kurze Szenen, die Nostalgie und Vergangenheit inszenieren. Erinnerungen an eine Kindheit? erinnert sich die Frau beim Tanzen an ihr Zuhause,

ihre Eltern und ihren 12. Geburtstag? Die Familie steht hinter dem Kind, organisiert und macht für das Kind einen Geburtstag zu einem besonderen Tag, das war schon immer so – das ist dein Zuhause, sind deine Erlebnisse, deine Erinnerungen, deine vier Wände, deine Freunde und deine Familie. Schnitt.

Als letztes folgt der Slogan „Weil es dein Zuhause ist.“ kombiniert mit dem Logo. Im ganzen Spot ist das Thema präsent: Zuhause sein macht glücklich. Und wir sehen Projektionen – Wunschvorstellungen – eines Eigenheims, ausgestattet mit Möbeln von Ikea. Egal in welcher Lebenssituation, Ikea liefert eine Lösung für alle Probleme und ist ein Rezept für (Familien-)Glück.

3.1.2 BESTIMMEN DER SEQUENZEN

Beim Bestimmen der Sequenzen ist die Fokussierung auf das Forschungsinteresse maßgeblich – also die Repräsentanz für die Fragestellung¹⁵. Daraus ergibt sich in der Analyse dieses Spots die Einteilung in eine Hauptsequenz mit mehreren Untersequenzen und einer eingelagerten Sequenz¹⁶. Einige Untersequenzen und eingelagerte Sequenzen müssen nochmals unterteilt werden – diese Unterteilungen nenne ich Teilsequenzen¹⁷.

Es lassen sich zwei für die Fragestellung relevante Themen benennen: „Zuhause sein“ (privat) und „Nach Hause kommen“ (halb- bzw. öffentlich). „Zuhause sein“ ist für mich die Haupterzählung, die Hauptsequenz. Unterbrochen wird diese vom Thema des „Nachhausekommens“. Dieses Thema wird als eingelagerte Erzählung mehrmals im Spot aufgemacht. Es gibt also die beiden Handlungsstränge privat versus (halb)öffentlich.

¹⁵ Mit dieser Arbeit sollen latente Erfahrungsräume in einem Werbespot sichtbar gemacht werden.

¹⁶ Der Begriff Sequenz bezeichnet die Einheiten in die ein Film für die Analyse geteilt wird und umfasst mindestens zwei Einstellungen. Eine Sequenz muss dabei für diese Arbeit eines der folgenden drei Kriterien erfüllen:

- „eine **Kontinuität oder Identität im Bereich der abgelichteten Szenen und Szenerien**“
- „eine Folge von **inhaltlich zusammenhängenden Einstellungen**“ oder
- „einen **gedanklichen und/oder formalen Kontext bilden**.“

(Monaco 2003: 148 zit. nach Bohnsack 2010: 160; Bohnsack 2010: 159ff).

Die vorgenommene Einteilung in Haupt-, Unter-, Teil- und eingelagerte Sequenz orientiert sich zudem an folgenden Definitionen: Der Begriff **Hauptsequenz** umfasst in meiner Analyse alle Szenen, die sich unter der thematischen Klammer „Zu Hause sein“ subsumieren lassen. **Untersequenz** bezeichnet „jene Ausschnitte, die – aufgrund von Einstellungswechsel und Montageleistungen – als spezifische Modifikationen der Hauptsequenz identifiziert werden können.“ (Bohnsack 2010: 196).

Eingelagerte Sequenzen definiere ich als thematisch „fremde Szenerien“, [...] „nach denen immer wieder zur Hauptszenarie zurückgekehrt wird.“ Bohnsack 2009: 196). In dieser Analyse ist das die Thematik „Nachhause kommen“.

¹⁷ Eine **Teilsequenz** ist für mich eine weitere spezifische Modifikation innerhalb einer Untersequenz oder eingelagerten Sequenz. Teilsequenzen ergeben sich also aus dem Wechsel der Kameraeinstellung innerhalb einer Unter- oder eingelagerten Sequenz. Da bei Bohnsacks Beispiel der Filmanalyse eine weitere Unterteilung fehlt, diese in meiner Analyse aber notwendig ist, habe ich diese weitere Unterebene – gefasst unter dem Begriff „Teilsequenz“ – hinzugefügt.

Die Hauptsequenz „Zuhause sein“ subsumiert 35 Untersequenzen – teilweise nochmals unterteilt in Teilsequenzen – in sich. Weiters gibt es acht eingelagerte Sequenzen zum Thema „Nach Hause kommen“. Auch diese acht lassen sich teilweise nochmals unterteilen in Teilsequenzen (Sequenzbestimmung Anhang 6).

In 35 Untersequenzen bleibt das Thema „Zuhause sein“ präsent. Die darstellenden ProduzentInnen und die Orte wechseln, eine Kontinuität ergibt sich jedoch über die thematische Klammer „Zuhause sein“. Nur wenige Untersequenzen (US) bestehen aus Teilsequenzen (TS), es gibt für einen so kurzen Film viele Handlungsszenarien. Es ist ein Stilelement des Spots, viele lose Szenen, die anfänglich ohne Zusammenhang scheinen, doch zu einer Erzählung, nämlich der vom „Zuhause“, zusammenzufügen.

3.1.3 FORMULIERENDE INTERPRETATION VON SEQUENZEN, EINSTELLUNGEN UND MONTAGEN

In diesem Interpretationsschritt werden die Relationen der Sequenzen untereinander sichtbar (Interpretation Anhang 7). Wir bekommen aber auch einen Zugang zu den Gestaltungsleistungen der abbildenden BildproduzentInnen, da Kameraführung (Kamerastandpunkt, -bewegung und Einstellungsgröße), Schnitt bzw. Montage und Bildmischung identifiziert werden.

Dramaturgisch lässt sich der Spot über die Montage- und Schnitttechniken in drei Phasen teilen:

- eine **Eingangsphase** (00:00 – 00:17): Wir sehen Einblicke in Privaträume, das Thema „Privat (Leben/Wohnen)“ wird aufgemacht. Dies endet mit zwei Einblicken in Schlafzimmer. Wir ziehen uns mit einer jungen Frau und einem jungen Mann zurück in ihr jeweils eigenes ganz persönliches Refugium.
- einen **Hauptteil** (00:18 – 00:40): Es wird ein zweites und letztes Mal das Gestaltungsmittel angewandt, dass zwei Bilder in ein Bild montiert werden und zwar in zwei Untersequenzen hintereinander (US 8, US 9). Zudem steigert sich das Schnitttempo. Dies kennzeichnet für uns eine Überleitung. Ab hier sehen wir privaten Alltag. Wir sehen Einblicke in unterschiedliche Biografien vom Babyalter bis 50 +. Das Alltagsleben ist schnell und voll. Es ist aber auch als erfüllt interpretierbar. Es folgt

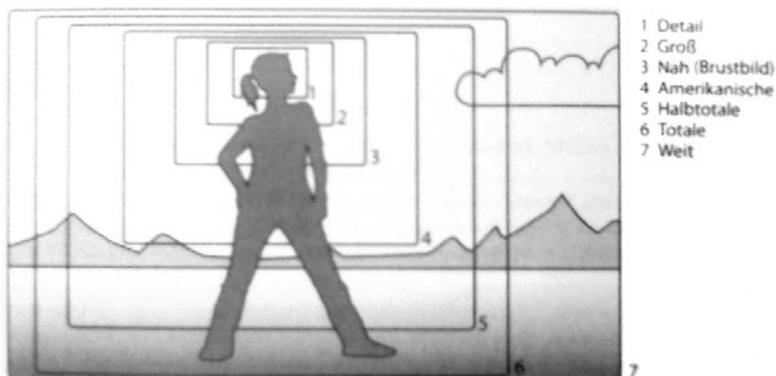
- eine Ausgangsphase, ein **Ende** (00:40 – 00:46): Auf die Hektik werden Ruhe und Beständigkeit inszeniert. Nach der schnellen, vom Auge beinahe nicht wahrnehmbaren Schnittfolge können wir nun ein und dasselbe Bild sechs Sekunden lang betrachten. Die Handlung beobachten und es passiert fast nichts. Das Licht geht an, die Schrift und das Logo werden eingeblendet, dann Stille.

Die Dramaturgie gleicht einer menschlichen Biografie. Auch sie lässt sich in drei Phasen einteilen.

Wie es sich schon in der Bestimmung der Sequenzen abzeichnete (vgl. Anhang 6), bekommen wir Einblicke in Variationen privater Lebensphasen (Baby, Kleinkind, Kind, Jugend, Adoleszenz, Partnerschaft, Elternschaft bis Generation 50+); es eröffnen sich unterschiedliche private Handlungsräume. Sie beziehen sich vorwiegend auf gemeinsam Essen, Schlafen, zu Hause spielen und miteinander nach Hause kommen. Bis auf zwei Ausnahmen – US 4 „Beziehungs-Ende“ und US 22 „Baby schreit“ – sind alle auf den ersten Blick als positive Szenarien interpretierbar. Die Handlungen scheinen aneinandergereiht und in keiner Beziehung zu stehen, über die Inhalte und Zeitverläufe ergibt sich jedoch eine Klammer – eine zusammenhängende Erzählung: „Das Leben findet zu Hause statt.“

Zum Schnitt lässt sich sagen, dass die Untersequenzen und eingelagerten Sequenzen sehr kurz sind. Wir blicken permanent auf eine andere Bühne. Die Kameraeinstellungen¹⁸ wechseln sehr schnell. Die Übergänge sind hart geschnitten. Wir können als Extrembeispiel in der Sekunde 00:39 sieben unterschiedliche Handlungsräume und somit Untersequenzen benennen¹⁹. Das Schnitttempo steigert

¹⁸ Einstellungsgrößen sind in dieser Arbeit wie folgt definiert:
Abb. entnommen aus Kuchenbuch 2005:44



¹⁹ US 26 bis US 32

sich ab Sekunde 00:17 und nochmals ab Sekunde 00:38 bis zur letzten Untersequenz (US 35). In der letzten Untersequenz bleibt ein Szenario für sechs Sekunden beinahe unverändert sichtbar – der Wohnraum als privater Ruhepol?

Mit Ausnahme von US 4 und ES 5 werden nur Dinge, junge Frauen und Kinder in den Einstellungsgrößen Nah-, Groß- oder Detailaufnahme gezeigt, ebenso wie wir über die Untersicht und Aufsicht vorwiegend auf Frauen, Kinder und Dinge blicken (siehe Fußnote 14). Diese Einstellungsgrößen häufen sich gegen Ende des Spots.²⁰ So sind wiederum in der Sekunde 00:39 sechs Untersequenzen Nahaufnahmen und eine Untersequenz eine Detailaufnahme. Am Ende des Spots betonen die Kameraeinstellungen damit Nähe zum Inhalt; also Nähe zu Frauen, Kindern, persönlichen Dingen und Anlässen, wie einer Hochzeit, einem gemeinsamen Abendessen oder einem Kindergeburtstag.

Die häufigsten Kameraeinstellungen innerhalb der Hauptsequenz sind die Amerikanische²¹ und die Nah-Einstellung²², mit elf bzw. neun mal. Der meist gewählte Kamerastandpunkt der ProduzentInnen ist die Normalsicht. Sechs Mal wird die Aufsicht gewählt und bei drei Untersequenzen die Untersicht²³. Damit werden Musikhören, Kochen und Aufstehen als Handlungen und Frauen und Kinder als Handelnde im Zusammenhang mit Zuhausesein betont. Die US 1 (Haustiere laufen durch Wohnräume) und die US 5 (Kleinfamilie spielt Rollentausch) sind mit je drei Sekunden neben der letzten Untersequenz (US 35 Pinke Tischlampe ...) mit sechs Sekunden die beiden längsten Untersequenzen der Hauptsequenz. Somit werden über die Sequenzlängen die individuellen Wohnweisen und die Kernfamilie betont.

²⁰ **Nah-, Groß- oder Detailaufnahmen von Frauen:** TS1/US4: 00:06; ES6: 00:24-00:25; TS1/ES7: 00:25; TS2/US10: 00:27; US17: 00:35; US18: 00:35; US24: 00:37-00:38; US29: 00:39; (= 8 x)

Nah-, Groß- oder Detailaufnahmen von Kindern: ES2: 00:20; TS2/US13: 00:30; US16: 00:33; US20: 00:35; US22: 00:37; US27: 00:39; (= 6 x)

Nah-, Groß- oder Detailaufnahmen von Männern: TS2/US4: 00:07; TS2/ES5: 00:23-00:24; (= 2 x)

Nah-, Groß- oder Detailaufnahmen von Dingen: US 2: 00:04; US 3: 00:05; TS3/US4: 00:07-00:08; TS2/ES7: 00:25; US21: 00:36; TS2/US26: 00:39; US28: 00:39; US30: 00:39; US31: 00:39; US32: 00:39; US34: 00:40; US35: 00:40-00:46; (= 12 x)

²¹ Kameraeinstellung Amerikanisch in HS: US 5: 00:10-00:13; US 6: 00:13-00:14; US 7: 00:15-00:16; US 8: 00:17; US 9: 00:18-00:19; TS1/US10: 00:26; US 13: TS1/US13: 00:29; US 15: 00:32; US 18: 00:35; US 23: 00:37; TS1/US26: 00:38-00:39; (= 11 x)

²² Kameraeinstellung Nah in HS: TS2/US4: 00:07; US 18: 00:35; US 27: 00:39; US 29: 00:39; US 30: 00:39; US 31: 00:39; US 32: 00:39; US 34: 00:40; US 35: 00:40-00:46 (= 9 x)

²³ Kamerastandpunkt Hauptsequenz: 31 x Normalsicht; Aufsicht bei TS1/US4: 00:06 (Foto junges Paar); TS3/US4: 00:07-00:08 (Blick aus dem Fenster); US22: 00:37 (Baby weint); US24: 00:37-00:38 (Liegende Frau); TS2/US26: 00:39 (Plattenspieler); US28: 00:39 (Gemüsesuppe); Untersicht bei US16: 00:33 (Neugieriges Kleinkind); US21: 00:36 (Wecker läutet); US27: 00:39 (Kleinkind isst Banane).

Als auffällig bezüglich der Bildmontage kann die harte Montage von zwei Bildern mit je ähnlicher und korrespondierender Handlung in ein Bild bezeichnet werden. Dies ist bei drei Untersequenzen der Hauptsequenz der Fall²⁴. Das erste Mal sehen wir dies am Spotanfang. Es wird eröffnet, Privaträume sind verschieden und begrenzt. Das zweite Mal wird damit zum Hauptteil übergeleitet (siehe weiter unten). Ab diesen beiden Sequenzen wird der Schnitt schneller (US 8; US 9).

Innerhalb der acht eingelagerten Sequenzen wird fünf Mal die Totale als Kameraeinstellung gewählt und drei Mal die Großaufnahme²⁵. Bei allen eingelagerten Sequenzen wird die Normalsicht als Kamerastandpunkt verwendet. Es gibt weder beim Schnitt noch bei der Montage Auffälligkeiten wie z. B. die Montage von zwei Bildern in einem. Der Schnitt bleibt schnell, die Sequenzen kurz.

Sechs der eingelagerten Sequenzen finden wir in einem Stück aneinandergereiht im Spot und zwar ziemlich am Beginn des Hauptteils ab Sekunde 00:20 (siehe weiter unten). Es wird sechs Sekunden lang das Thema „Nach Hause kommen“ in unterschiedlichen Variationen inszeniert.

²⁴ Auffällige Montage bei US 1: 00:00-00:03; US 8: 00:17; US 9: 00:18-00:19;

²⁵ Kameraeinstellung Totale bei ES 1: 00:09; ES 3: 00:21; ES 4: 00:22; ES5/TS1: 00:22-00:23; ES 8: 00:34; Großaufnahme bei ES 2: 00:20; ES 6: 00:24-00:25 und ES7/TS1: 00:25

3.1.4 AUSWAHL DER FOTOGGRAMME

Wie oben beschrieben, fokussiere ich bei der Auswahl darauf, wie die ProduzentInnen ihr Produkt eröffnen, berücksichtige Auffälligkeiten sowie das Auswahlkriterium der Repräsentanz. Die Repräsentanz bezieht sich auf die Forschungsfrage, es ist damit aber auch gemeint, in wie weit ein Fotogramm geeignet ist, eine Sequenz und ein Produkt zu repräsentieren (vgl. Bohnsack 2010: 174ff). Ausgewählt werden folgende neun Bilder:



Fotogramm 1



Fotogramm 2



Fotogramm 3



Fotogramm 4



Fotogramm 5



Fotogramm 6



Fotogramm 7



Fotogramm 8



Fotogramm 9

3.1.4.1 Begründung der Auswahl

Auswahl aus den Untersequenzen der Hauptsequenz:

Fotogramm 1



Als erstes Fotogramm wird das vierte Bild aus dem Videoskript gewählt. Das vierte Bild daher, weil hier sichtbar wird, wie die Katze zum Hund wird. Es ist aus der US1. Der Spot beginnt mit diesem Szenario. Das Fotogramm ist also Teil der Eröffnungssequenz. Und, es eröffnet den Spot nicht nur, sondern ist zudem mit drei Sekunden eine der drei „langen“ Untersequenzen des Spots (US 1, US 5 und US 35). Das Fotogramm zeigt weiters die dramaturgische Auffälligkeit, dass zwei Bilder in ein Bild

sequenz. Und, es eröffnet den Spot nicht nur, sondern ist zudem mit drei Sekunden eine der drei „langen“ Untersequenzen des Spots (US 1, US 5 und US 35). Das Fotogramm zeigt weiters die dramaturgische Auffälligkeit, dass zwei Bilder in ein Bild

montiert wurden und zwei getrennte Handlungsräume, über den Handlungsverlauf – die Katze rennt aus dem Bild, gleichzeitig rennt der Hund ins Bild – miteinander kommunizieren.

Fotogramm 2



Es handelt sich hier um das erste Bild aus US 5 (00:10), ein Bild aus der zweiten längeren Untersequenz. Es sind erstmals – im Sinne der verwendeten Definition von Kernfamilie – zwei Generationen innerhalb eines Bildes sichtbar. Die Amerikanische Kameraeinstellung ist die häufigste Einstellungsvariante innerhalb der Hauptsequenz. Ebenso wie die Normalsicht den häufigsten Kamerastandpunkt in der Hauptsequenz, aber auch im gesamten Spot darstellt. Das Fotogramm repräsentiert im Sinne des Forschungsinteresses die Handlungsebene „zu Hause sein“ in der Variante „Kernfamilie“.

Fotogramm 3



Es ist das letzte Bild der US 6 aus dem Videoskript (00:14). Dreimal wird im Spot gemeinsam Essen zum Thema gemacht – zweimal als Ereignis innerhalb der Generation der Zwanzig- bis Dreißigjährigen. Diese Version wird als Fotogramm gewählt, weil ein Bildausschnitt dieses Zusammentreffens als Nahaufnahme in Sekunde 00:39 wiederholt wird (US 29) und diese Handlung somit von den ProduzentInnen betont wird. Das Fotogramm 3 zeigt wiederum die am häufigsten gewählte Kameraeinstellung und den häufigsten Kamerastandpunkt (Amerikanische und Normalsicht). Es evoziert weiters „Zuhause sein“ mit GästInnen bzw. FreundInnen.

Fotogramm 4



Es ist ein Bild aus US 9 und wiederholt die dramaturgische Auffälligkeit, dass zwei Bilder und zwei Handlungsebenen ineinander verwoben werden. Dieses Mal sind jedoch Personen beteiligt. Es thematisiert „Zu Hause sein“ als Paar. Es ist das letzte Bild vor dem Wechsel zur Handlungsebene „Nach Hause kommen“. Es folgt im Spot das Bild des Kleinkindes aus der ES 2 – siehe Fotogramm 5. Es wird bildlich

Trennung (-> durch die harte Montage) und Verbindung (-> beide Körper wenden sich einander zu, beide küssen sich) dargestellt.

Fotogramm 7 ²⁶



Ein Bild aus US 13 „Spielender Bub“ ist das nächste Fotogramm. Es ist ein Bild aus einer der wenigen Hauptsequenzen, welches sich in Untersequenzen teilen lässt. Es ist ein Bild, in welchem das „Zuhausesein untertags“ Thema ist. Weiters sehen wir die

Generation Kind. Sie ist Teil des Kernfamilienbegriffs. Dramaturgisch ist auffällig, dass das Bild oben beschnitten ist und alles im Raum schief erscheint.

Fotogramm 8



Hier kommt der Kamerastandpunkt der Untersicht zum Einsatz. Diese wird im Spot nur zweimal verwendet. Die Szene repräsentiert den Beginn einer individuellen Biografie – ein Kleinkind zu sein – ebenso wie den Beginn für Elternschaft und den

Beginn einer Kernfamilie. Die Positionierung – eine kurze kaum wahrnehmbare Einblendung zwischen dem Tanzen einer älteren Frau, dem Blick auf einen Plattenspieler (US 26) und den Blick in einen Suppentopf (US 28) hat dieses Bild für uns dramaturgisch ebenfalls interessant gemacht. Dieses Fotogramm ist zudem Teil der Sekunde 00:39, in welcher sieben Untersequenzen enthalten sind.

Fotogramm 9



Ein Bild aus der Sekunde 00:40, also aus der letzten US (US 34), welche den Hauptteil beendet. Es ist eine Variation des Themas „Zuhause feiern“ und der Darstellung von Kernfamilie. Es beginnt in dieser Sequenz die Verlangsamung im Schnitt.

Fotogrammauswahl aus der eingelagerten Sequenz :

Bei der Auswahl der Fotogramme aus den eingelagerten Sequenzen wird versucht, eine Variationen in der Kameraeinstellung zu berücksichtigen. Daher wurden eine

²⁶ Die Nummerierung orientiert sich an der Position des Bildes im Spot.

Großaufnahme und eine Amerikanische Einstellung gewählt. Weiters sollte der Übergang zwischen der Handlungsebene „Zu Hause sein“ und „Nach Hause kommen“ (Fotogramm 4 -> Fotogramm 5) in Folge interpretierbar sein. Bei der Auswahl wird zudem die am häufigsten inszenierte Tageszeit in diesem Handlungsstrang – der Abend – berücksichtigt. Ausgewählt werden daher Bilder aus ES 2 und ES 3. Da sie im sequentiellen Ablauf vor den drei letzten Fotogrammen aus der Hauptsequenz liegen, bekommen sie die Nummern 5 und 6.



Fotogramm 5 aus ES 2



Fotogramm 6 aus ES 3

3.1.5 FORMULIERENDE UND REFLEKTIERENDE INTERPRETATION DER FOTOGRAMME

In der folgenden Analyse der Fotogramme wird jedes der ausgewählten Fotogramme „formulierend“ und „reflektierend“ interpretiert. Die „formulierende Interpretation“ unterteilt sich in das Beschreiben auf „vor-ikonografische“ Ebene und das Rekonstruieren des Common Sense auf „ikonografischer“ Ebene. In der „reflektierenden Interpretation“ arbeite ich zuerst die formalen Aspekte des einzelnen Fotogramms heraus – also die Perspektive, die szenische Choreografie und die Planimetrie. Die hier erhaltenen Ergebnisse werden im Anschluss noch „ikonologisch-ikonisch“ interpretiert (Bohnsack 2009: 202 ff).

In der Arbeit selbst sind die Analysen der Fotogramme 1, 2, 6 und 8. Die restlichen fünf Interpretationen sind aus Platzgründen im Anhang (Anhang 9).

Warum diese Fotogramme bedeutend sind, habe ich bereits in der Auswahl der Fotogramme festgehalten. Da ich aus Platzgründen eine Entscheidung treffen musste, welche Interpretationen in der Arbeit selbst stehen können, habe ich mich wie folgt entschieden: Das Fotogramm 1 ist als Bild, welches Teil der Eröffnungssequenz ist, für das Verständnis und die Arbeit bedeutend. Die Fotogramme 2 und 3 thematisieren Kernfamilie auf unterschiedliche Weise und repräsentieren neben dem Thema die

Haupt- und die eingelagerte Sequenz – das Zuhause sein und das Nachhausekommen. Im Fotogramm 8 kann ein besonderer Blick auf Kleinkinder herausgearbeitet werden und es ist, wie viele andere Bilder im Spot, beim Filmsehen kaum wahrnehmbar.

3.1.5.1 Fotogramm 1: 00:01

aus US 1 „Haustiere laufen durch Wohnräume“



Formulierende Interpretation

VOR-IKONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST ZU SEHEN?)

Wir sehen Ausschnitte von zwei Wohnräumen in einem Bild. Es sind beides sehr hohe Räume. Der linke Raum ist hell, der rechte dunkel.

Der linke Raum: Wir erkennen einen von Tageslicht sehr erhellten Raum. Die Sonne scheint durch das Fenster herein auf den hellen Parkettboden. Das Licht wirft Schatten. Das Zimmer ist in den Farben weiß und hellbeige gehalten. Es ist nur mit wenigen weißen Möbeln eingerichtet. Die Wände sind weiß. Die Fensterrahmen der dreigeteilten Fenstertür an der Stirnwand sind ebenfalls weiß. Durch diese Fenstertür blicken wir in einen Garten. Der Ausblick ist unscharf. Es könnte ein See sein, große Bäume sind im Hintergrund erkennbar. An der Stirnwand rechter Rand untere Mitte ist der Teil eines Kaminfensters aus dunklem Glas sichtbar. An der linken weißen Wand sehen wir den hinteren Teil eines angelehnten weißen Fahrrades. Der Boden ist aus hellem Holzparkett. Die wenigen Möbel – eine große Stehlampe, ein kleiner Couchtisch und ein Sessel – sind bildmitten platziert. Alle drei Möbelstücke haben Metallbeine und

einen weißen Korpus. Auf dem Tisch liegen zwei große Bücher, darauf steht eine kleine türkisgrüne Glasschale. Die rechte Wand des Raumes ist nicht sichtbar. Die Raumgröße bleibt somit offen. Im Bildvordergrund am rechten unteren Bildrand sehen wir wie eine dicke schwarze Katze aus dem Bild geht.

Der rechte Raum: Wir sehen einen zweiten von Tageslicht beleuchteten Raum. Er ist weniger hell und mehr möbliert als der linke Raum. Die Raumgröße ist wiederum unbekannt, als Wand ist nur ein Teil der Stirnwand sichtbar. Ein Fensterflügel am rechten Bildrand lässt uns dort eine zweite Wand erahnen. Die Stirnwand ist komplett mit einem Bücherregal aus Holz verbaut. Dieses ist gefüllt mit Büchern. Es ist voll, es gibt keinen Platz mehr für weitere Bücher. Die Bücher im Regal sind geordnet. Am linken Bildrand dieses Bildraumes in der senkrechten Bildmitte sehen wir ein dreiflügeliges Fenster um das herum das Bücherregal gebaut wurde. Es scheint die Wandmitte der Stirnwand zu markieren. Der Fensterstock ist tief und aus Holz. Am Fensterbrett stehen acht unterschiedlich große Globusse. In der rechten Bildhälfte steht vor dem Bücherregal eine A-Leiter, welche halb so hoch ist wie die Bücherwand. Der Boden ist aus dunklem Holzparkett, darauf liegt mittig ein großer weißer Wollteppich. Auf diesem stehen von links nach rechts gesehen ein großer grauer Couchhocker mit losen Papierblättern darauf verteilt, ein hölzerner Couchtisch mit zwei Ebenen voll geräumt mit Bücher- oder Zeitschriftenstapeln, eine graubezogene Couch, auf der eine ungefaltete abgelegte gelbe Woldecke liegt und ein Zettelstapel mittig im rechten Bildraum. Am Boden und am Teppich vor der Couch liegen weitere Bücherstapel. Im Bildvordergrund in der unteren Bildhälfte läuft von links ein kleiner hellbraun-weißer Hund ins Bild.

Die Katze scheint vom linken Bild ins rechte Bild zu laufen und dabei ein Hund zu werden. Die Katze ist größer als der Hund.

IKONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST THEMA?)

Es ist der Beginn eines Werbespots für das Möbelhaus Ikea Österreich 2012. Thema ist privates Wohnen. Wir bekommen Einblick in zwei sehr unterschiedliche private Wohnräume, diese werden gegenübergestellt. Beides sind Wohnzimmer – zentrale Wohnräume privaten Wohnens. Beides sind sehr gehobene Wohnweisen, in schönen architektonischen Bauten mit Grünräumen vorm Fenster. Die Wohnstile verraten uns, dass die BesitzerInnen der linken Wohnung sehr reduziert wohnen. Die wenigen Möbel sind von Ikea, wirken aber modern und sind Designklassikern nachempfunden wie die

Bogenleuchte von Achille Castiglioni aus den 1970ern oder dem Eisessel von Arne Jacobsen von 1958. Wir haben das Gefühl, dieser Raum ist Teil einer Villa mit großem Garten, vielleicht in einem Villenbezirk einer Großstadt. Es ist sehr stylisch. Wir stellen uns eine(n) BewohnerIn Anfang 30 ohne Kinder vor, welche(r) eher wenig zu Hause ist bzw. gerade eingezogen ist. Das Fahrrad ist ihm/ihr sehr wichtig. Es gibt ein Haustier – eine Katze. Eine Katze ist eigenwillig, selbständig. Sie kann alleine sein und braucht wenig Betreuung.

Die BewohnerInnen des rechten Raumes wohnen nicht alleine. Wir stellen uns ein Paar im Alter 50+ vor. Es liest gerne. Der rechte Raum wirkt wie ein gemütliches Nest in das man sich abends zurückzieht. Die leichte Unordnung ist Teil vom „Bewohnen“. Wir haben das Gefühl, dieser Raum wird schon länger bewohnt und auch oft benützt. Während der linke eher wie ein Raum wirkt, in dem jemand zwischen Heimkommen und Umziehen schnell Emails checkt oder kurz zur Ruhe kommt. Wohnen orientiert sich also an den jeweiligen Bedürfnissen. Es gibt wiederum ein Haustier. Der kleine Hund bringt Leben in den privaten Raum. Ein Hund braucht mehr Betreuung. Durch seine geringe Größe hat er etwas Kindliches. Die Haustiere sind beide alleine und dürfen sich in der jeweiligen Wohnung frei bewegen. Beim Hund haben wir jedoch das Gefühl, dass sein Rennen sich auf jemanden bezieht.

Die ProduzentInnen inszenieren private Räume untertags als menschenleere Räume. Nur die Haustiere bringen Bewegung in die Inszenierung. Das Thema ist Raum haben und Individualität. Die privaten Räume sind für die BewohnerInnen wichtige Orte. Wohnen kann und darf dabei sehr unterschiedlich sein, der starke Hell-Dunkel-Kontrast unterstützt diese Interpretation. Es werden Gegensätze hell / dunkel, leer / voll, liberal / konservativ, träge / lebendig inszeniert.

Es sind zwei sehr unterschiedliche Inszenierungen des Privaten. Was die beiden verbindet, ist, dass Privatheit als sehr geordnet und strukturiert inszeniert wird und Privatheit in Verbindung steht mit Eigentum – zumindest die Möbel, das Fahrrad und die Bücher gehören den BewohnerInnen ja auch.

Reflektierende Interpretation

Bevor wir die Analyse der Formalen Komposition für das Fotogramm 1 beginnen, ein kurzer theoretischer Exkurs zur Perspektive.

EXKURS: Die Perspektive ermöglicht es Dreidimensionalität zweidimensional darzustellen. Sie dient kunsthistorisch [...] „zur *Raumregelung oder zur Erzeugung bestimmter Raumwirkungen*“ (Lexikon der Kunst, Band 9 1989: 123). Wir können uns das Bild als eine senkrecht vor dem Auge stehende Projektionswand vorstellen. Darauf inszenieren die ProduzentInnen mittels Parallel- oder Fluchtpunktperspektive wirklichkeitsähnliche Bildräume.

Bei der Parallelperspektive verlaufen alle Linien parallel zueinander. In Filmbildern kommt diese jedoch nicht zum Einsatz. Hier arbeiten die ProduzentInnen mit Fluchtpunktperspektiven. Bei diesen treffen sich parallele Linien in der Waagerechten jeweils in einem Fluchtpunkt auf dem Horizont. Dabei sind in der Zentral- und Zweipunktperspektive die senkrechten Linien senkrecht. In der Vogel- bzw. Froschperspektive treffen sich diese in einem dritten Fluchtpunkt ober- bzw. unterhalb der Horizontlinie.

Bei der Zentralperspektive schauen wir auf die Darstellung wie durch ein Schlüsselloch, ein Fenster. Sie wird auch Frontalperspektive genannt und hat einen Fluchtpunkt. (vgl. Bohnsack 2010: 244, Walch 1996/3: 14, 19). Diese Perspektive vermittelt dem Betrachter das Gefühl dabei zu sein. Sie ermöglicht eine starke Illusion von räumlicher Tiefe. Die Zentralperspektive ist in sich ambivalent. Sie lässt sich berechnen und konstruieren, ist demnach objektiv. Durch ihre Verbundenheit an den Standpunkt der ProduzentInnen ist sie jedoch auch äußerst subjektiv (Bohnsack 2010: 243f). Die perspektivische Darstellung bindet das Bild also an einen subjektiven Standpunkt der ProduzentInnen. Es ist im Sinne der dokumentarischen Methode also interessant zu schauen, was steht im Fluchtpunkt und somit im Zentrum (vgl. Bohnsack 2010: 39, 243). Die „natürlichste Wirkung“ wird erreicht, wenn der Fluchtpunkt etwas unterhalb und seitlich der Bildmitte liegt (Lexikon der Kunst 1989/9: 123).

Die Zweipunktperspektive wird auch Normalperspektive genannt (Walch 1996/3: 19). Damit kommen Darstellungen dem dreidimensionalen Sehen sehr nahe. Die Normalperspektive vermittelt am besten „Wirklichkeit“. Die Zentralperspektive vermittelt, dabei zu sein (vgl. Walch 1996/3: 10ff).

Der Begriff Normalperspektive ist nicht zu verwechseln mit der Normalsicht. Mit Normalsicht, Untersicht oder Aufsicht wird der Blickwinkel der Kamera auf eine Darstellung definiert.

Die Untersicht ist jedoch gleichzeitig immer eine Froschperspektive, die Aufsicht immer eine Vogelperspektive. Diese beiden werden auch Dreipunktperspektiven genannt. Die Untersicht wird in kunstgeschichtlichen Bildbetrachtungen als Darstellung von Überlegenheit oder Demut; die Aufsicht als Unterlegenheit und als „jemanden in die Karten schauen“ interpretiert (Walch 1996/3: 20f).

Ebenfalls im Zusammenhang mit der Perspektive steht die Wahl der Augenhöhe. Diese liegt auf der Höhe der Horizontlinie. Wir können eine tiefe, normale oder hohe Augenhöhe unterscheiden.

Wir sehen, die Lage, die Anzahl der Fluchtpunkte ebenso wie die Auswahl des Betrachtungswinkels sind wichtige Gestaltungsmittel für die ProduzentInnen. Weitere Gestaltungsmöglichkeiten ergeben sich für sie durch den Einsatz der Bedeutungs-, Luft- und Farbperspektive. Die Bedeutungsperspektive meint: Je größer etwas dargestellt ist, desto wichtiger ist es (Walch 1996/3: 10ff). Für die Luftperspektive gilt: Je weiter eine Sache vom Betrachter entfernt liegt, desto geringer sind der Kontrast und die Sättigung. Bezüglich Farbperspektive bedeutet dies, dass mit zunehmender Entfernung die Farben heller und bläulicher erscheinen (Böhringer / Bühler / Schlaich 2011: 89). Ist etwas also bläulich und mit einem geringen Sättigungsgrad dargestellt, haben wir das Gefühl, es muss weiter entfernt sein. Luft- und Farbperspektive treten in der Natur immer gemeinsam auf.

Schauen wir uns nun die formalen Ebenen des Fotogramms 1 an.

FORMALE KOMPOSITION

Perspektivität

Es eröffnen sich zwei perspektivische Räume in einem Bild. In beiden Bildern finden wir eine Frontalperspektive, es gibt also jeweils nur einen Fluchtpunkt. Der Fluchtpunkt beider Räume liegt auf der geometrischen senkrechten Mitte der Bildfläche. Durch die beiden Fluchtpunkte wird die harte Grenze zwischen den beiden Räumen betont. Die Wahl von zwei Bildräumen schafft perspektivisch zwei Zentren – auch wenn beide auf

der Bildgrenze liegen und somit diese betonen. Es wird transportiert, es gibt nicht nur eine Perspektive auf dieses Bild.



Es gibt unterschiedliche Standpunkte und Sichtweisen. Die Horizontlinie des linken Bildraumes befindet sich knapp oberhalb des Bildmittelpunktes. Die des rechten Bildes liegt etwa doppelt so weit vom Bildmittelpunkt entfernt. Die BildproduzentInnen wählen also beim rechten Bild einen höheren Augenpunkt. Der Betrachter, so das Gefühl, steht weiter im Raum drinnen. Durch die Wahl der Zentralperspektive kann räumliche Tiefe inszeniert werden.

Besonders im linken Bild wird zudem über die bläuliche Farbgebung – die Luftperspektive – vor dem Fenster ein großer Garten interpretierbar. Die Farben sind insgesamt keine satten Farben. Sie werden nicht verwendet um aufzufallen. Durch die Farben wird so Harmonie erzeugt. Und der Inhalt steht im Vordergrund. Über den Hell-Dunkel-Kontrast²⁷ wird allerdings der linke Raum hervorgehoben. Ein starker Hell-Dunkel-Kontrast lässt Dinge plastisch wirken. Dunkle Farben treten eher in den Hintergrund. Helle Farben streben nach vorne. Der linke Raum wird dadurch betont.

Szenische Choreografie

Es gibt keine Handelnden, trotzdem können wir sagen, es lassen sich drei Einheiten benennen. Die Möbel sind szenisch inszeniert, jeweils als Gruppe, ihre mögliche Nutzung verweist auf mögliche Handlungsszenarien. Im linken Raum bildet die

²⁷ Der Hell-Dunkel-Kontrast ist Teil der Theorie der sieben Farbkontraste von Johannes Itten (1888 – 1967). Die Theorie besagt bezüglich Hell-Dunkel-Kontrast helle Farben streben nach vorne und dunkle treten eher in den Hintergrund zurück. (http://de.wikipedia.org/wiki/Sieben_Farbkontraste#Hell-Dunkel-Kontrast Stand: 12.09.2012;)

reduzierte Einrichtung eine harmonische Einheit und verweist auf eine Person, die bei eingeschalteter Stehlampe, in den bereitgelegten Zeitschriften oder Büchern blättert – also am Abend.



Im rechten Raum lässt sich die Sitzgruppe mit dem Couchtisch und der Leiter als Verweis auf mögliche Handlungen interpretieren. Auf der Couch liegend wird gelesen, links und rechts vom Tisch. Mittels Leiter werden die Bücher aus dem Regal geholt. Die Leiter ist in ständigem Gebrauch und bleibt daher stehen. Am Boden werden die Bücher nach dem Lesen – vielleicht thematisch sortiert – gestapelt.

Verbunden und belebt werden die beiden Bilder durch die beiden Haustiere, die von links nach rechts ineinander übergehend den jeweiligen Bildraum durchqueren. Dabei passen die Tiere farblich jeweils zum anderen Raum. Die szenische Inszenierung in Ellipsen²⁸ bringt Dynamik in die menschenleeren Räume.

Planimetrie

Beide Bildräume lassen sich klar durch Linien strukturieren. Es sind geordnete, strukturierte Räume. Durch die Mitte läuft eine klare Grenze zwischen den beiden Bildern, betont wird diese durch den starken Hell-Dunkel-Kontrast zwischen den beiden Bildern. Auch planimetrisch wird somit die Bildmitte als Grenze zwischen zwei Privatsphären betont.

²⁸ Die Kompositionsform der Ellipsen bringt Bewegung und Dynamik mit sich (Walch 1996/1: 38)



Im linken Bild sind die einzelnen Räume, welche durch den Linienraster entstehen, größer und beinahe leer. Im rechten Bildraum ist der Raster enger. Es gibt mehr Struktur. Der untere Bildraum, welcher in beiden Bildern nur von wenigen Linien strukturiert wird, also jeweils einen Freiraum darstellt, ist rechts kleiner. Es wird eine klare Ordnung inszeniert und es werden unterschiedliche Freiräume für den oder die einzelnen BewohnerInnen interpretierbar.

IKONOLOGISCH-IKONISCHE INTERPRETATION

Ikea und die ProduzentInnen stellen im ersten Bild zwei private Wohnräume ins Bild. Perspektivisch und planimetrisch wird dabei die Grenze zwischen den beiden Bildräumen fokussiert, aber auch Begrenztheit im Sinne der Verfügbarkeit – begrenzter Raum. Vier Wände geben uns einen Platz, dieser steht uns zur Verfügung. Es wird Privatheit als klar begrenzter Raum und die individuelle Nutzung von privatem Raum inszeniert. Die Personen im linken Raum haben weniger Struktur, sind noch freier in ihren Möglichkeiten und müssen und können ihren Raum – ihr Leben - noch füllen. Sie sind jung. Die BewohnerInnen des rechten Raumes haben eine sehr dichte Struktur, ihr Alltag ist sehr strukturiert und geordnet. Der Raum ist gefüllt, Freiräume sind knapp. Wir denken an ältere BewohnerInnen. Sie haben viel Erfahrung, sind gesetzter, haben mehr Tiefe (dunkler Raum). Es werden bildlich von den ProduzentInnen zwei Lebensweisen und Lebensabschnitte gegenübergestellt, beide sind Teil des Bildes und somit des privaten Lebens. Die beiden unterscheiden sich, bekommen jedoch gleich viel Raum. Sowohl farblich - hell nach dunkel – als auch durch die Bewegung der Tiere von links nach rechts wird ein Verlauf inszeniert. Wir sehen zwei Blitzlichter privater Lebensbiografien im Zeitverlauf - zwei mögliche und legitime Varianten unter vielen.

3.1.5.2 Fotogramm 2: 00:10

aus US 5 „Kleinfamilie spielt Rollentausch“



Formulierende Interpretation

VOR-ICONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST ZU SEHEN?)

Das Bild zeigt den Ausschnitt eines von Tageslicht erhellten Raumes mit vier Personen.

Bildvordergrund: Wir sehen mittig vier hellhäutige Personen am Boden sitzen. Rechts der Mitte sitzen ein Mädchen und eine Frau im Kniesitz. Links davon sitzen ein Mann und eine Junge. Der Mann ganz links sitzt im Kniesitz. Sein rechtes Bein ist aufgestellt. Der Junge rechts von ihm sitzt im Schneidersitz. Alle vier Personen halten sich mit beiden Händen eine Tafel mit einer Farbbrustfoto einer anderen Person vor das Gesicht. Diese Abbildungen sind lebensgroß. So werden die Gesichter einer Frau, eines Mannes, eines Mädchens und eines Jungen sichtbar. Es scheinen Fotografien der vier anwesenden Personen zu sein. Beim Mann und der Frau können wir erkennen, dass sie mehrere Brustfotografien halten. Die Frau ist schlank. Sie hat hellbraune Haare und trägt einen Kurzhaarschnitt. Ihr Abbild als Brustbild ist unscharf. Der Mann hat braune Haare. Er trägt ebenfalls einen Kurzhaarschnitt. Er hat in etwa dieselbe Haarlänge wie die Frau und der Junge. Sein Bart ist rasiert. Der Junge hat blondes Haar. Das Mädchen hat sehr langes blondes Haar, welches sie in der Szene offen trägt und auf der Brustbildtafel im Nacken zusammengebunden.

Alter der abgebildeten Personen: Anhand der Brustbilder und der sichtbaren Körpergrößen interpretieren wir den Mann als Anfang vierzig, die Frau als Ende dreißig oder Anfang vierzig. Das Mädchen schätzen wir auf zwölf Jahre. Den Jungen sehen wir in etwa als neun Jahre alt.

Bekleidung: Alle vier Personen tragen legere Kleidung. Der Mann trägt weiße Tennisschuhe, eine blaue Jeans und ein hellblaues, tailliert geschnittenes Hemd. Die Ärmel hat er hochgekrempelt und die obersten Knöpfe geöffnet. Er trägt das Hemd locker über die Hose, nicht in den Bund gesteckt. Auf dem Brustbild trägt er ein hellblaues Jersey-Shirt mit dunkelblau eingefasstem Rundhalsausschnitt.

Der Junge trägt dunkelbraune, sportliche, Wildlederschuhe, eine ausgewaschene blaue Jeans, einen schwarz-grau gestreiften Pullover und einen schmalen schwarzen Schal. An seinem linken Handgelenk ist eine dunkle Armbanduhr erkennbar. Der einzig erkennbare Schmuck im Bild. Auf dem Brustbild trägt er einen ockergelb-rot-gestreiften Rundhalssweater.

Die Frau trägt helle Socken oder Schuhe, eine blaue Jeans und ein weißes Baumwoll-Kurzarmshirt. Auf dem Brustbild trägt sie ein hellblaues Hemd mit Stehkragen.

Das Mädchen sitzt auf den Fersen, somit sind keine Schuhe sichtbar. Sie trägt eine dunkelblaue Jeans. Dazu hat sie ein weißes Langarmshirt mit dünnen, dunklen Streifen an. Die Ärmel sind zurück geschoben. Am Brustbild trägt das Mädchen ein Jeanshemd.

Gebärden und Mimik: Über die Fotografie sehen alle vier in die Kamera. Der Junge schaut von oben nach unten, die restlichen blicken direkt in die Kamera. Die Gesichter sind mit Ausnahme des Blickes vom Jungen neutral wie bei Passfotografien. Der sichtbare Gesichtsausdruck beim sitzenden Jungen ist ohne Mimik, der Kopf ist leicht nach hinten geneigt. Die restlichen Gesichter der Szene sind nicht sichtbar. Die Sitzhaltungen wirken entspannt, die Armhaltungen anstrengend. Die Arme scheinen zudem in Bewegung zu sein, vor allem beim Mann und der Frau.

Bildhintergrund: Die vier Personen sitzen vor einem großen hölzernen Bücherregal. Dieses ist sehr geordnet. Es ist befüllt mit Büchern, Schallplatten, einem Plattenspieler, weißen Aufbewahrungsboxen, CDs und Wohnaccessoires. Es ist nur ein Teil des Regals sichtbar. Die Fächer sind alle gleich groß. Die obersten Fächer und die Fächer links und rechts sind nur zum Teil sichtbar. Vor dem Regal am Boden ist ein großer geometrisch gemusterter Teppich. Es sind drei Reihen des Musters sichtbar. Schwarze und weiße Balken wechseln sich ab und sind in jeder Reihe um einen Balken versetzt.

Die Familie sitzt auf der mittleren Musterreihe mittig platziert am sichtbaren Teil des Teppichs.

IKONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST THEMA?)

In diesem Fotogramm wird erstmals im Spot eine Form von Kernfamilie im Sinne der verwendeten Definition inszeniert. Wir sehen also zwei Generationen, wovon eine Kinder sind. In welcher Form wird die Kernfamilie inszeniert? Wir sehen einen Vater, einen Sohn – im Volksschulalter – eine Mutter und eine Tochter. Diese geht bereits in ein Gymnasium oder eine Hauptschule, ist also älter als der Junge. Alle vier zusammen sind untertags Zuhause und verbringen gemeinsam Zeit im Wohnzimmer. Die Kleidung verweist auf Freizeit. Es könnte Wochenende sein. Das Mobiliar – die Bühne sozusagen – ist von Ikea. Auf dem Teppich sitzen die DarstellerInnen – frontal zur Kamera gerichtet – nebeneinander. Sie berühren sich, sehen sich aber nicht an. Die vier spielen mit lebensgroßen Brustbildfotografien von sich selbst und den restlichen Familienmitgliedern. Es scheint eine Art Role-Play zu sein, und es scheint ein gegenüber zu geben. Über die Brustbilder schlüpfen die DarstellerInnen in unterschiedliche Rollen und wechseln Identitäten. Der Vater/Mann schlüpft in die Rolle der Mutter bzw. seiner Partnerin und Frau, der Junge in die Rolle des Vaters bzw. Mannes, die Mutter in die Tochter- oder Mädchenrolle, das Mädchen in die Rolle des kleinen Bruders. Es wirft bei uns die Fragen auf: Haben die vier diese Position ausgewählt und würden gerne in diese Rollen schlüpfen? Oder bestehen zwischen diesen Personen besondere Beziehungen?

Betrachten wir die Fototafeln, schaut der Junge auf uns herab. Die anderen Brustbilder sind in ihrer Mimik ziemlich neutral, wir haben aber den Eindruck der Mann, das Mädchen und auch die Frau scheinen zu lächeln. Der sichtbare Gesichtsausdruck beim sitzenden Jungen wirkt sehr konzentriert. Schauen wir uns die restlichen Bilder dieser Untersequenz an (siehe Videoskript 00:10-00:13), sehen wir, dass in den ersten drei Bildern der Vater körperlich und über das Brustbild anwesend ist, in den folgenden drei Bildern der Sequenz wird kein Vaterbild mehr hochgehalten. Der Vater – inszeniert über die veränderten Brustbilder – wird ersetzt durch die Mutter. Der Mann selbst hält ein Brustbild des lachenden Jungen hoch, und wendet dabei den Kopf lächelnd zum Sohn, der Sohn hält die Mutter hoch und die Mutter ein weiteres Bild der Tochter. Die Tochter hält das Haustier – eine getigerte Katze – hoch. Nach der Partnerin kommt beim Mann der Sohn. Nach dem Vater kommt beim Jungen die Mutter. Die Mutter hält zum zweiten Mal die Tochter hoch. Im Bild 2 aus Sekunde 00:10 sehen wir über die

Brustbilder keine Mutter, sondern Vater und Sohn sind nebeneinander, wobei der Vater ab hier den Sohn besonders hochhält und dabei real zum Sohn blickt. Es wird also nochmals die Vater-Sohn-Beziehung betont, jedoch dieses Mal vom Vater ausgehend. Da die Tochter bereits die Katze hochhält, ist in diesem Bild die Mutter abwesend, der Vater hat die Rolle des Erwachsenen über. Danach, ab Bild 2 in Sekunde 00:11, hält der Junge die Mutter hoch, der Vater verschwindet, wie bereits erwähnt. Ebenso wie im ersten Bild das Brustbild des Vaters, wird nun das Brustbild der Mutter am wenigsten hochgehalten. Die Kinder und das Haustier sind bedeutender. Die Privatheit wird als Sphäre der Kinder und der Kindheit betont.

Es wird eine heterosexuelle Paarbeziehung zwischen in etwa gleichaltrigen Erwachsenen dargestellt. Sie wird verknüpft mit Elternschaft. Wir sehen Generationenbeziehungen und Geschwisterbeziehungen. Betont werden die Vater-Sohn-Beziehung und die Mutter-Tochter-Beziehung. Der anwesende Vater ist bedeutend. Und wir sehen das bürgerliche Idealbild von Kernfamilie dargestellt, nämlich heterosexuelle Eltern mit zwei Kindern, die in einem Haushalt wohnen. Es gibt allerdings keinen Verweis auf die Ehe.

Die hier abgebildete Familie kann als bürgerliche Kernfamilie gedeutet werden, welche sich, ausgehend vom 18. Jahrhundert, zum sozialen Idealbild des privaten Zusammenlebens entwickelte. Deren Eckpfeiler ist „[...] die Idee der ‚privaten Kindheit‘, d.h. die vorherrschende Auffassung, dass es für Kinder und die Gesellschaft die beste Lösung sei, wenn Betreuung und Erziehung von Kindern (...) im privaten Familienhaushalt, und dort von den Frauen durchgeführt wird.“ (Pfau-Effinger 2005:1 zit. nach Toppe 2009: 112, 111). Ulrike Popp spricht in diesem Zusammenhang von einem traditionellen Familienbild welches als hegemoniales Familienleitbild des öffentlichen Diskurs gesehen werden kann und das „[...] als ‚Ideal‘ kindlichen Aufwachsens“ gesehen wird (Popp 2009: 90, 104ff) Andere Formen der Kernfamilie werden durch diese soziale Wunschvorstellung von der Gesellschaft als defizitär empfunden (Popp 2009). Toppe thematisiert weiters eine aktuelle politische Stärkung der Familie als Keimzelle, wodurch „[...] familiäre Privatheit als gleichsam unabhängige und scheinbar ‚natürlich‘ gegebene Sphäre jenseits der öffentlichen konzipiert wird.“ (Toppe 2009: 120).

Die inszenierte Familie wirkt emotional und ökonomisch gefestigt. Wir sehen nicht viel, nur einen kleinen Ausschnitt ihres Privatlebens. Es gibt das gemeinsame Spiel, und im

Hintergrund sehen wir viele Zeitschriften, Platten und Bücher. Es wird inszeniert, dass Bildung und Kultur für diese Familie ein Wert ist. Wir denken an eine Mittelstandsfamilie, der Vater ist kein Fabrikarbeiter und kein Mechaniker. Wir erfahren nichts, wie die Familie im Alltag organisiert ist oder wie Arbeit verteilt wird. Wir sehen Familie als Kleinfamilie, als harmonisches Zusammensein in privaten Räumen verknüpft mit dem Attribut „Zeit füreinander haben“. Die Kinder sind betreut und behütet. Sie hängen nicht, sich selbst überlassen, vorm Fernseher. Es ist nicht einmal ein Fernseher sichtbar. Der Vater und die Mutter sind beide im Rollenspiel mal abwesend mal anwesend. Über die Länge der Abwesenheit des Mannes in den Brustbildern und da im ersten Bild die Frau besonders vom Mann hoch gehalten wird, sowie die Interpretationsmöglichkeit, dass die Schwester dem Bruder besondere Aufmerksamkeit schenkt, wird die Frau in ihrer Bedeutung für die Kernfamilie leicht betont.

Reflektierende Interpretation

FORMALE KOMPOSITION

Perspektivität



Wir sehen eine Frontalperspektive, es gibt also nur einen Fluchtpunkt. Der Fluchtpunkt liegt leicht links oberhalb der Bildmitte. Die Horizontlinie entspricht so in etwa der optischen Mitte²⁹ oder Balancelinie, wie diese auch genannt wird. Der Fluchtpunkt stellt

²⁹ Die optische Mitte liegt circa 3% über der geometrischen Mitte. Die optische Mitte ist eine Täuschung, die aufgrund unserer Erfahrungen als richtig wahrgenommen wird. Liegt ein Fluchtpunkt auf der geometrischen Mitte, hätten wir das Gefühl, er läge unterhalb. (<http://www.uta.fi/~trjusc/optmitt.htm> Stand: 10.9.2012)

das Bild des Mannes (Vaters) ins Zentrum. Dieser wird vom Jungen gehalten. Die ProduzentInnen betonen so die Vater-Sohn-Beziehung. Die gewählte Augenhöhe ist sehr tief, als ob die ProduzentInnen hinter der Kamera ebenfalls am Boden sitzen.

Die Farben sind dumpf und ungesättigt. Kombiniert mit der Bildunschärfe signalisiert es uns Entfernung. Die dezente Farbgebung betont aber auch den Inhalt der Darstellung und unterstreicht die Professionalität (vgl. Böhringer, Bühler, Schlaich 2011: 89). Die Farben des Teppichs sind Schwarz und Weiß, sie treffen in regelmäßigen Abständen in jeweils gleich großen Blockstreifen hart aufeinander und sind scharf voneinander getrennt.

Szenische Choreografie



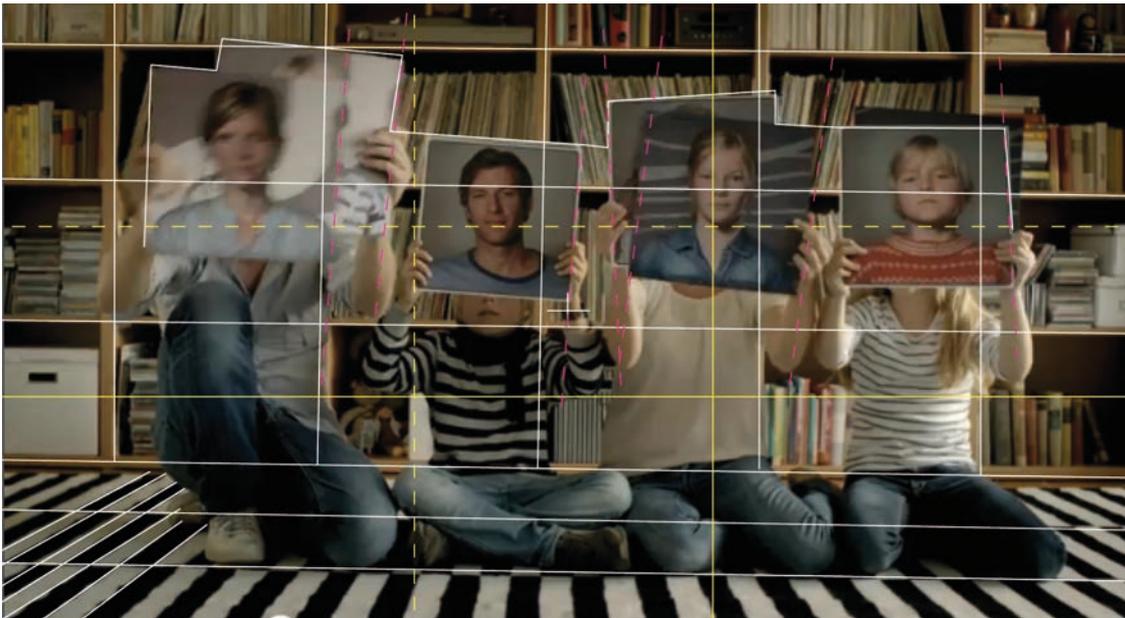
Der Bildrahmen lässt sich etwas verkleinert als Rahmung für die Gruppe wiederholen. Er ist sehr eindeutig in der Form und bezogen auf die Grenzen. Die unterschiedlichen Rahmungen lassen Beziehungsräume entstehen und abgegrenzte Räume innerhalb der Gruppenrahmung. Die Tafeln symbolisieren vier persönliche Räume, vier Individuen. Ihre Persönlichkeit wird begrenzt aber auch definiert und erweitert durch die Familiengruppe. Die Gruppe spielt szenisch mit den einzelnen Persönlichkeiten. Auf Grund der Kategorien Geschlecht und Alter und der Anordnung der Personen im Bild lassen sich drei weitere Beziehungsräume neben dem Gefüge Kleinfamilie festmachen. Der Mann mit dem Jungen als Gruppe der Männer als auch als Vater-Sohn-Konfiguration. Die Frau mit dem Mädchen als Mutter-Tochter-Beziehung sowie als Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts. Bei den Tafeln sind der Mann und die

Frau nebeneinander und machen eine heterosexuelle Paarbeziehung interpretierbar. Szenisch hält der Mann die Tafel der Frau besonders hoch. Der Mann hingegen wird weniger hoch gehalten. Er wird allerdings vom Jungen gehalten – von seinem Sohn. Der Sohn hält den Vater hoch. Gleichzeitig ist das Brustbild der Frau als einziges unscharf. Es ist demnach die Frau im Allgemeinen, aber nicht diese Frau im Speziellen, wichtig in dieser Inszenierung.

Die Tafel mit dem Mädchen befindet sich neben der Tafel mit dem Jungen. In Kombination mit der restlichen Inszenierung interpretieren wir: Dies ist eine Geschwisterbeziehung. Das Mädchen ist älter. Es hält den Jungen als Foto – den Bruder – in die Höhe. So wird die Geschwisterbeziehung nochmals sichtbar und betont. Die Mutter hält die Tochter bzw. ein Kind hoch. Die Frauen auf dem Bild halten also beide Kinder hoch.

Die Gruppe ist sehr kompakt, alle berühren einander. Obwohl sie einander nicht ansehen, vermitteln sie über diese Enge eine sehr starke Verbundenheit und Geschlossenheit.

Planimetrie



Der Bildmittelpunkt liegt auf der Uhr am Handgelenk des Buben. Betrachten wir den Bildmittelpunkt wird klar, die Männer beanspruchen minimal mehr Bildraum für sich als die Frauen. Der Bildraum ist geschlechtsspezifisch ziemlich gerecht verteilt. Im Bildhintergrund wiederholt sich die Bildform des Rechteckes mehrmals in einem

kleineren Maßstab. Dadurch ist der obere Bildteil sehr gleichmäßig und klar strukturiert. Im unteren Bildteil zieht uns ein perspektivisch verzerrtes grafisches Muster in den Bildraum hinein und strukturiert auch den unteren Bildteil zur Gänze sehr klar und strikt. Die hochgehaltenen Bildtafeln und die sitzenden Personen sprengen diese Geradlinigkeit des Bildhintergrundes und produzieren Spannungen durch schiefe, nach oben aufsteigende oder nach unten abfallende Linien.

Zudem sind die Waagrechten Linien leicht schief. Die Kamera wurde also leicht gedreht bzw. das Bild in der Montage. So wird die Strenge im Bildaufbau leicht abgeschwächt.

Durch den Körper und den Schoß der Mutter sowie das Brustbild der Tochter verläuft eine senkrechte Linie des Goldenen Schnittes³⁰.

IKONOLOGISCH-IKONISCHE INTERPRETATION

Die Gruppe sitzt im Bildzentrum. Sie ist im Bildvordergrund. Wir sind auf einer Augenhöhe mit dem Jungen. Die Kamera wird absichtlich sehr tief gestellt, um eine Normalsicht zu ermöglichen. Die Personen sind sich (körperlich) nahe. Sie verbringen Zeit miteinander. Es ist ein Neben- und Miteinander. Betont werden über die Ebene der szenischen Choreografie nicht nur unterschiedliche zwischenmenschliche Beziehungen sondern auch das Individuum als Einzelperson. Auf dieser Ebene wird eine Beziehung als ein vielschichtiges Konstrukt inszeniert. Ich bin ich und Teil verschiedener „Wir“ (Geschwisterbeziehung, Partnerschaft,...). Es sind demnach das Individuum und die Gruppe(n) wichtig. Perspektivisch fokussieren die ProduzentInnen auf den Mann und die Vater-Sohn-Beziehung. Väter sind in Familien wichtig, besonders für einen Sohn. Planimetrisch, über den Goldenen Schnitt, werden hingegen die Mutter-Tochter-Beziehung und die Mutter-Kind-Beziehung betont. Die Tochter liegt auf einer Linie mit dem Schoß der Mutter, beide halten Bilder von Kindern hoch.

Durch das Verdecken des Selbst und das Annehmen einer anderen Identität wird das Schlüpfen in Rollen thematisiert. Nehmen wir die Folgebilder zur Betrachtung hinzu, schlüpft die Mutter zwei Mal in die Rolle der Tochter bzw. eines Mädchens. Inszeniert wird dies als Zufall, da sie selbst ihre Tafel ja nicht sieht. Sie schlüpft also in die Rolle

³⁰ „Der Goldene Schnitt ist eines der bekanntesten Harmoniegesetze zur Gliederung und Aufteilung von Strecken, Flächen und Körpern.“ (Böhringer, Bühler, Schlaich 2011: 359)

ihrer Tochter, in die Rolle des eigenen Tochter- und Mädchenseins ihrer Kindheit, oder in die Rolle eines Mädchens. Sie bleibt dabei an ihr Geschlecht gebunden, entflieht aber ihrem Alter. Der Mann hingegen wird im Rollenspiel zum kleinen Jungen und zur Frau. Darf er so die Mutterrolle übernehmen, wieder Kindsein oder nur als Mann abwesend sein? Die Tochter tauscht nicht mit der Mutter die Rolle, sie schlüpft in die des kleinen Bruders und sie wird zum Haustier. Sowohl der kleine Bruder als auch die Katze sind Rollen, in denen man viel Aufmerksamkeit und Rücksicht bekommt und wenig Verantwortung tragen muss. Der Bruder im Gegensatz dazu bekommt „große“ Rollen – er muss Vater- und Mannsein sowie Mutter- und Frausein. Er wird zum Erwachsenen. Da der Junge wegen seiner Größe die Tafeln nicht so hoch halten kann, wie die anderen, werden so das Mann- bzw. Frausein dem Kindsein bzw. die Eltern ihren Kindern untergeordnet. Niemand schlüpft im Spiel in die eigene Rolle. Alle müssen Rollen anderer Familienmitglieder annehmen. Die Gruppenidentität als Familie wird hervorgehoben. Mann, Frau, Junge, Mädchen sind dabei ebenso eine ideale Familie, als auch Mann, Mädchen, Junge und Katze oder Frau, Mädchen, Junge und Katze, wie es sich in den Folgebildern der Sequenz zeigt (siehe Videoskript, Anhang 5). Privates Zusammenleben heißt in Gruppen zusammenleben. Eine Kernfamilie wird als eine ideale Form hierfür dargestellt. Farblich wird die Bedeutung dieser Form des Zusammenlebens abgeschwächt. Diese Kernfamilie wird dadurch nur zu einer Form des Zusammenlebens bzw. nur zu einer Kernfamilie von vielen.

Gemeinsam geteilter Raum ist voll. Struktur ist wichtig, bleibt aber bis zu einem gewissen Grad gestaltbar. Je mehr Menschen einen Raum teilen umso weniger Freiraum besteht jedoch für den einzelnen. Klare (Raum-)Strukturen (-> Regale) schaffen den größtmöglichen individuell beanspruchbaren Freiraum (-> freier Boden) im Privaten. Alle bekommen Vorgaben (verfügbaren Tafeln für das Spiel), haben aber individuelle Möglichkeiten (Auswahl des Brustbildes). Die Erwachsenen können so auch Mal abwesend sein, wie es sich in den Folgebildern dieser Unterssequenz zeigt. Beziehungen geraten dabei auch mal in Schief lagen, was sich anhand der schiefen Brustbildtafeln interpretieren lässt. Planimetrisch wird so ersichtlich, einzelne stellen sich auch mal quer. Es wird trotzdem über die Ebene des Spieles und die Einteilung des Bildraumes ersichtlich, es gibt eine feste Rahmung. Es wird auf szenischer als auch planimetrischer Ebene inszeniert: Rahmen – also Ordnung, räumliche Struktur sowie Spielregeln – sind für ein (fröhliches) Zusammenleben bedeutsamer, als die Form des Zusammenlebens.

3.1.5.3 Fotogramm 6: 00:21

aus ES 3 „Kernfamilie kommt nach Hause“



Formulierende Interpretation

VOR-ICONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST ZU SEHEN?)

Es gibt einen Bildraum. Wir sehen die Rückseite von einer Reihenanlage mit Garten und darin einen Betongehweg. Darauf gehen eine Frau, ein Junge und eine Teenagerin.

Zu den Handelnden:

Im Bild haben wir eine Gruppe von drei weißen Personen, die sich auf eine Haustür zu bewegen. Die Frau ist links und ganz vorne, der Junge geht mittig knapp dahinter und das Mädchen geht hinter dem Jungen rechts. Die beiden Kinder sind enger zusammen. Die Frau hat rötlich-braunes, schulterlanges, leicht gewelltes Haar. Sie trägt es offen. Ihre Kleidung ist ein beigefarbener Trenchcoat und wahrscheinlich helle Seidenstrümpfe. Man sieht keinen Rockansatz. Sie muss einen sehr kurzen Rock oder ein kurzes Kleid tragen. Sie hat eine große beige Ledertasche am linken Handgelenk hängen und trägt dunkle Pumps mit niedrigem Absatz. Der Junge hat schulterlanges, leicht gewelltes Haar. Die Haarfarbe ist dieselbe wie die der Frau. Er trägt ein weites blaues Hemd in eine dunkle Hose gesteckt und Turnschuhe mit weißen Schuhbändern. Er scheint ein langes Band mit einem Anhänger um den Hals zu tragen und ein Halstuch. Am Handgelenk könnte eine Uhr sein. In der rechten Hand trägt er einen dunklen Schirm. Dieser ist geschlossen und geht mit dem rechten Bein nach vorne.

Das Mädchen hat etwas mehr als schulterlange, ebenfalls rötlich-braune Haare. Sie sind glatt, und es trägt einen starken Seitenscheitel, so dass sein Haar in die linke Gesichtseite hängt und sie bedecken. Es ist um einen halben Kopf kleiner als die Frau, trägt ein dunkles bräunliches Oberteil und Jeans, sowie einen Rucksack bepackt mit einer gelben Jacke.

Alter der abgebildeten Personen: Die Frau schätzen wir Ende vierzig. Der Bub ist etwa elf Jahre und das Mädchen ca. vierzehn Jahre alt.

Mimik und Gestik: Die Frau kramt mit der rechten Hand in ihrer Manteltasche und hält mit der linken Hand den Mantel fest, dabei geht sie ständig vorwärts. Sie scheint den Kindern zuzuhören. Der Gesichtsausdruck wirkt positiv. Das Kinn geht leicht nach oben. Der Blick ist auf das Türschloss gerichtet. Der Junge hat den linken Ellenbogen leicht angewinkelt, daran scheint etwas zu hängen. Er geht vorwärts und blickt seitlich nach vorne. Er scheint zu reden und lächelt dabei. Das Mädchen hat den Kopf leicht nach vorne unten gebeugt und geht ebenfalls vorwärts. Es scheint auf den Jungen zu blicken und den linken Arm nach oben zu bewegen, um damit den Rucksack nach vorne zu bringen.

Zum Bildraum: Im Bildraum links sehen wir einen Garten. Er wirkt natur belassen. In ihm wachsen hohes Gras und Bäume. Ganz hinten hinter den Bäumen scheint eine beige Betongebäudewand zu sein. Ganz vorne im Bild ist das Hauseck also Hausende sichtbar und bildmittig unscharf ein Bambusstrauch. In der linken Bildhälfte verläuft von hinten nach vorne ein Gehweg aus Betonplatten. Im Bildraum rechts der Personen sehen wir die gesamte Rückseite eines Hauses. Es ist mit Holzbrettern quer verschlagen und hat über Kopfhöhe ein Fensterband mit vielen Fenstern mit hellgrauen Rahmen. Etwa in der Mitte dieser Hausrückseite ist eine Art Skulptur. Beinahe am Hausende – im Bildvordergrund von oben bis zum Bambusstrauch – sehen wir eine Haustür aus Holz mit Glaseinsetzen links und rechts der Tür. Es ist eine sehr hohe Tür. Die Oberkante ist nicht sichtbar. Weiter hinten sind zwei kleine Vordächer mit Lichtspots erkennbar. Dort scheinen zwei weitere Eingangstüren zu sein.

IKONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST THEMA?)

Es ist Abend im September oder April. Die Lichter beginnen sich einzuschalten. Wir sind in einem Vorgarten einer Reihenhaussiedlung am Stadtrand oder im Umfeld einer Stadt. Es sind neue Gebäude, architektonisch sehr gerade, reduziert und nachhaltig

gebaut. Der Vorgarten ist eher Natur belassen und absichtlich wenig gestaltet. Er ist Gemeinschaftseigentum und wird eher sich selbst überlassen bzw. wird er gewollt der unberührten Natur nachempfunden. Wir sehen eine Mutter mit ihren zwei halbwüchsigen Kindern. Sie sind alle drei sehr klassisch gekleidet. Die Frau kommt vom Büro. Die Kinder kehren aus der Schule, vom Sport oder der Nachmittagsbetreuung zurück. Sie bewegen sich auf die letzte Haustür zu – ihr Zuhause. Die Kinder unterhalten sich. Die Frau kramt in ihrer Manteltasche, um den Hausschlüssel zu finden und hört dabei den Erzählungen der Kinder zu.

Es ist die Kernfamilie in einer Konstellation Mutter mit zwei Kindern abgebildet. Die Kinder sind schon in einem weniger betreuungsintensiven Alter. Thematisiert wird erneut – wie schon in Fotogramm 5 – das „Nach Hause kommen“ einer Kernfamilie am Abend. Sie kommen gemeinsam in einer Gruppe abends nach Hause, es ist also organisiert. Es gibt eine Vereinbarung. Untertags ist niemand zu Hause. Familie wird mit abends gemeinsam Zeit verbringen verbunden und mit einem gemeinsamen Ort, dem Zuhause. Die Frau geht vor, sie organisiert, sie hat den Schlüssel, verschafft allen Zutritt. Es wird eine Familie im Sinne der Kernfamiliendefinition dargestellt. Es kann eine Einelternfamilie sein – z. B. eine geschiedene alleinerziehende Mutter – oder die Mutter kommt mit den Kindern, der Vater kommt später alleine. In der darauffolgenden Sequenz (siehe Videoskript 00:22) sehen wir einen Mann durch ein Gartentor kommen, er wird von einem kleinen Hund begrüßt. Es ist nicht derselbe Garten. Transportiert wird aber durch die zeitliche Abfolge der Bilder das Thema: Der Mann kommt später alleine nach Hause. Es wird also eine Zuständigkeit der Frau für die Kinder interpretierbar.



Bild Sekunde 22

Reflektierende Interpretation

FORMALE KOMPOSITION

Perspektivität



Wir sehen eine Frontalperspektive. Über den Fluchtpunkt stellen die ProduzentInnen den Jungen ins Zentrum. Die Horizontlinie entspricht beinahe der geometrischen Mitte. Durch die Bedeutungsperspektive wird das Haus und das Wohnen im Grünen (Bambus im Vordergrund) betont. Die Farben sind eher dunkel und haben einen niedrigen Sättigungsgrad. Das Bild ist wiederum unscharf. Es wird wiederum nicht diese Inszenierung, sondern der Inhalt allgemein durch die Farbwahl betont, und die Szene wird auch als Traumbild als Erinnerung, als Zukünftiges oder Vergangenes interpretierbar.

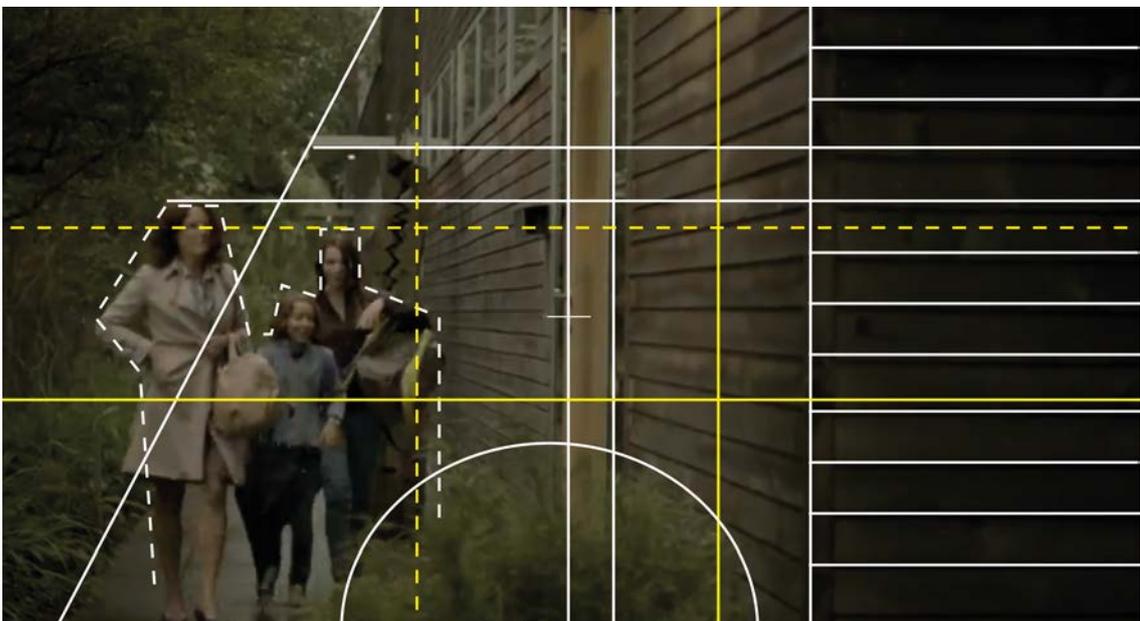
Szenische Choreografie

Es gibt drei Handlungsebenen. Die Frau als Schlüsselsuchende. Die Kinder als Geschwisterpaar, die drei zusammen als Familie. Die Frau sucht den Schlüssel mit Blick auf die Tür. Sie bringt die Kinder nach Hause. Sie agiert vorausschauend, die Kinder geführt und sorglos. Es ist ihre Aufgabe, sie ist zuständig. Alle drei bewegen sich gemeinsam Richtung Tür. Dabei hört die Frau den Kindern zu. Die beiden Jugendlichen konzentrieren sich aufeinander. Sie scheinen gerade miteinander zu reden. Im Zentrum der szenischen Darstellung steht somit die Geschwisterbeziehung, das Betreut-Sein von Minderjährigen und die Verantwortung und Zuständigkeit der Frau für diese Betreuung. Zusätzlich zur Gestik und Mimik wirkt die Szene durch die

ellipsenförmige Anordnung der beiden Gruppierungen sowohl auf Ebene der Familie als auch auf jener der Geschwisterbeziehung aktiv und dynamisch.



Planimetrie



Das Bild lässt sich in zwei Teile teilen. Einen stark strukturierten rechten Teil und den kleineren linken Bildbereich, welcher von einer in etwa diagonal verlaufenden Linie in zwei gleich große Teile geteilt wird, ansonsten aber wenig strukturiert ist. In diesem Bildraum sind die AkteurInnen platziert. Sie sind eng beieinander, verdecken sich teilweise. Sie gehören zusammen. Die Kinder werden über die Planimetrie zu einer Einheit zusammengefasst, ihre Zusammengehörigkeit wird betont. Die Frau ist im

linken Bildraum mittig positioniert und somit auch betont. Sie wird aber planimetrisch teilweise auch aus der Beziehung der Kinder ausgeschlossen (siehe Diagonale).

Planimetrisch betont wird die Tür und somit der Eingang zum Privatraum. Die Linien im rechten Bildraum sind Teil vom Haus. Wir sehen eine sehr regelmäßige Anordnung. Zuhause wird verbunden mit klaren Linien, einer sehr dichten Ordnung. Einige Bereiche des Hauses sind offener, andere strukturierter. Es lässt sich deuten der (halb)öffentliche Raum abseits des Hauses beinhaltet weniger Strukturen oder weniger geteilte Strukturen. Im öffentlichen Raum sind die Handelnden eher auf sich allein gestellt.

Planimetrisch betont wird neben der Frau, der Geschwisterbeziehung und dem Haus auch noch die Natur. In der linken oberen Ecke sehen wir nur grün und den Oberkörper der Frau, und im Vordergrund ist ein Bambusstrauch als Halbkreis bildmittig inszeniert. Wohnen im Grünen ist somit wichtig.

IKONOLOGISCH-IKONISCHE INTERPRETATION

Durch die Farbgebung lässt sich der Bildinhalt als typische Alltagssituation in unserer Gesellschaft interpretieren. Was wir hier sehen ist eine übliche Alltagssituation. Es kann auch Teil deines Alltages sein oder wird möglicherweise Teil deines Alltages werden.

Perspektivisch ist wiederum der Junge im Zentrum. Er wird nicht nur von der Frau und dem Mädchen – also von zwei Frauen – in die Mitte genommen und bekommt so viel Aufmerksamkeit, sondern auch von der Perspektive. Ähnlich wie schon beim Fotogramm 2 wird so eine weibliche Zuständigkeit für Kinder und Fürsorglichkeit als weibliche Eigenschaft interpretierbar. Und ein weiteres Mal wird inszeniert, dass je kleiner Kinder desto bedeutender nahe Beziehungen sind. Ein kleiner Junge, also ein Mann, steht im Zentrum. Er wird als Jüngster besonders behütet.

Szenisch sehen wir die Frau mit Kindern als Kernfamilie in Form einer Einelternfamilie inszeniert. Die drei stehen eng beieinander, gehen in dieselbe Richtung, die Erwachsene geht vor. Sie übernimmt eine sanfte Führungsrolle. Das größere Kind hat etwas mehr Abstand zu ihr. Dann sehen wir die Kinder als eigene Gruppe. Sie sind sich besonders nahe, die große Schwester geht dahinter und hat alles im Blick. Der Junge wendet sich leicht der Schwester zu. Er kann sich auf seine Schwester

verlassen, und sie ist eine Vertrauensperson. Mit ihr kann er alles besprechen. Und dann sehen wir noch die Frau – die Erwachsene – als jene, die organisiert und als jene, die verantwortlich für den „reibungslosen“ Ablauf des Privaten ist.

Die Planimetrie betont einerseits nochmals die Geschwisterbeziehung und zwar als eine enge Beziehung unabhängig von der Mutter-Kind-Beziehung, in dem eine Diagonale die Kinder von der Frau separiert und ihnen einen eigenen Bildraum zuteilt. Eine Geschwisterbeziehung ist also ein besonderes Verhältnis. Ebenso zerfällt das Bild planimetrisch in zwei Teile – einen sehr eng und klar strukturierten rechten Bildraum und einen weniger klar strukturierten Bildraum links. Es ist so viel Struktur bzw. Nähe im Zusammenhang mit Privatem – dem Zuhause – versus wenig Struktur bezogen auf den (halb)öffentlichen Raum planimetrisch inszeniert. Es wird ein weniger strukturierter öffentlicher Bereich dem strukturierten Gebäude gegenübergestellt. Dadurch wird Privat versus Öffentlichkeit gekoppelt an Klarheit versus Unklarheit bzw. Enge versus Weite. Durch den gewählten Ausschnitt sehen wir links einen Raum, der sich nach hinten ausdehnt – eine Weite. Die Personen sind darin ganz abgebildet. Im rechten Bildraum sehen wir einen stark beschnittenen Ausschnitt eines Gebäudes. Das private Leben der Familie im Zuhause ist klar strukturiert, hat geregelte Abläufe, die alle teilen und „beschneidet“ die einzelne Person. Draußen sind die Personen nicht nur Mutter, Sohn, Tochter oder Geschwister, es gibt nicht immer eine klare „Rolle“ beziehungsweise klare Bezugspunkte oder Berührungspunkte zu den Familienmitgliedern. Die geteilten Strukturen finden sich vorwiegend im Privaten. Die ProtagonistInnen müssen in der Öffentlichkeit flexibler und offener sein. Das private Leben für den oder die Einzelne(n) besteht aus relativ klaren Strukturen und Beziehungen. Der Einfluss einer Person auf, die Plan- und Kalkulierbarkeit von Öffentlichkeit ist beschränkter. Der öffentliche Raum bedeutet für den oder die Einzelne(n) somit einen Freiheitsgewinn, ein Abstand bei gleichzeitigem Kontrollverlust. Im Privaten kehrt sich dies um. Hier hat eine Person mehr Einfluss – einen Kontrollgewinn – bei gleichzeitigem Freiheitsverlust da z. B. die gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnisse stärker sind. Wir gewinnen also an zwischenmenschlicher Nähe und an Einfluss, sind aber auch stärker involviert.

Die Kernfamilie ist bedeutender Teil dieser Inszenierung. Die gewählte Form ist, im Gegensatz zur ersten Inszenierung von Kernfamilie im Fotogramm 2, eine Frau – vielleicht eine alleinerziehende Mutter – mit zwei halbwüchsigen Kindern. Diese Familie wird nicht so raumfüllend und bedeutend dargestellt, wie jene im Fotogramm 2. Sie ist

jedoch auch noch nicht ganz Zuhause. Sich Aufmerksamkeit schenken und sich Nahsein wird jedenfalls wiederum stark in Szene gesetzt, ebenso wie ein klar strukturiertes Zuhause.

3.1.5.4 Fotogramm 8: 00:38

aus US 27 „Kind isst Banane“



Formulierende Interpretation

VOR-IKONOGRAPHISCHE INTERPRETATION (WAS IST ZU SEHEN?)

Es gibt einen Bildraum. Wir sehen den Oberkörper eines Kleinkindes in Nahaufnahme und im Hintergrund kleine Ausschnitte eines Innenraumes. Die Farben sind stumpf, das Bild ist im Hintergrund unscharf. Der Raum ist sanft vom Tageslicht erhellt.

Zum Bildvordergrund: Wir sehen ein Kind vom Brustkorb aufwärts. Der Oberkörper des Kindes ist nackt. Die Haare sind blond, etwa schulterlang und leicht lockig. Es steht vor einem Regal und neben einem Fenster. Wir haben das Gefühl es steht auf einem Stuhl oder Hocker direkt am Fenster. Das Kind hält eine geschälte Banane in der linken Hand.

Alter der abgebildeten Personen: Wir sehen ein Kleinkind mit etwa zwei Jahren.

Mimik und Gestik: Das Kind hat den Mund weit geöffnet und will gerade zum ersten Bissen ansetzen. Es führt mit seiner linken Hand die geschälte Banane zum Mund.

Der rechte Arm „hängt“ am Oberkörper nach unten, die Hand können wir durch den gewählten Bildausschnitt nicht sehen. Die Augen sind weit geöffnet und blicken in den rechten Bildraum, der Kopf ist nach links gedreht, so sehen wir eher das Seitenprofil. Den Oberkörper sehen wir frontal.

Zum Bildhintergrund: Wir sehen kleine Ausschnitte eines Raumes. Einen Teil eines Fensterflügels und einen Teil des Fenstergriffs. Der Fensterrahmen ist weiß. Hinter dem Kind sehen wir eine beigefarbene Wand. Vor dieser Wand steht ein Metallregal. Von diesem sehen wir den oberen Teil. Auf dem obersten Regalboden steht ein rechteckiger Korb mit Flaschen und dahinter und links daneben Grünpflanzen. Rechts vom Regal sehen wir einen hellen Fleck. Es scheint eine offene Tür in einen helleren Raum zu sein.

IKONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST THEMA?)

Die Lichtverhältnisse sagen uns, es ist ein sehr grauer düsterer Tag, oder es beginnt zu dämmern, da es bereits später Nachmittag ist.

Es ist eine Szene in einem privaten Raum. Es folgt mit US 28 der Blick in einen Kochtopf mit Gemüsesuppe, in welcher jemand umrührt. Dies verstärkt unsere Annahme: Wir sind in einer privaten Küche. Am Regal stehen Lebensmittel und Kräuter. Sie stehen auf einer Höhe, die für ein Kind unerreichbar sind.

Wir sehen ein Kleinkind, das am Fenster steht und gerade beginnt eine Banane zu essen. Das Kind hat Hunger. Dieser muss sofort gestillt werden. Es hat jetzt Hunger, es zeigt Lust auf die Banane. Es ist warm in der Wohnung, daher kann es – wie uns eine Szene weiter vorne im Spot zeigt – nur mit Windeln herumrennen.

Rechts außerhalb vom Bild passiert gerade etwas. Dies zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Daher wendet das kleine Mädchen – oder der kleine Junge den Kopf – nach rechts und lässt sich vom „Aus-dem-Fenster-Schauen“ ablenken. Wir haben das Gefühl jemand spricht zum Kind und das Kind sieht daher zur sprechenden Person und hört zu. Es ist eine Bezugsperson. Wir gehen davon aus, dass sich der Blick zum Vater zur Mutter oder z B zum Au-Pair wendet.

Es ist ein sehr aktives Alter. Das Kind ist sehr neugierig. Dies geht einher mit einem hohen Betreuungsaufwand. Das Kind lernt erst in kleinen Schritten Regeln zu befolgen.

Es ist dasselbe Kind, das weiter vorne im Spot die Nudeln am Boden verteilt. Die Sachen im Regal sind wohl deshalb so weit oben um vor dem allgegenwärtigen Interesse an allem und dem „Chaostrieb“ des Kleinen oder der Kleinen in Sicherheit zu sein. Und auch das Kind soll dadurch geschützt werden. Die Essenspause verschafft der Betreuungsperson eine kleine Auszeit vor dem nächsten „Streich“.

Ein weiteres Mal wird Kindheit zu Hause thematisiert. Es ist ein Kleinkind. Das Kind wird zu Hause betreut. Von wem, wird offen gelassen.

Reflektierende Interpretation

FORMALE KOMPOSITION

Perspektivität

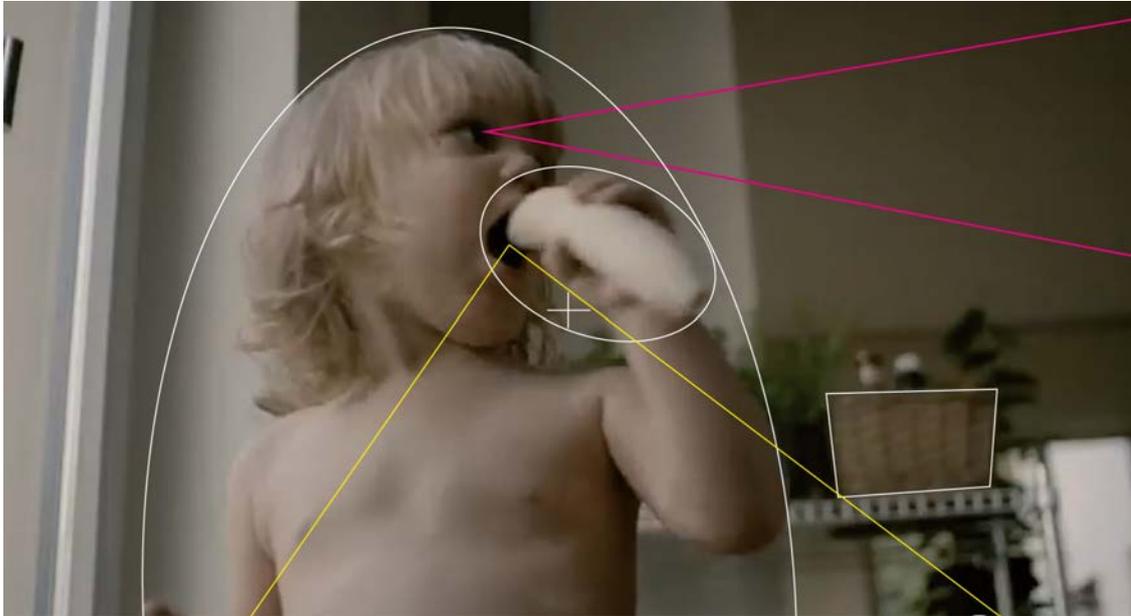


Wir blicken zum Kind auf. Wir sehen eine Untersicht. Dies kommt in der Hauptsequenz nur bei drei Untersequenzen vor. Zwei davon US 16 und US 27, aus welcher dieses Fotogramm gewählt wurde, zeigen Kleinkinder. Wir sehen also eine Dreipunktperspektive. Die drei Fluchtpunkte liegen allerdings weit außerhalb des Bildraumes und lassen sich nicht rekonstruieren. Die Horizontlinie selbst kann nicht rekonstruiert werden, aber ihr Verlauf. Mittels der Oberkante des Türstockes lässt sich zeigen, dass bereits die Kamera beim Dreh oder das Bild in der Montage gedreht wurde. Der Horizont verläuft jedenfalls von links unten schräg nach rechts oben.

Über die Bedeutungsperspektive wird wiederum das Kind betont. Wir sehen eine Nahaufnahme. Das Kind ist nah, die Darstellung hat allerdings eine leichte Unschärfe.

Die Farben sind – wie im Spot allgemein – gedämpft. Sie wirken leicht „gräulich“ und nicht fröhlich. Am hellsten ist der Fensterrahmen, gefolgt von der offenen Tür in einen anderen Raum. Über die Farbgebung kombiniert mit der Bedeutungsperspektive ergibt sich eine Übergegensätzlichkeit von Nähe und Ferne.

Szenische Choreografie



Wir sehen nur das Kind, haben durch die Inszenierung des Blickes aber das Gefühl, es gibt eine zweite Person, jemand spricht zum Kind. Das Kind ist eigenständig, es ist nackt. Es ist ein kräftiges Kind, das Obst isst. Das Bild transportiert szenisch Vitalität, Gesundheit und Energie.

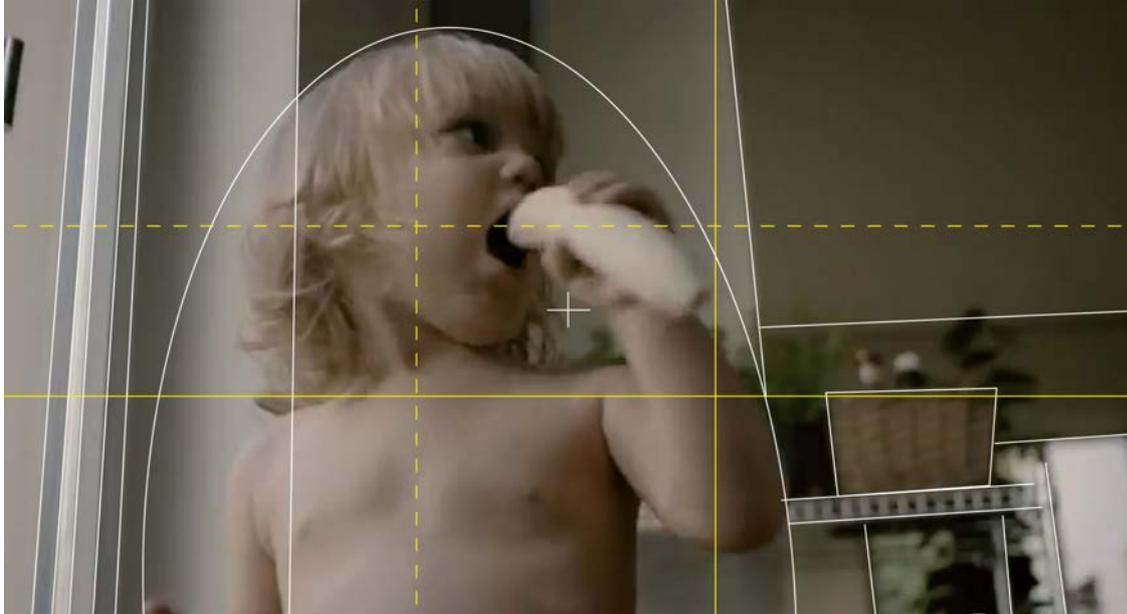
Die aktuelle Handlung des Kindes ist, eine geschälte Banane zum weit geöffneten Mund zu führen. Die BetrachterInnen sehen von unten zu.

Planimetrie

Der sichtbare Körper des Kindes ist mittig auf einer Senkrechten des Goldenen Schnittes (gelbe Linien) platziert. Der Mund und die Banane liegen auf einer Waagrechten. Das Kind und die Handlung werden so als harmonisch und bedeutend zugleich inszeniert. Die Handlung des Abbeißen liegt knapp oberhalb der geometrischen Mitte, dies bringt zusätzlich auch noch Spannung ins Bild.

Denken wir über den Bildraum hinaus, ist das ganze Kind in eine Ellipse gehüllt. Der Körper wurde beschnitten, somit auch die Ellipsenform. Weiters verlaufen vorwiegend

senkrechte Linien durch das Bild. Diese sind – durch die Dreipunktperspektive – leicht schräg. Sie verjüngen sich nach oben hin und ziehen uns in das Bild hinein zum Kopf des Kindes hin. Die wenigen waagrechten Linien sind leicht von links nach rechts steigend. Die Linien zeigen keine Regelmäßigkeiten, erzeugen keine Strukturierung, kreuzen sich nicht. Das Bild zerfällt in einzelne Teile.



IKONOLOGISCH-IKONISCHE INTERPRETATION

Perspektivisch blicken wir zum Kind auf. Es steht über uns, wird durch die Verwendung einer Untersicht erhöht. Vielleicht blicken wir mit den Augen eines Haustieres, eines Hundes, der mit leicht seitlich geneigtem Kopf am Boden sitzt und gerne einen Happen abbekommen würde zum Kind auf. Jedenfalls blicken wir über die Kamera zum Kind auf. Und es zieht uns zum offenen Mund hin.

Der Horizont verläuft von links unten nach rechts oben. Die Kamera oder das Bild wurden gedreht. Es ist ein weiteres Mal, dass die ProduzentInnen hinter der Kamera im Zusammenhang mit einem kleinen Kind mit schiefen und verschobenen Linien spielen (vgl. Fotogramm 7). Demnach kippt der eigene Horizont im Zusammenleben mit kleinen Kindern manchmal ein bisschen aus der Waagrechten. Gleichzeitig macht dieser ansteigende Horizont aber auch eine positive Stimmung, symbolisiert Aufstieg und Erfolg, und er bringt Spannung und Aktivität in die Szene.

Über die Nahaufnahme kombiniert mit der Unschärfe wird inszeniert: Das Kind ist wichtig. Und zwar nicht speziell dieses Kind, sondern jedes Kind. Die allgemeine

Unschärfe macht das Bild auch zu einem Bild der Erinnerung oder zu einem Wunschbild.

Über die Größe und die Perspektive sind wir ebenfalls dem Kind nahe. Über die Helligkeit der Farben, den Hell-Dunkel-Kontrast wird uns eher die Tür und das Fenster nahe gebracht, also Wege nach draußen. Es werden so Übergegensätzlichkeiten von Nähe und Ferne, aber auch von Drinnen und Draußen erzeugt.

Szenisch wird vorwiegend die eigene Persönlichkeit des Kindes inszeniert. Das Kind ist nackt. Es darf nackt sein. Das Kind isst im Stehen. Es darf das und kann das. Es ist eigenständig und eigenwillig, eine eigene Persönlichkeit. Trotzdem wird auch eine starke Bezogenheit zu einer unsichtbaren Person erzeugt und zwar über den Blick. Wer betreut, wird ein weiteres Mal nicht thematisiert, obwohl klar ist, dass das Kind privat betreut wird.

Das Kind ist sehr wichtig, dies wird auch planimetrisch transportiert. Über den goldenen Schnitt wird Harmonie ins Spiel gebracht und durch die Ellipsenform Dynamik und Aktivität. Denken wir über den Bildraum hinaus, ist das ganze Kind in eine Ellipse gehüllt. Sowohl szenisch als auch planimetrisch können wir jedoch die Form der beschnittenen Ellipse rekonstruieren. Eine Ellipsenform wird in der Kunstgeschichte als Inszenierung von Dynamik und Bewegung gedeutet. Die Dynamik des Kindes, sein Bewegungsdrang wurde demnach halbiert, in dem es, vermutlich, auf ein Stockerl gestellt wurde.

Es sind vorwiegend vereinzelte senkrechte Linien, die im Bild verlaufen. Die Senkrechten sind – durch die Dreipunktperspektive – leicht schräg. Sie ziehen uns durch die Verjüngung der Linien im Bild nach oben zum Kopf des Kindes hin. Wir sehen wiederum – planimetrisch inszeniert – den geöffneten Mund und die Hand mit der Banane betont. Leicht aus der Mitte gerückt, wird zudem die Spannung erhöht. Die wenigen waagrechten Linien sind leicht von links nach rechts steigend. Die Linien zeigen keine Regelmäßigkeiten und kreuzen sich nicht mit den Senkrechten. Im Gegensatz zu den Fotogrammen mit größeren Kindern (2 und 6) ist planimetrisch eine klare Strukturierung des Raumes kein Thema. Eher wird ein gewisses Chaos inszeniert. Das Kind erlernt erst Regeln, seine Eltern oder BetreuerInnen ebenfalls. Sie müssen eine gemeinsame Struktur erst (er)finden. Szenisch und planimetrisch werden so die Themen Kontrolle, Abhängigkeit und Bezogenheit ebenso aufgeworfen wie Freiheit

und Selbständigkeit. Planimetrisch wird zudem auf Harmonie Wert gelegt. Diese wird mittels Goldenem Schnitt erzeugt.

Der gewählte Ausschnitt, kombiniert mit der Untersicht, spielt mit der Wirkung des Kindchenschemas – ein kleines Kind mit Stupsnase, großen Augen und großem Mund von unten betrachtet. Im Bildzentrum ist die Hand, die fest die Banane umschließt und zum Mund führt, die Oberlippe wird schon berührt. Die BetrachterInnen werden perspektivisch, szenisch und planimetrisch auf dieses „Zum Mund führen“ hingewiesen. Wir können genau zusehen.

Dieses Bild ist im Spot durch die schnellen Schnitte in Sekunde 39 bewusst kaum wahrnehmbar, die ProduzentInnen haben es jedoch in dieser Weise erzeugt und im Spot „versteckt“. Wir kommen so nicht umhin, an pornografische Darstellungen zu denken. Ein lustvoll geöffneter Mund und eine dem Phallus sehr ähnliche Banane, die zum Mund geführt wird, und das ganze auch noch im Zusammenhang mit einem Kleinkind aus einem sehr „vorteilhaften“ Beobachterwinkel. Die Inszenierung fördert durchaus Fantasien, die soziale Grenzen eindeutig überschreiten. Sie glorifiziert das Kleinkind perspektivisch und macht es gleichzeitig zum Lustobjekt. Das Fotogramm spielt so mit einem sozialen Tabu, welches im Alltag strafrechtliche Konsequenzen impliziert.

Was bedeutet die Untersicht in Kombination mit einem nackten Kleinkind und dieser Handlung? Überhöhung des Kindes und seiner Bedürfnisse, unbegrenzter Freiraum für das Kind, oder das Kind als Lustobjekt? Die Interpretationsmöglichkeiten dieser Inszenierung sind sehr offen. Was macht für uns die Interpretation „Lustobjekt“ möglich? Die ProduzentInnen wählen für diese kurze Einblendung ein Bild, bei dem eine Banane zum offenen Mund eines Kleinkindes geführt wird. Wir denken, wäre es eine Semmel oder ein Apfel, die oder der den offenen Mund verdecken, würden die Assoziationen bezüglich pornografischer Darstellung nicht entstehen. Auch nicht, wenn das Kind bereits kauen würde und die Banane daher etwas tiefer halten würde. Durch die Wahl des Ausschnittes ist der Körper des Kindes nicht zur Gänze sichtbar. Der sichtbare Körper des Kindes ist nackt. Und der Rest? Weiters bleibt offen, ob es ein Mädchen oder ein Junge ist – beides ist möglich.

Abseits dieser sexualisierten Sichtweise, wird im Bild das Kind als Kind hochgehoben. Es steht über allem. Auch wenn es Alltagsabläufe durcheinanderbringen kann und

Erwachsene auch mal Auszeiten brauchen, raus wollen aus der Eltern- oder BetreuerInnenrolle, schätzen wir Kinder. Sie sind uns nahe, und sie haben einen hohen Stellenwert in unserer Gesellschaft.

Das Fotogramm macht eine junge Kernfamilie interpretierbar. Wie der Alltag organisiert wird, bleibt ausgespart. Es zeichnet sich die Idealvorstellung ab: Je kleiner Kinder sind, desto näher sind sie uns und desto mehr Nähe brauchen sie auch von uns. Und ein gesellschaftliches Zugeständnis: Je kleiner die Kinder sind, umso chaotischer / strukturloser darf der private Alltag sein. Struktur muss erst vermittelt werden.

3.1.6 REFLEKTIERENDE INTERPRETATION VON EINSTELLUNGEN, EINSTELLUNGSWECHSEL UND MONTAGE IM SPOT

Diese Ergebnisse beziehen sich auf alle neun Fotogramme, also auch jene, welche im Anhang 9 zu finden sind und bauen zudem auf die formulierende Interpretation der Einstellungen und der Montage unter Punkt 3.1.3. auf.

3.1.6.1 Ad Einstellungen

Die häufigste Kameraeinstellung ist die Amerikanische. Die Bildräume zeigen zumeist sehr kleine Ausschnitte. Über die gewählten Ausschnitte und dem Wenigen, das darin gezeigt wird, werden die Erfahrungsräume bewusst offen und breit gehalten.

Über den Text betonen die ProduzentInnen das Soziale. „Wir alle ...“. Mittels Bildmengen zeigen sie viele Varianten und betonen die Vielfalt privater Erfahrungsräume. Über die Wahl der Bildausschnitte wird vorwiegend die Einzelperson inszeniert und somit die Individualität privater Erfahrungen, und es wird transportiert: Privat Leben heißt allein leben oder mit wenigen nahen Menschen leben. Es ist jedenfalls wichtig, persönlichen Raum zu haben und diesen zu gestalten.

Die abbildenden ProduzentInnen arbeiten kaum mit Kamerabewegungen (Kamerafahrt, -schwenk oder -zoom). Sie nützen die Gestaltungsmittel der Kamerabewegung und des Kamerawinkels kaum. Die Kamera steht starr an einem Punkt. Es wird also ein wesentliches Merkmal, das den Film von Fotografie unterscheidet kaum verwendet. Es wird die Dynamik, die durch ellipsenförmige Arrangements in die Bilder gebracht wird, filmisch auf gewisse Weise wieder gebrochen oder zumindest gedämpft. Es unterstützt

die Interpretation, dass die Bilder Lebensausschnitte, Erinnerungen darstellen, und zwar Erinnerungen verschiedener Personen gesehen durch eine rosarote Brille.³¹

Es wird beinahe ausschließlich mit der Normalsicht gearbeitet. Das Dargestellte ist Alltägliches und nebeneinander Gleichwertiges. Wir blicken demnach, vom Kamerastandpunkt aus gesehen, vielfach neutral auf das Geschehen bzw. begegnen den DarstellerInnen auf Augenhöhe. Mit der Aufsicht und der Untersicht wird sehr sparsam gearbeitet. Daher ist es spannend, auf welche Szenarien die ProduzentInnen „anders“ blicken. Wie ich schon im Fazit der formulierenden Interpretation der Einstellungen zeigen konnte, blickt die Kamera mittels Auf- oder Untersicht nur auf Dinge, Frauen oder Kinder. Die Untersicht wird z. B. im Fotogramm 8 verwendet. Durch die Perspektivenwahl und den sparsamen Einsatz dieses Gestaltungsmittels erzeugen die ProduzentInnen eine klare Überhöhung des Kleinkindes. Über den Einsatz dieses Stilmittels treffen die ProduzentInnen eine inhaltliche Bewertung und legen uns diese nahe.

Trotzdem entsteht auch das Gefühl, dass mit Hilfe der Normal-, Unter- oder Aufsicht versucht wird, einem möglichst alltäglichen Sehen nachzuspüren. Wenn jemand kocht, blickt er oder sie in den Kochtopf mittels der Perspektive der Aufsicht. Die Kameras sind die Augen unsichtbarer AkteurInnen und geben uns nicht nur über die Perspektivenwahl sondern auch über die Kamerahöhe besondere Blickweisen. So sehen wir Szenarien mit den Augen eines Haustieres, eines Kindes oder eines / einer Erwachsenen. Die ProduzentInnen hinter der Kamera erzeugen damit Involviertheit. Sie spielen so mit den Blicken auf die Szenen, schlüpfen in andere Rollen und eröffnen sich und uns ungewohnte Perspektiven. Durch die starre Kameraführung und die manchmal sehr ungewöhnlichen Ausschnitte bzw. Kamerahöhen inszenieren die ProduzentInnen die Kamera ganz prominent als verdeckte BeobachterIn. Im Gegensatz dazu stehen Szenen, in denen die Kamera InteraktionspartnerIn zu sein scheint. Diese sind jedoch seltener zu finden (z. B. US4, US19).

³¹ Aktuelle psychologische Forschung definiert Erinnern als einen kreativen Prozess. „Wenn wir uns erinnern, dann formen wir Fragmente, die wir zu unterschiedlichen Zeitpunkten und an unterschiedlichen Orten erlebt haben, zu einer Erinnerung oder zu etwas, das sich wie eine Erinnerung anfühlt.“ (Loftus 2011) Dabei wird nicht jedes Detail exakt erinnert. Auf die Frage: „Warum sollte uns die Evolution mit einem so unzuverlässigen Gedächtnis ausstatten?“, meint die Psychologin Elizabeth Loftus: „Eine Antwort ist sicher, dass es uns erlaubt, Fehler zu korrigieren. Außerdem scheinen viele der Fehler, die unser Gedächtnis macht, unser Selbstbild zu verbessern: Wir glauben, dass wir in der Schule bessere Noten hatten, als wir tatsächlich hatten, dass unsere Kinder früher laufen und sprechen konnten, als sie das tatsächlich konnten, dass wir unsere Stimme abgegeben haben in Wahlen, an denen wir gar nicht teilgenommen haben. Das alles steigert unser Selbstwertgefühl.“ (Interviewausschnitte Kai Kupferschmidt / Elizabeth Loftus 2011)

Weiters wird im Spot stark mit der Bedeutungsperspektive gearbeitet, also mit Nähe versus Ferne. Besonders betont werden damit Kinder – vom Säugling bis zum Teenager. Die Kameraeinstellungen und auch die Kameraperspektiven orientieren sich an üblichen Arbeitsweisen im professionellen Film. Die Kamerabewegung hingegen gar nicht. Sie existiert so gut wie nicht. Dies irritiert. Im professionellen Film werden jeder Einstellungsgröße, jeder Kamerabewegung und jedem Kamerawinkel Funktionen zugeordnet. Ein(e) FilmemacherIn lernt schon in der Ausbildung Theorien, was am besten wie inszeniert wird (vgl. Ottlinger 2004). Es wird über die Wahl dieser Stilmittel „eine Aussage im Bezug auf das Gezeigte und Nicht-Gezeigte“ getroffen (Ottlinger 2004: 11). So zeigen Großaufnahmen klassisch Hände oder ein Gesicht. „Die Aufmerksamkeit wird auf das Mienenspiel des Darstellers gelenkt, die Aufnahme zeigt die innere Befindlichkeit einer Person.“ (Kamp/Rüsel 1998 zit. nach Ottlinger 2004:16). Dies kommt auch in diesem Spot zu Anwendung (z. B. US4, US 24). Die Kamerabewegung fehlt. Die abbildenden ProduzentInnen arbeiten also nicht mit Kamerafahrt, -schwenk oder -zoom. Sie nutzen die Möglichkeiten des bewegten Bildes bewusst nicht aus. Über eine dichte Montage von vielen Fotos – Schnappschüssen – könnten sie uns diese Geschichte ähnlich erzählen. Warum diese Starre? Wie lässt sich dies interpretieren? Die fehlende Kamerabewegung deute ich neben „rosa Erinnerungen“ (siehe oben) als eine fehlende Bewegung bzw. fehlende Veränderung. Es wird demnach eine Bedeutung von Kontinuität für das Private inszeniert.

3.1.6.2 Ad Einstellungswechsel

Es gibt keine oder harte Einstellungswechsel. Es gibt keine weichen Überblendungen. Die Einstellungen sind kurz. Die Kamera bewegt sich kaum, wechselt nicht den Blickwinkel oder den Ausschnitt, sie will unentdeckt bleiben. Es ist fast immer nur ein Standpunkt, von dem aus wir auf eine Unter-, Teil- oder eingelagerte Sequenz schauen. Die starre Kameraführung, welche einen gewissen Widerspruch zum Medium Film darstellt, unterstützt wie die Kameraeinstellung (siehe oben) den Eindruck, wir seien heimliche BeobachterInnen. Die abbildenden ProduzentInnen und mit ihnen die Zuseher wollen oder sollen nicht entdeckt bzw. beachtet werden. Die Bewegung kommt, beinahe ausschließlich, von den abgebildeten ProduzentInnen.

Die starre Kameraführung steht zudem im Widerspruch zur fröhlichen Musik und den häufig dynamisch inszenierten szenischen Choreografien in den Bildern. Sie ergänzt sich jedoch mit den – auf Ebene der Planimetrie herausgearbeiteten – regelmäßigen und klaren Strukturen in den Bildräumen, mit der Inszenierung von Ordnung(en).

Grenzen und Begrenztheit des Privaten, die im ersten Bild thematisch und über die Montageform klar aufgemacht werden, bleiben über die oft kleinen Bildausschnitte, die kurzen Einstellungen und die starre Kameraführung den ganzen Spot über Thema. Die gewährten Einblicke beschränken und kontrollieren die möglichen Blickverhältnisse.

3.1.6.3 Ad Montage

Wie über die Einstellungen wird auch über die Montagetechniken Variation, Vielfalt und Komplexität inszeniert. Die abbildenden ProduzentInnen erzeugen und lenken durch ihre Montage die Erzählung. Sie zeigen Einzelpersonen, Paare oder sehr kleine Gruppen, dargestellt in privaten Räumen. Private Räume werden inszeniert als wichtige Räume und als Teil der Identität. Diese privaten Identitäten sind jedoch begrenzt. Kein(e) Handelnde(r) dominiert die „Erzählung“ des Spots und es wird kein Handlungsraum, für den/die BetrachterIn wahrnehmbar, zweimal gezeigt. Wir bekommen nur viele kurze private Einblicke in unterschiedliche individuelle Lebensphasen, Alltagssituationen und Lebensräume.

Auch in der Montage wird eine Arbeitsweise bevorzugt. Das wesentliche Gestaltungsmittel der ProduzentInnen ist eine harte Montage, ein harter Schnitt und ein harter Wechsel zwischen Einstellungsgrößen. Wir springen von einem Bild zum Nächsten. Teilweise – wie in Sekunde 39 – sind die Bilder beim ersten Abspielen des Films nicht wahrnehmbar. Es werden bildlich verschiedene Ereignisse, Lebensphasen und Formen des privaten Zusammenlebens zum Thema gemacht und formal inszeniert. Die Ereignisse werden wie Perlen einer Kette hintereinander aufgefädelt, sind so eigenständig und doch verbunden. So werden lose voneinander unabhängige Handlungen zu einer Erzählung zusammengeschnitten. Durch Auslassungen eröffnen sich dabei viele Interpretations- und Identifikationsmöglichkeiten, und doch werden Idealbilder inszeniert. Die ProduzentInnen lassen absichtlich auf ein Paar im Bett in der Bildfolge ein Kleinkind auf den Schultern sitzen. Auf geselliges Zusammensein folgt genussvolles Alleinsein, dann die harmonische Zweisamkeit, ein Kleinkind und darauf eine Mutter die am Ende des Tages mit zwei Jugendlichen heim kommt und ein Mann, der im nächsten Bild, alleine heim kommt. Auf die spannende Inszenierung der Paarbeziehung folgt im Spot ein Kind. Es folgt Elternschaft. Durch die Wahl der Bildfolge wird Partnerschaft auch als Elternschaft inszeniert, und die Paarbeziehung als eine Ebene des familiären Zusammenlebens innerhalb einer Kernfamilie.

Das Schnitttempo steigert sich im Verlauf des Spots. Die Themen wechseln rasanter. Im Zusammenwirken von Ton und Bild wird trotzdem Harmonie spürbar. Aber auch, dass das Leben ein Augenblick ist und dass das Zuhause in den meisten Lebensphasen ein Genuss-Ort ist.

Die schnellen Schnittfolgen erwecken – gerade in Kombination mit einer Unschärfe in den Bildern – den Eindruck, dass es sich teilweise um filmisch dargestellte Erinnerungen oder Gedanken handelt. Wir bekommen Einblicke in inszenierte Erfahrungen anderer – quer über den Verlauf des Lebens verteilt – viele unterschiedliche Aus-, Ein- und Rückblicke.

Gleich zu Beginn (siehe Fotogramm 1) sehen wir zwei Privaträume in ein Bild montiert. Dies ist wohl das auffälligste Gestaltungsmittel der abbildenden ProduzentInnen. Es wird bei drei Untersequenzen (US 1, US 9, US 10) verwendet. Sie inszenieren damit Variation, Begrenztheit und Gleichheit in einem Bild. Dieses Gestaltungsmittel eröffnet den Film und leitet in den Hauptteil über, es betont also die Gliederung des Spots (vgl. 3.1.3).

Intensiv genutzt wird auch das Gestaltungsmittel des Ausschnittes. Die Ausschnitte und die starre Kameraführung inszenieren – wie die Montage von zwei Bildern in einen Bildraum – Grenzen bzw. Begrenztheit von Privatem. Es wird also über alle den abbildenden ProduzentInnen zur Verfügung stehenden Gestaltungsmittel der private Raum als begrenzt definiert ebenso wie der Zugang dazu. Der Ausschnitt bestimmt, was wir sehen dürfen. Der ganze Spot zeigt uns nur kurze und kleine Ausschnitte. Dies bringt mich zur Interpretation: Das Private ist intim und geheim – ein „geschlossener Freiraum“.

3.2. INTERPRETATION IN DER DIMENSION VON TEXT UND TON

Die Textmenge ist sehr begrenzt. Daher stelle ich das Transkript und die formulierende Interpretation nicht in den Anhang. Beides dient als Basis für die folgende reflektierende Textinterpretation.

3.2.1 TRANSKRIPT

Am: (Beginnt zu sprechen in Sec. 00:01) Halbvoll (.) oder noch viel zu leer. (1,5) 00:05 Alles lieben (.) oder am liebsten alles rausschmeißen (.) 00:09 Für andere da sein, oder nur für uns da sein. (.) 00:13 Die Dinge planen, oder es nehmen (.) wie es kommt. (.) 00:17 Wir alle sind anders und haben doch etwas gemeinsam: (1) 00:20 Am Ende des Tages (.) kommen wir alle nach Hause. (1) 00:26 Ein Ort den wir erfinden (.), verändern (1), und genießen. (2) 00:34 Und wo wir alle das Gleiche wollen (1,5): 00:37 Leben! (3) 00:42 Weil es dein Zuhause ist: (.) 00:45 Ikea! (2)³²

3.2.2 FORMULIERENDE INTERPRETATION – THEMATISCHE FEINGLIEDERUNG

OT³³: 00:00-00:38: Zuhause leben

UT: 00:00-00:03: Halbvoll oder zu leer

UT: 00:05-00:08: Lieben oder trennen

UT: 00:09-00:12: Andere oder wir

UT: 00:13-00:16: Planen oder wie's kommt

UT: 00:17-00:19: Identität und Gruppenidentität

UT: 00:20-00:24: Abends nach Hause kommen

UT: 00:26-00:31: Zu Hause gestalten

UT: 00:33-00:35: Was wir wollen

UT: 00:37: Leben

OT: 00:42-00:46: Branding

UT: 00:42-00:44: Slogan (gesprochen und bildlich)

UT: 00:45: Marke (gesprochen, bildlich bleibt Slogan + Wort-Bild-Marke)

³² Transkriptionsregeln entsprechen den Empfehlungen für die Dokumentarische Filminterpretation von Ralf Bohnsack (2009: 242) „Am“ steht für „erster Sprecher, männlich“. In den Klammern stehen die Längen der Pausen. Das Unterstreichen stellt stimmliche Betonungen dar.

³³ OT meint Oberthema, UT Unterthema.

3.2.3 REFLEKTIERENDE INTERPRETATION IN DER DIMENSION VON TEXT UND TON

Die Fragen, welche ich hier an den Text stelle, sind:

„Was zeigt sich hier über den Fall? Welche Bestrebungen und / oder Abgrenzungen sind in den Redezügen impliziert? Welches Prinzip, welcher Sinngehalt kann die Grundlage der konkreten Äußerung sein? Welches Prinzip kann mir verschiedene (thematisch) unterschiedliche Äußerungen als Ausdruck desselben ihnen zugrunde liegenden Sinnes verständlich machen?“ (Przyborski / Wohlrab-Sahr 2009: 289).

Die in der Einteilung in Sequenzen gefundenen Themen - das Hauptthema „Zuhause sein“ und das eingelagerte Thema „Nach Hause kommen“ – sind auch auf Textebene interpretierbar. Im Text wird weiters die in der Sequenzbestimmung erkannte Gliederung des Spots in drei Teile bestätigt (vgl. 3.1.3).

Nach Gegensätzen, sie bestimmen den Textinhalt bis zur Sekunde 00:17, werden Gemeinsamkeiten thematisiert („Wir alle...haben...etwas gemeinsam“). Am Ende kommt die Klammer: „IKEA“. Die Aussagen, die erzeugten „Stimmungen“ werden mit der Marke verknüpft.

Ich fasse die ersten beiden Themen unter „Zuhause leben“ zusammen. Den dritten Teil sehe ich als Branding.

3.2.3.1 „Zuhause leben“ (00:00-00:38)

• Proposition³⁴ durch männliche Offstimme im Modus des Beschreibens.

Eine angenehme Männerstimme beschreibt, was uns „alle“ unterscheidet und verbindet.

Im ersten Teil spricht der Sprecher von Gegensätzen. Wir sind im Alltag gewohnt, dichotom zu denken. Zumeist ist dieses Denken gekoppelt an gesellschaftliche Wertvorstellungen, an stark vereinfachende und kategorisierende Vorstellungen mittels jener wir in schwarz oder weiß einteilen können. Der Text des Spots spielt mit diesen dichotomen Denkmustern und macht damit deutlich, es gibt unterschiedliche Vorstellungen vom „Zuhause leben“ – mehr als zwei. Die dichotomen Wortspiele ziehen sich durch den ersten Teil des Textes hindurch. Es werden scheinbare Gegensätze „voll/leer“, „Beziehung/Trennung“, „andere/uns“ und

³⁴ „Als Proposition wird grundsätzlich das Aufwerfen eines Orientierungsgehaltes verstanden. Man kann durchaus fragen: Was wird eigentlich in dieser Passage proponiert?“ (Przyborski / Wohlrab-Sahr 2009: 293)

„geplant/spontan“ inszeniert – aneinandergereiht wie eine Aufzählung von Möglichkeiten.

Der Sprecher beginnt mit den Worten „Halbvoll...oder noch viel zu leer“. Sofort wird der bekannte Satz aufgerufen: „Das Glas ist halb voll oder halb leer.“ Wir können auf dieselbe Sache also optimistisch oder pessimistisch blicken. Was suggeriert uns der Sprecher? Er verdreht das bekannte Schwarz-Weiß-Denken und macht daraus zwei positive Aussagen. Trotzdem stellt er die Begriffe voll und leer gegenüber. Es sind aber keine Gegensätze mehr, sondern zwei gleichwertige Varianten. Diese gleiche Berechtigung von „Leer“ und „viel zu leer“ finden wir – wenn wir uns an das Fotogramm 1 erinnern – vor allem in der Planimetrie des Bildes wieder. Zwei Bilder werden in einem Bild gezeigt. Sie bekommen gleich viel Bildraum und schneiden das Bild in zwei gleichwertige Teile. Wenn wir die Bilder – wie wir es vom Lesen gewohnt sind – von links nach rechts betrachten, besteht zwischen dem ersten Bild und dem Text „Halbvoll oder zu leer“ am Spotanfang jedoch auch ein Widerspruch. Der linke Raum scheint eher das „Viel zu leer“ und der rechte das „Volle“ zu repräsentieren. Der Widerspruch löst sich auf, wenn wir interpretieren, dass der rechte Raum in der Vorstellung seiner NutzerInnen durchaus noch voller sein könnte. Es wird vermittelt: Der Blick ändert sich mit dem Standpunkt des Betrachters, der Betrachterin.

Der Text zu „Beziehung/Trennung“ lautet „Alles lieben...oder am liebsten alles rausschmeißen“. In der ersten Interpretation kommen wir zum Schluss: „Alles lieben“ bezieht sich wahrscheinlich auf eine enge zwischenmenschliche Beziehung und die Eigenheiten dieses Menschen, „...alles rausschmeißen“ hingegen darauf, sich von Gegenständen – wie z.B. alte Möbel – zu trennen. Über die bildliche Ebene erkennen wir, dass es umgekehrt inszeniert wird. „Alles lieben“ zeigt eine enge Verbindung zu Dingen, spielt mit den ideellen Werten von scheinbar Wertlosem. Wir bekommen eine Vorstellung zu den BesitzerInnen durch die gezeigten Gegenstände – eine Brillen- und eine Figuresammlung – kombiniert mit „lieben“. Die Bilder zu „...alles rausschmeißen“ hingegen zeigen eine emotional heftige Reaktion. Ein junger Mann zerreißt das Foto eines Paares und wirft die Papierschnipsel aus dem Fenster – die Frau wird rausgeworfen. Die gewählte Darstellung vermittelt eine sehr drastische, mit Wut, Hass und Destruktion verbundene Reaktion auf das Ende einer Beziehung. Beziehung wird also verdinglicht, Trennen wird bildlich als sehr emotionale subjektive Erfahrung inszeniert. Auf der rein textlichen Ebene bleibt dies verborgen. Der

gesprochene Text, untermalt von der Musik, klingt freudig positiv. Er wirkt keinesfalls negativ emotional.

Beim Gegensatzpaar „andere/uns“ lautet die verbale Umschreibung „für andere da sein...oder nur für uns da sein“. Fokussiert auf die textliche Ebene denken wir bei „für andere da sein“ zunächst an Menschen, die Hilfe bedürfen, z.B. Alte, Kranke, Kinder, Benachteiligte. Wir denken an Berufe wie Arzt / Ärztin oder AltenpflegerIn. Bei „für uns da sein“ denken wir an individuelle Bedürfnisse einer Einzelpersonen. Bildlich lenken uns die ProduzentInnen allerdings mit „gemeinsam“ auf Freundschaftsdienste. Gemeinsam schieben Jugendliche ein kaputtes Auto. Das „Für uns da sein“ inszenieren die ProduzentInnen als Spielsituation in einer Familie. „Uns“ ist bildlich eine Familie, die aus Vater, Mutter, Tochter und Sohn besteht. Die ProduzentInnen zeigen uns ihr Idealbild von „uns“ und gleichzeitig ihr erstes Bild von „Familie“.

Nach den Gegensätzen und Unterschieden thematisiert der Sprecher Gemeinsamkeiten: „Wir alle sind anders und haben doch etwas gemeinsam.“ Trotz aller Unterschiede, aller Einzigartigkeit sind wir miteinander verbunden, haben etwas gemeinsam. Was haben wir alle gemeinsam? Wir kommen auf Begriffe wie Interessen, Freunde, Werte und Einstellungen, Hobbies, Sorgen und Hoffnungen, Kinder, Sprache,.... Bildlich koppeln die ProduzentInnen das Wort „gemeinsam“ an die heterosexuelle Paarbeziehung. Wir sehen zwei Paare in zwei Schlafzimmern im Bett liegen. Es ist also eine übliche Alltagssituation, die Menschen teilen. Und die ProduzentInnen zeigen uns ein Kleinkind auf den Schultern eines Erwachsenen. Das Wort „gemeinsam“ wird bildlich also zuerst als *gemeinsames Leben*, präziser als Zusammenleben in einer heterosexuellen Paarbeziehung inszeniert, der typischerweise bald ein Kind entspringt. Ein gemeinsames Kind verbindet. Es wird eine Form der Kernfamilie – indirekt über die Abfolge der Bilder – mit dem Text verwoben.

Es werden die Begriffe „Gemeinsam“ und „Uns“ verknüpft mit dem Bild der Vater-Mutter-Kind-Familie. Aus der sequenziellen Logik der Sprache bezieht sich dieses Gemeinsame auf das tägliche Nachhausekommen. Jede(r) von uns hat ein Zuhause und kommt irgendwann üblicherweise täglich nach Hause – die Bilder verbinden das Nachhausekommen mit der Familie, mit dem Abend und mit unterschiedlichen Ideen, wie das Zuhause aussieht. Aber uns verbindet nicht nur das Nachhausekommen jeden Abend oder, dass wir ein Zuhause haben, uns verbindet der Wunsch: „Wir alle wollen

Leben!“ Textlich wird – auch über die Tonation – eine Lust am Leben interpretierbar. Es wiederholt sich hier im zweiten Teil des Textes eine Inszenierung von Optimismus, welche den Spot auf textlicher Ebene bereits eröffnet hat.

Es zeigt sich, der gemeinte Sinn des Textes wird über die Bilder präzisiert. Das heißt keine der Möglichkeiten/Beispiele wird als richtig(er) dargestellt. Es sind Beispiele aus eine großen Zahl von Möglichkeiten. Bildlich fließen aber – zumindest über die formale Komposition, also z B die Kameraeinstellungen – sehr wohl Wertungen ein. So sind die „anderen“ (00:09) in der Totale dargestellt, also weiter entfernt, oder das Bild zur Textpassage „gemeinsam“ (00:19) ist die Großaufnahme eines Kleinkindes, wir sind ihm also ganz nah. Dichotomien werden auf textlicher Ebene vom Sprecher durch die Sprachfärbung neutralisiert. Über die bildliche Inszenierung werden Unterschiede und Gegensätze formal jedoch betont. So wird im Fotogramm 1 die Aussage „halbvoll oder noch viel zu leer“ durch die Montage von zwei Bildern in einem mit einer scharfen mittigen Trennung, über den Hell-Dunkel-Kontrast, als auch durch die Darstellung eines leeren versus eines vollen Raum inszeniert.

Über die Bilder wird von Anfang an klar, dass sich der aus dem Off gesprochene Text auf die Nutzung von privatem Raum bezieht. Textlich wird dies erst später transportiert. Die Personen in den Bildern sind Platzhalter, der Sprecher macht uns klar, dass auch wir gemeint sein können. Er bezieht uns mit ein. Die gezeigten Bilder sind (potentiell) Teil unseres gemeinsamen Alltags.

Das Musikstück wurde eigens für den Spot komponiert und stammt von Brian D. Yessian, Michael J. Yessian und Ralf Denker. Es trägt den Titel "Ikea Manifesto RD" (Quelle 3). Die Musik wurde also eigens zu diesen Bildern produziert und entspricht den Idealvorstellungen der ProduzentInnen. Über die Musik wird im Zeitverlauf des Spots eine zunehmende Fülle und Dichte transportiert, die gegen Ende wieder abnimmt. Ein Leben wird in seinem Verlauf durch immer mehr Beziehungsebenen voller, bevor es wieder ruhiger wird. Die Kernfamilie ist Teil intensiver Phasen (Schlagzeugeinsatz 00:20 oder Trompeten 00:21). Die Musik inszeniert Fröhlichkeit und Harmonie, die Trompeten klingen sogar heroisch. Die Musik bewertet das gezeigte Handeln als positiv, ja teilweise sogar voller Euphorie. Wie sehr die Wirkung von der Musik getragen wird, zeigt sich, wenn wir uns den Spot mit einer anderen musikalischen Variation ansehen, z. B. mit dem Lied „Know your Enemy“ von Rage

Against The Machine (Quelle 2). Mit dieser musikalischen Untermalung entsteht der Eindruck: Alle bewegen sich nichtsahnend auf eine Katastrophe zu – diese wäre Ikea.

Text, Musik und Bilder ergänzen einander. Uns fällt jedoch auf, dass sich unsere ersten Assoziationen zum Text nie mit den bildlichen Inszenierungen der ProduzentInnen decken. Durch diese Unvorhersehbarkeit wird Spannung erzeugt. „Das Zuhause leben“ wird so über das Zusammenspiel von Text, Musik und Bild, und vor allem über die bildlichen „Überraschungen“ als spannend inszeniert. Es macht klar, dass die ProduzentInnen die Erzählung in bestimmte Richtungen lenken. Die Bilder sind die Vorschläge der ProduzentInnen – ihre Idealbilder für ihren Text. Der Text dirigiert die Einstellungswechsel bzw. ergänzt die Erzählung der Bildfolge und macht von den ProduzentInnen gewünschte Assoziationen möglich. Die Kamera ist dem „uns“ näher als den „anderen“ oder „dasselbe wollen“ bedeutet bildlich ein Kind wollen – wir wollen also alle Kinder oder wollen wir nur nach Hause kommen? Ein Idealbild des privaten Glücks durch Familiengründung wird inszeniert. Es wird über das Zusammenspiel von Musik, Text und Bild Lebensfreude, Vielfalt, Individualität und Freiheit transportiert, diese Themen werden aber auch klar verknüpft an Strukturen, Beziehungen und Ordnungen, welche erstere ermöglichen.

3.2.3.2 „Branding“ (00:42-00:46)

• Proposition durch männliche Offstimme im Modus des Evaluierens

„Weil es dein Zuhause ist.“ Der Sprecher betont das Individuum. Der Sprecher nimmt Bezug auf den(die) individuelle(n) Zuschauer(in) – „dein Zuhause“. Er betont das Subjekt und macht klar, dass Ikea als Firma den (die) Einzelne(n) als Individuum sieht – eine Distinktion gegenüber einer unpersönlichen Masse. Es gibt ein „Wir“, vorrangig ist das „Ich“. Es geht um die/den Einzelne(n) und die jeweilige individuelle Vorstellung privaten Zusammenlebens. Die Marke Ikea wird evaluiert als die, die vorurteilsfrei jede Form privaten Zusammenlebens ermöglicht, gestaltet oder verändert und zwar eindeutig zum Positiven. Der Slogan verbindet alle bildlich aufgezeigten Variationen mit der Marke. Er ist eine „rosa Brille“ die angeboten wird. Die Marke, das Unternehmen identifiziert sich damit.

„Weil es dein Zuhause ist.“, bricht das „Wir“ herunter auf das „Ich“ – auf die Selbstverantwortung im Leben. „Weil du“ deines Glückes Schmied bist, steht am Ende die Aufforderung, selbst aktiv zu werden. Es impliziert eine marktwirtschaftliche Logik, dass diese Option jederman bzw. jederfrau offen steht.

4. REFLEKTIERENDE GESAMTINTERPRETATION

Vorab: Diese Ergebnisse erläutern nichts über reale Lebensverhältnisse von Familien. Sie bringen jedoch immanente und dokumentarische Wissensbestände bezüglich (Kern)Familie auf eine manifeste Ebene. Die Arbeit macht sichtbar, was wie gesagt bzw. dargestellt wird (vgl. Bohnsack 2009: 137). Die Ergebnisse zeigen den propagierten familiären Lifestyle, sowie geteilte familiäre Erfahrungsräume und Orientierungsrahmen der ProduzentInnen. Dies ermöglicht Schlüsse bezüglich eines Habitus im Sinne des „modus operandi“. ³⁵ Wie lassen sich nun die bisherigen Ergebnisse zusammenfassend interpretieren?

4.1. KONSTRUKTIONEN DER (KERN)FAMILIE UND SICH DOKUMENTIERENDE ERFAHRUNGSRÄUME

Wir wissen, dass Werbung mit Idealbildern arbeitet. Wie aber sieht dieses Idealbild in diesem Fall aus? Die ProduzentInnen vor und hinter der Kamera inszenieren den Mittelstand. Ökonomischer Stress ist nicht sichtbar. Materielle Sicherheit wird vorausgesetzt. Die soziale Lage der ProtagonistInnen erscheint sorglos und entspannt. Es wird eine empirisch haltlose Illusion ³⁶ als Ideal inszeniert, eine gesellschaftliche Konvention, welche durch die Inszenierung nochmals konventionalisiert wird (vgl. Goffman 1981). Demnach liegt es in der „Natur“ eines Zuhauses in gesicherten und sorglosen Verhältnissen zu leben.

Der Werbespot thematisiert Privatleben als „Zuhause leben“ und als ein Durchleben verschiedener Phasen. Das Leben ist für die ProduzentInnen eine Entwicklung und ein Verlauf. Die Kernfamilie markiert ein Zeitfenster und eine Form des privaten Zusammenlebens, welche wir zumindest einmal „er-leben“ - nämlich in unserer

³⁵ „Als habituelles Handeln können wir zunächst jenes verstehen, das uns zutiefst selbstverständlich ist, dessen Bewusstmachung [...] uns im unmittelbaren Handeln stören würde. Bourdieu (1982:281) spricht im Zusammenhang mit Habitus auch vom „modus operandi“, der Strukturgesetzlichkeit, die Handeln und andere soziale Gegenstände hervorbringt.“ (Przyborski /Wohlrab-Sahr 2009: 34). Der Habitus verbindet die ProduzentInnen mit „der Kollektivität“ und der Zeit. Die „objektive Intention“ eines Films ist demnach nicht reduzierbar auf die Absicht der ProduzentInnen, sondern „[...] ist eine Funktion der Denk- Wahrnehmungs- und Handlungsmuster, die der Künstler seiner Zugehörigkeit einer bestimmten Gesellschaft oder Klasse verdankt“ (Bourdieu 1970: 132 u. 154 zit. nach Bohnsack 2009: 48).

³⁶ Rudolf Arnheim spricht bereits 1932 davon, dass Filme uns „partielle Illusionen“ anbieten. Es ist also kein Nachteil für dessen Glaubwürdigkeit, wenn in unserem Fall die soziale Rahmung grundlegend von den empirischen Wirklichkeiten in einer Gesellschaft abweicht, da „[...] eine grundlegende Abweichung von der Wirklichkeit so gar nicht empfunden wurde.“ (Arnheim 1932: 185)

Kindheit. Diese familiären Beziehungen werden bedeutend und prägend für eine eigene Identität dargestellt.

Im Spot werden zwei Formen von privaten Beziehungen inszeniert. Jene mit den „anderen“ und jene zwischen „uns“. Gezeigt werden diese Beziehungen durch und durch positiv. Sie sind geprägt von gegenseitiger Solidarität. Über die Bilder wird klar: „Andere“ sind Freunde. Diese Freundschaftsbeziehungen werden vorwiegend im Übergang von Adoleszenz zum Erwachsensein gezeigt. Dann folgt die Phase der Kernfamilie, sie wird textlich konnotiert mit dem Begriff „uns“. Wir sehen diesbezüglich unterschiedliche Perspektiven und Ausschnitte. Elternwerden, Kindsein, Paarbeziehung, Nachhausekommen, zu Hause spielen sind Szenarien, in denen die ProduzentInnen die Kernfamilie als eine positive Form privaten Zusammenlebens darstellen. Dabei sind Werte wie Empathie, gemeinsam Zeit verbringen, Rücksicht nehmen und individuelle Freiräume ermöglichen, jene, die ein Zusammenleben gelingen lassen.

Es reicht, abends Zeit zu haben, aber die private Zeit wird bewusst (gemeinsam) genutzt. Das Privatleben im Spot wird als begrenzt inszeniert. Zeitlich wird es vorwiegend mit dem Abend verbunden und räumlich vorwiegend auf die privaten vier Wände begrenzt. Über die Formalstrukturen zeigt sich: das Private ist meist klar begrenzt, strukturiert und geordnet, bei gleichzeitiger Offenheit und Vielfalt. Zwischen dem Innen (dem Privaten) und Außen gibt es schützende Grenzen. Die privaten Räume sind eigentlich uneinsichtig, sie sind privat – wir dürfen aber heimlich zusehen. Auf den ersten Blick sind die unterschiedlichsten Formen der Lebensgestaltung akzeptabel und alle sind positiv konnotiert. Wertungen kommen subtiler über die formale Ebene vor. So werden uns kleine Kinder als besonders Nahe³⁷ inszeniert, wie z.B. im Fotogramm 5. Und es wird so bildlich demonstriert, was ein(e) Erwachsene(r) in eine private Beziehung einzubringen hat: Gelassenheit, Aufmerksamkeit, Fürsorge und Zeit.

Wenn wir den Spot als Biografie lesen, gibt es nach der glücklichen Kindheit eine Phase der ersten Lieben und Enttäuschungen, dann genießen wir das Leben, treffen Freunde, gehen aus und kommen spät nach Hause. Schließlich konzentrieren wir uns auf eine Paarbeziehung. Es folgen Kinder und somit eine chaotischere, intensivere,

³⁷ Die ProduzentInnen thematisieren über verschiedene Kameraeinstellungen, dass es im privaten Zusammenleben unterschiedliche Grade der Nähe gibt.

aber erinnerungswerte Lebensphase. Auch hier gibt es für die Familienmitglieder persönliche „Genusszeiten“ und Rückzugsräume zum Unbeobachtetsein. Ist die Elternzeit „überstanden“, tanzen wir vergnügt und zufrieden durch unser restliches Leben, schwelgen in positiven Erinnerungen und treffen unsere Kinder und Enkelkinder bei Geburtstagsfesten. Blicken wir auf privates (Zusammen)Leben, so ist es variantenreich und individuell. Das ist gut. Es gibt Abhängigkeiten, Gleichförmigkeiten und Grenzen bei gleichzeitiger Vielfalt, Individualität und Freiheit. Beständig interpretierbar bleibt, neben dem Zeithaben, eine Solidarität zwischen den sich nahen Menschen. Solidarisch sein und (füreinander) Zeithaben werden im Spot zu Werten, welche die Qualität privaten Zusammenlebens definieren. Sie ermöglichen ein freudiges Zusammenleben.

Im österreichischen Diskurs wird der Begriff „Kernfamilie“ häufig gleichgesetzt mit einem existierenden „hegemonialen Familienleitbild“. Demnach umfasst eine Familie einen Vater, eine Mutter und zwei Kinder, und diese leben zusammen in einem Haushalt (vgl. Popp 2009). Die empirische Wirkungsmacht dieses Leitbildes wurde gerade vor kurzem im medialen Diskurs über die Aufklärungsbroschüre „Ganz schön intim“ demonstriert. In dieser Broschüre werden auch homosexuelle Paare mit Kindern – ganz im Sinne der wissenschaftlichen Definition von Nave-Herz – unter dem Begriff „Kernfamilie“ gefasst. Kritiker haben von der „Diskreditierung der Kernfamilie“³⁸ gesprochen, gemeint wurde jedoch eine Bedrohung der heterosexuellen Elternschaft sowie der biologischen Elternschaft. Im Spot wird „Kernfamilie“ durchaus weiter gefasst als in diesem österreichischen Familienleitbild im Sinne Poppers. Die ProduzentInnen inszenieren Familie vorwiegend als Zwei-Generationen-Gebilde. Die erweiterte Familie wird bei besonderen Anlässen gezeigt. Zentraler als die sichtbare Form erscheint dabei die sichtbare Präsenz der Mitglieder in der Familie, das Finden einer Balance zwischen Ich und Wir bzw. die Sichtweise, dass die Kernfamilie eine Lebensphase und eine Lebensform unter mehreren kennzeichnet. Dieser Spot dient trotzdem einmal mehr als „Wertepfleger“, wie Willems die Werbung auch bezeichnet (2005: 119). Familie ist ein wichtiger Wert in europäischen Gesellschaften laut dem europäischen Survey „Werteorientierungen in europäischen Ländern“ (Fux 2009: Sec. 00.03.47ff). Familie wird darin vor Arbeit, Politik und Religion genannt. Die „Grundmerkmale einer Familie“ sind für Nave-Herz, im Unterschied zu anderen Lebensformen, die

³⁸ „[...] Die Broschüre für Sechs- bis Zwölfjährige sei eine „Diskreditierung der Kernfamilie“, meinen ÖVP und FPÖ und stellen eine parlamentarischen Anfrage an Unterrichtsministerin Claudia Schmied.“ (Tiroler Tageszeitung, 27.11.2012) Weiters wird das Zitat „Diskreditierung der Kernfamilie“ im ORF-News-Portal vom 28.11.2012, im Standard vom 27.11.2012 oder in der Wiener Zeitung vom 27.11.2012 verwendet.

„Reproduktions- und Sozialisationsfunktion“, die „Generationendifferenzierung“ und ein „spezifisches Kooperations- und Solidaritätsverhältnis“. (Nave-Herz 2006: 30). Diese Merkmale sind empirisch immer weniger eindeutig der Familie zuordenbar. Die von den ProduzentInnen gezeigten Familien beinhalten diese „Grundmerkmale einer Familie“ und gleichzeitig lassen sie es offen, ob nicht auch die homosexuelle Paarbeziehung oder die studentische Wohngemeinschaft diese Grundmerkmale beinhalten. Das spezifische Kooperations- und Solidaritätsverhältnis ist jedenfalls in allen dargestellten Formen des Zusammenlebens interpretierbar und wird so neben dem „Grundmerkmal einer Familie“ zur Basis jeglichen privaten Zusammenlebens.

Unabhängig ob auf der formulierenden oder reflektierenden Bild- oder Textebene werden das Zusammenleben in einer Zweigenerationenfamilie immer als schön und Kinder (zu haben) als ein bedeutender Erfahrungsraum einer privaten Biographie inszeniert. Vorrangig fokussiert sind im Spot die Phase der Kindheit und die Phase der „Potentiellen Elternschaft“ – also die Altersgruppe von 25 bis ca. 45 Jahren. Über diese Altersgruppe wird auch dargestellt, dass wir abseits von einer Kernfamilie alleine oder als Paar leben können. Familie ist für die ProduzentInnen jedoch ein besonderer Zeitrahmen des privaten Zusammenlebens. Dies zeigt sich auch in Quantitäten: In den 100 Bildern des Videoskripts können wir bei 29 Bildern, also einem Drittel, den Begriff Kernfamilie direkt über die Bilder interpretieren. Interpretieren wir die Paarbeziehung als Elternbeziehung, sind es weit mehr.

So werden die Kernfamilie und dabei das Kindsein bzw. das Elternwerden bzw. -sein als zentrale und positive Erfahrungen im Lebensverlauf gezeigt. Die ProduzentInnen inszenieren Familie als Ort des Füreinanderdaseins, der Nähe, aber auch des Chaos, der Überforderung (weinender Säugling...). Für sie ist „Kernfamilie“ ein positiver zeitlich begrenzt Ort, den wir alle kennen. Erwachsene tragen Verantwortung, sind zuständig für Strukturen. Kinder haben Freiräume, die mit zunehmendem Alter und durch die stärkere Einbindung ins öffentliche Leben beschränkter werden. Freiräume gibt es dann vorwiegend am Abend zu Hause. Erinnerung werden letztlich schöne harmonische Erfahrungen (Fotogramm 9).

Die Kernfamilie wird in unterschiedlichen Konstellationen sichtbar und die Inszenierungen eröffnen Interpretationsspielräume. Sehen wir in Fotogramm 5 einen alleinerziehenden Mann mit einem Kleinkind, einen Mann, der sich an der Erziehungsarbeit beteiligt, oder eine Frau, die ein Kind auf den Schultern trägt? Die

ProduzentInnen vor und hinter der Kamera wollen kein klares Bild der Geschlechterverhältnisse in einer Kernfamilie zeichnen. Sie lassen viele Interpretationsfreiräume zu. Trotzdem ist das Bild der heterosexuellen Paarbeziehung mit zwei Kindern jenes, das „erstmalig“ Kernfamilie sichtbar macht (Fotogramm 2). Der Vater, der sein Kind nach Hause bringt, ist zwar interpretierbar, aber nicht wirklich sichtbar. So sehen wir ein Kleinkind auf den Schultern eines Erwachsenen – ob Mann oder Frau wissen wir nicht (Fotogramm 5). Und die mögliche alleinerziehende Person im Spot ist eine Frau (Fotogramm 6). Auch über die Ausschnittwahl und die szenische Darstellung wird das Idealbild der Vater-Mutter-Tochter-Sohn-Familie betont, wenn auch nicht apodiktisch oder exklusiv. Diese Familie beherrscht den Bildraum ohne beschnitten zu werden (Fotogramm 2).

Kleinkinder bis fünf werden vorwiegend in privaten Räumen untertags gezeigt. Es wird also als Ideal gesehen, mehr Zeit zu Hause zu sein, wenn Kinder klein sind. Über die Planimetrie zeigen diese Bilder mit kleinen Kindern: Private Strukturen werden stärker beansprucht, Ordnungen können schon mal in Schiefen geraten. „Kernfamilie“ bedeutet demnach: Es ist eine anstrengende, intensive aber trotzdem bereichernde Phase im Lebensverlauf.

Die Kernfamilie wird insgesamt in vier Formen sichtbar / interpretierbar:

- Vater-Mutter-Tochter-Sohn
- Vater-Tochter
- Mutter- Tochter-Sohn und
- Großvater-Vater-Mutter-Sohn

Und es gibt vier Beziehungsebenen, die zum Thema gemacht werden:

- Eltern-Kind-Beziehungen
- Paarbeziehungen
- Geschwisterbeziehungen
- Mehrgenerationenbeziehungen

Planimetrisch lässt sich als Prinzip benennen, dass den ProduzentInnen wichtig ist, dass private Räume klar und eindeutig strukturiert sind. Szenisch sind sich die Handelnden einerseits sehr nah, andererseits sind sie alleine dargestellt – und dies fast ausschließlich harmonisch. Inszeniert wird: Auch alleine sein ist etwas Wertvolles. Perspektivisch wird über die zumeist gewählte Normalsicht betont, dass die Blicke auf den Raum eine Variante, eine Sichtweise sind (wenn natürlich eine bedeutende, denn

sie wurde ja als die gezeigte Sichtweise ausgewählt). Durch die Wahl der Frontalperspektive bringen die ProduzentInnen hinter der Kamera – bewusst oder unbewusst – ihren persönlichen Standpunkt in die Bilder ein. Sie bestimmen, dass es einen Fluchtpunkt gibt und definieren damit, dass das wichtig ist. Die Fluchtpunkte liegen häufig abseits der Handelnden. Dies macht deutlich, dass die abgebildeten Handelnden Platzhalter sind. Es könnte jeder/jede andere sein. Es sind Erfahrungen von jedermann und jederfrau, die wir hier sehen. Auffällig ist die Verwendung der Bedeutungsperspektive. Über dieses Stilmittel bekommen Frauen bis vierzig und Kleinkinder viel Aufmerksamkeit von den abbildenden ProduzentInnen.

Wir können sagen: In diesem Spot wird der Blick auf Frauen, Kinder oder Dinge „anders“ inszeniert. In den Ergebnissen der einzelnen Fotogramme zeigt sich, dass vorrangig Frauen, Kinder und Dinge über die Bedeutungsperspektive – also Groß- bzw. Nahaufnahmen – bzw. die Dreipunktperspektiven dargestellt werden. Mit der Bedeutungsperspektive wird dabei häufiger gearbeitet. Die Auf- und Untersicht werden nur sparsam verwendet. Mittels Auf- und Untersicht blicken wir auf Frauen runter und zu Kleinkindern rauf. Über diese Darstellungsweisen und Bühnen werden Kinder und Frauen stärker mit dem privaten Leben verknüpft.

Eine Thematisierung innerfamiliärer Arbeitsteilung bleibt im Spot größtenteils außen vor – auch wenn wir vorwiegend Ausschnitte privaten Zusammenlebens sehen. Wir sehen, wer die Kinder nach Hause bringt. Es räumt niemand auf. Es putzt niemand. Es wird zwar gezeigt, dass kleinere Kinder untertags zu Hause sind, es wird jedoch nicht gezeigt mit wem. Reproduktionsarbeit ist nur andeutungsweise Thema, so sehen wir, dass jemand Suppe kocht, wir sehen aber nicht wer. Durch die Form der Inszenierung – ein Blick in einen Suppentopf hinein – werde ich als BetrachterIn zum Koch oder zur Köchin. Es suggeriert „meine“ Zuständigkeit – unabhängig vom Geschlecht.

Über die Kameraeinstellungen zeigt sich jedoch mehrmals, dass eine Zuständigkeit für das Private an die Frau gekoppelt wird. Dies wirft über die Formalstrukturen ein bürgerliches Rollenverständnis auf. Der Privatraum ist der Zuständigkeitsbereich der Frau, die eigene Persönlichkeit wird untergeordnet dargestellt. Der Mann ist beinahe unsichtbar. Das Kind hat, je kleiner es ist, das Sagen, sein Wohl steht über allem. Das glückliche Kind verbildlicht die glückliche Kernfamilie.

4.2. EINE „HOMOGENE“ VIELFALT GEORDNETER VERHÄLTNISSE

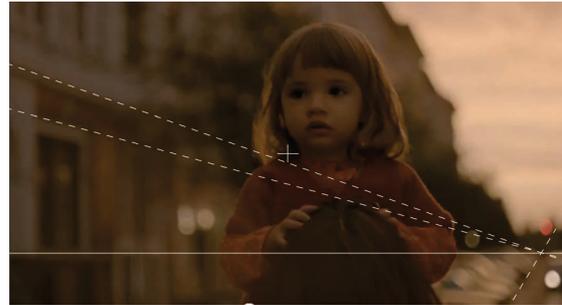
Die ProduzentInnen arbeiten mit Übergegensätzlichkeiten³⁹. Sie lassen häufig über die verschiedenen Sinnebenen Gegensätze aufeinanderprallen. Es wird so Individualität, Egoismus, Freiheit, Offenheit, Freiraum, Vielfalt, Variation, Spaß, Nähe und Dynamik abgebildet und in die Erzählung verpackt. Über die formalen Bildebenen kommen im selben Moment Kollektivität, Solidarität, Begrenztheit, Ordnung, Struktur, Distanz, Hektik, Chaos, Fülle und Abhängigkeit in die Bilder mit hinein. Das Privatleben ist inszeniert als ein Zusammenspiel von alledem. Es ist also durchaus geprägt von Widersprüchen, die aber als solche nicht thematisiert sondern vielmehr homogenisiert bzw. sogar harmonisiert werden. Geordnete Verhältnisse z. B. durch klare räumliche und zeitliche Grenzen oder Strukturen ermöglichen individuelle Freiheiten und Freiräume in der Vielfalt des Zusammenlebens.

Bereits am Spotbeginn sehen wir eine leere und eine volle Wohnung gleichwertig nebeneinander. Wir sehen eine Katze, die zum Hund wird. Um Zutritt zu bekommen, muss sie sich verwandeln. Es eröffnet sich bereits hier Variation über die Wohnweisen. Gleichzeitig wird Ordnung interpretierbar und, dass über die Jahre, also mit dem Alter, sich das Private füllt und Freiräume reduziert werden. Es macht aber auch interpretierbar, dass das Zusammenleben mit anderen mehr Ordnung erfordert, damit es funktioniert. Ein Umzug, wenn wir zusammenziehen, ausziehen oder wenn ein Kind geboren wird, solche Ereignisse bringen bestehende Ordnungen ins Wanken. Das Private wird stärker beansprucht und muss angepasst werden. Die Kernfamilie ist so eine Form des privaten Zusammenlebens, in der die Menschen stark aufeinander bezogen sind und die Anpassung erfordert. Eine Kernfamilie, so die Inszenierung, ist in ihrer jeweiligen „Entstehungsphase“ einem Chaos ausgesetzt, weil bisherige Ordnungen ihre Gültigkeit verlieren. Gleichzeitig ist sie eine Form, in der geteilte Strukturen besonders wichtig sind, auch wenn sie gerade anfangs scheinbar fehlen. Die persönlichen Freiheiten werden durch diese Strukturen begrenzt aber auch ermöglicht. Kernfamilie wird von den ProduzentInnen als eine besonders intensive Lebensphase inszeniert.

³⁹ Max Ihmdahl bezeichnet in seiner Ikonik als Besonderes des Bildsinnes den „Sinnkomplexität des Übergegensätzlichen“ (Ihdahl 1996: 107). Am Beispiel eines Freskos von Giotto demonstriert er, wie die Figur des Jesus durch die besondere Bildkomposition als Über- als auch als Unterlegener dargestellt wird (Ihdahl 1994: 312). Barthes spricht in diesem Zusammenhang vom „stumpfen“ und dem „entgegenkommenden Sinn“ (Barthes 1990: 54). Er meint damit, dass über unterschiedliche Sinnebenen das „Gegenteil“ gesagt werden kann, „[...] ohne auf das Widersprochene zu verzichten.“ (Barthes 1990: 54).



Fotogramm 1



Fotogramm 5

Gezeigte familiäre Erfahrungsräume sind ebenfalls geprägt von Übergegen-
 setzlichkeiten. Wir sehen Genuss und Hektik, Nähe und Ferne, erkennen Inklusion und
 Exklusion. So sehen wir z. B. im Fotogramm 5 gleichzeitig Nähe und Ferne: Über die
 Perspektive verlieren wir das als bedeutend und nah inszenierte Kind aus den Augen.
 Die Perspektive fokussiert die Ferne. Im Bildzentrum liegen jedoch das Kind und eine
 Halt gebende Eltern-Kind-Beziehung. Die verwendete Großaufnahme macht die Eltern-
 Kind-Beziehung zu einer wichtigen Beziehung. Es ist ein sehr nahes und inniges
 Beziehungsverhältnis. Da der Fluchtpunkt weit im Bildhintergrund liegt, kann auch
 interpretiert werden: Wir haben die Eltern-Kind-Beziehung aus den Augen verloren,
 oder die Fokussierung der Ferne macht das Gezeigte zu einer Erinnerung, zu einer
 Idealvorstellung oder zu einem Wunsch. Diese Inszenierung impliziert zudem eine
 Distanzierung zum Bildinhalt. Wir sind – als Betrachtende – nicht Teil davon, wir
 gehören nicht zum innersten Kreis.

Die (Kern)Familie wird so in diesem Spot als eine in sich variable Variante des privaten
 Zusammenlebens inszeniert. Bildlich bleiben viele Variationen ausgeschlossen.
 Wörtlich sind wir „alle“ mit dabei. Die Familie ist in der Personenanzahl stark begrenzt.
 Struktur ordnet die Verhältnisse, wenn das Bezogen- und Angewiesensein mehrerer
 Individuen zwangsläufig Hektik und Chaos mit sich bringt. Erlernt oder verhandelt,
 geordnete Verhältnisse erleichtern das Zusammenleben, sie bringen Routine. Sie
 machen gleichzeitige Nähe mehrerer Menschen „genießbarer“. Wir können uns noch
 so fern sein und noch so unterschiedlich leben, diese Erfahrung teilen wir. Es wird
 suggeriert und inszeniert, dass zwischen klaren Strukturen und dem „Erfolg“ privaten
 Zusammenlebens ein kausaler Zusammenhang besteht, welcher bestimmender ist für
 das Gelingen als die Form des Zusammenlebens. Die Komplexität des
 Zusammenlebens, die bestehenden Abhängigkeitsverhältnisse führen nicht zur
 Überforderung aufgrund der geteilten Strukturen.

Auf der ikonografischen Ebene zeigen uns die Bilder unspektakuläre, unabhängige Alltagsblitzlichter, über den Text formt es sich zu einer Erzählung des privaten Lebens. Die Formalstruktur bringt die Ordnung. Über die Perspektive wird die scheinbare Gleichwertigkeit aller Handelnden, die – auf den ersten Blick – „erfolgreiche“ Inklusion gewissermaßen demontiert, indem gängige Geschlechterhierarchien interpretierbar werden. Erst der langsame und aufspaltende Blick macht klar, der private Mann fehlt beinahe ganz in den Bildern, und ist er zu sehen, bekommt er die „formale“ Aufmerksamkeit. Die Frau wird nicht als „Hausfrau“ inszeniert. Sie wird uns im Zusammenhang mit dem Privaten aber „näher“ gebracht. Über die Perspektive der Aufsicht wird sie auch zur Untergeordneten sowie zur Schützbedürftigen - ein bisschen Freiraum gönnen wir ihr. Beherrscht wird das Private nicht vom Mann, auch nicht von der Frau, sondern vom Kleinkind.⁴⁰ Der Mann wird über die Bildmenge im Familienalltag – im Privaten – zum „eher“ Unsichtbaren. Beinahe ausschließlich über die Formalebene bringen die ProduzentInnen so, bewusst oder unbewusst, stereotype Rollenvorstellungen ins Bild, die dem hegemonialen Familienleitbild in Österreich entsprechen⁴¹ (vgl. Popp 2009).

Privates Zusammenleben wird also definiert von Widersprüchen, welche jedoch harmonisierbar sind. Es sind vielfältige Formen möglich, wichtig sind geteilte Strukturen, wie ein gut strukturiertes Zuhause oder ein gut strukturierter Tagesablauf, welcher genug Raum und Zeit für's Zusammenleben und für's Eigenleben schafft. Die Form des Zusammenlebens – so die Inszenierung – ist nicht kausal für das Wohlbefinden der ProtagonistInnen. Die Kernfamilie ist nur eine inszeniertes geordnetes Verhältnis – eine Variante.

Es steckt in den Bildern, dass sich die Nähe zwischen Menschen im Lebensverlauf verändert. Es gibt unterschiedliche Grade von Nähe und Ferne. Auch auf der Familienebene wird die Nähe in der Anfangsphase stärker interpretierbar als später. Auf formulierender und reflektierender Ebene wird zudem ersichtlich, dass intensivere Phasen, wie etwa die der Familiengründung, chaotischer sind. Es wird dabei aber nicht

⁴⁰ Entsprechend empirischen Daten wird in diesem Spot „an der Idee der >privaten Kindheit< festgehalten.“ (Toppe 2009: 112, vgl. Pfau-Effinger 2000).

⁴¹ Ulrike Popp spricht von einem traditionellen Leitbild „[...] einer >vollständigen< Familie mit einem männlichen Haupternährer, zwei Kindern und einer vorrangig sich um Haushalt kümmernden, Kinder erziehenden >guten< Mutter [...]“ mit einem „Status einer sozialen Norm“ (Popp 2009: 90). „Trotz vielfältiger Entwürfe, alternativer Forderungen, gelebter Projekte und proklamierter Toleranz existiert doch im ländlichen Österreich ein hegemoniales Familienleitbild, das bei Verstößen soziale Sanktionen nach sich zieht [...] An der Reproduktion [...] und Aufrechterhaltung [...] betätigen sich die Medien [...]“ (Popp 2009: 93).

gezeigt, wie die Betroffenen dieses Chaos bzw. die gestiegenen oder veränderten Anforderungen bewältigen, wie sie zu gemeinsamen Strukturen kommen – außer indem die ProtagonistInnen Zeit miteinander verbringen (gemeinsames Spielen, Essen, Nachhausekommen oder die Zweisamkeit morgens im Bett). Ganz dezent – über z. B. Kameraeinstellungen auf formaler Ebene – wird jedoch eine Zuständigkeit der Frau für und eine stärkere Bindung der Frau und des Kindes an das Private interpretierbar. Größtenteils arbeiten die Produzentinnen mit einem scheinbar neutralen Blick: Wir blicken mit der Normalsicht auf die Bilder. Nur sehr sparsam verwenden die ProduzentInnen hinter der Kamera die Auf- oder Untersicht. Es wird damit bedeutend, zu sehen, wann genau diese Kameraeinstellungen verwendet werden. Die ProduzentInnen lassen uns damit ganz kurz auf Dinge, Frauen oder Kinder blicken. So sehen wir auf eine junge Frau, die sich im Bett entspannt (Sekunde 35 oder 38). Über das, was wir sehen, wird ihr der Freiraum zugestanden, sich im Privaten allein zu entspannen. Gleichzeitig wird sie über die Kameranähe als bedeutend inszeniert. Über die Aufsicht wird sie – ebenfalls gleichzeitig – „untergeordnet“. Wird sie so mit dem Privaten stärker verbunden? Ist ihr Wohl dem funktionierenden Zusammenleben oder dem Wohl des Kindes untergeordnet? Wir sehen nie einen Mann in dieser Weise inszeniert. Ganz subtil fließt ein bürgerliches Rollenverständnis in das inszenierte Bild der Kernfamilie hinein – bewusst oder unbewusst. Erst durch die Rekonstruktion des dokumentarischen Sinns, beim Betrachten, wie der Sport formal gemacht wird, erkennen wir diese möglichen (re)produzierten Machtverhältnisse zwischen Mann, Frau und Kind. Wetterers These einer versteckten Wirkungsgewalt sozialer Wissensbestände auf die Handlungsebene bestätigen sich so in dieser Arbeit (vgl. 2.2.2.4 Wetterer 2008).

Dass, bei aller inszenierten Offenheit und Vielfalt, traditionelle Geschlechterrollen in der Machart des Spots enthalten sind, wird schnell demonstrierbar, wenn wir uns zuletzt auf ein Gedankenexperiment einlassen. Ersetzen wir im Fotogramm 2, 3 und 6



Fotogramm 2



Fotogramm 3



Fotogramm 6

die weiblichen Protagonistinnen durch Männer, und die männlichen durch Frauen, Mimiken und Gestiken behalten wir jedoch bei, vor allem aber die Kameraeinstellungen, würde das inszenierte Familienbild zwar weiterhin definiert durch Übergegensätzlich-

keiten wie Offenheit bei gleichzeitiger Begrenztheit, die inszenierten Männer- und Frauenbilder würden jedoch an Offenheit und Interpretationsvielfalt gewinnen. So würde im Fotogramm 2 die Frau perspektivisch ins Zentrum rücken, der Junge würde zuerst die Schwester hochhalten, sowie die Schwester die Mutter, und der Mann würde als Bild von seiner Frau hochgehalten und selbst weiterhin seinen Sohn hochhalten. Weiters säße der Mann, zwischen die Kindern platziert, mit seitlichen Beinen da, und die Frau würde an den Rand der Gruppe rücken. Dort säße sie lässig positioniert mit einem aufgestellten Knie. Ein anderer Blick auf die Geschlechter, ein vielseitigeres Frau- oder Mannsein würde über die szenische Choreografie oder die Perspektive ins Bild kommen – subtil und auf den ersten Blick unerkant.

4.3. WISSENSCHAFTLICHE ANSCHLUSSFÄHIGKEIT

Die Ergebnisse skizzieren spezifische Blickverhältnisse auf Kinder, Männer und Frauen. Für die Blicke auf Frauen finden sich erste Homologien in den Analysen der Ikeawerbespots von 2007 und 2010 (vgl. Anhang 10 und 11). Dies zeigt sich auf ikonografischer Ebene ebenso wie in den Formalstrukturen einzelner Bilder. Wir blicken auf eine Frau hinunter, die das Zuhause gestaltet (Ikea 2007). Die weibliche Protagonistin des 2010er Spots liegt unter dem Mann, und sie versteckt sich im Küchenschrank, um das Fremdgehen des Mannes zu verdecken. Es wäre spannend, abseits des Familienbildes, das spezifische Mann-, Frau- und Kindbild zu rekonstruieren, den „Ikeablick“ über diese Ebenen zu verdichten. Diesbezüglich wäre eine Möglichkeit, eines der oben genannten Fotogramme (2,3 oder 6) kompositorisch zu verändern und nochmals zu interpretieren.

Um den propagierten Lifestyle zu verdichten und bei den Ergebnissen tatsächlich von einem Habitus der ProduzentInnen sprechen zu können, müssen zumindest die komparativen Analysen der beiden Ikeaspots 2007 und 2010 bezüglich der Fragestellung vertieft werden. Weitere Materialien, wie Ikea-Facebook, Kataloge, Ikea-Family Magazine, ... in vergleichenden Analysen zu betrachten, wäre erstrebenswert.

Um von „dem Familienbild in der aktuellen österreichischen Fernsehwerbung“ zu sprechen, müssen ebenfalls die Analysen erweitert werden. Bisher ist das konstruierte Familienbild sehr ikeaspezifisch. Wie sich diese Konstruktion in Werbespots anderer Unternehmen bestätigt, müsste untersucht werden. Ein Begriff kann bei „sozial verschieden gelagerter(n) Menschen und Denker(n) meistens ganz Verschiedenes bedeuten.“ (Mannheim 1929/1995: 234). Es werden die inszenierten Familienbilder

anderer österreichischer Unternehmen demnach variieren. Es könnte die Werbung der Firma XXXLutz in einem nächsten Schritt für komparative Analysen ausgewählt werden. Dieses Unternehmen ist aus meiner Sicht interessant, da es ebenfalls zur Möbelbranche gehört, also in Konkurrenz mit Ikea Österreich steht. XXXLutz ist jedoch ein kleineres Unternehmen, entstanden aus einem österreichischen Familienbetrieb, und die Firma XXXLutz agiert vorwiegend in Österreich und am Markt weniger Nachbarländer. Mannheim spricht von der „Seinsverbundenheit“ des Wissens und meint, dass Inhalt und Form von Wissen wesentlich beeinflusst wird von „Seinsfaktoren“ (Mannheim 1929/1995: 230f). Die historisch gewachsenen „Seinsfaktoren“ der Unternehmen Ikea und XXXLutz sollten sich stark unterscheiden. Weiters hält Mannheim fest, dass die „Entfaltungsrichtung“ des Wissens wesentlich durch die „Konkurrenz“ beeinflusst wird (Mannheim 1929/1995: 231).

„Die Konkurrenz lenkt nämlich [...] keineswegs nur das wirtschaftliche Handeln vom Marktmechanismus her, keineswegs nur das politisch-gesellschaftliche Geschehen, sondern steht auch als motorischer Impuls hinter den verschiedenen „Weltauslegungsarten“; denn diese entpuppen sich, wenn man ihre sozialen Hintergründe rekonstruiert, als geistige Exponenten im Kampfe bestimmter um die Weltbeherrschung ringender Gruppen.“(Mannheim 1929/1995: 231).

Aufbauend auf diese Theorien sollten sich die Werbespots von XXXLutz grundlegend von den bisher analysierten Ikeaspots unterscheiden. Ich gehe davon aus, dass sich über XXXLutz-Spots spannende Vergleichshorizonte eröffnen. Und die Beantwortung der Frage: „Welches konstruierte Familienbild wird letztlich von beiden geteilt?“ verdichtet die (Re-)Konstruktion eines aktuellen österreichischen Familienbildes in der Fernsehwerbung.

Allgemeiner sehe ich die Ergebnisse dieser Arbeit als Aufforderung, in sozialwissenschaftlichen Bildanalysen eine verstärkte Aufmerksamkeit den Herstellungsweisen zu widmen. Ich denke, es konnte gezeigt werden, dass ein großer Teil der Erkenntnisse nur über das Betrachten der Formalebenen zugänglich wurde.

Gehen wir davon aus, dass diese Inszenierungen im Spot gesellschaftliche Erfahrungsräume widerspiegeln, können die Ergebnisse zudem als integrative und regulative Ideen privaten Zusammenlebens jenseits bestehender Rollenklischees gedeutet werden. Also als ein sanftes Aufbrechen des österreichischen Familienleitbildes. Dies bringt mich zu guter Letzt zu einer Anschlussmöglichkeit für familiensoziologische Forschung. Es wird in den Ergebnissen eine bedeutende Inszenierung von geteilter Ordnung sichtbar. Eine klare Ordnung abseits der Form ist

der Erfolgsfaktor des privaten Zusammenlebens und des individuellen Wohlbefindens. Was alle teilen sind Strukturen im Hintergrund und Solidarität aufgrund von Abhängigkeitsverhältnissen. Die geteilten Ordnungen bedingen das Zeithaben für sich selbst sowie für nahe Menschen. Inszeniert wird ein Spiel mit Rahmungen des Privaten, wengleich die Notwendigkeit eines festen Rahmens nicht zur Debatte steht. Ikea propagiert die Kernfamilie als eine biografische Phase sowie als eine – in sich bereits differenzierte – Variante des privaten Zusammenlebens. Auf allen inszenierten Bühnen ist Zeithaben, Aufmerksamkeit schenken, sowie Ordnung halten interpretierbar und zwischenmenschliche Nähe oder individueller Freiraum wechseln in den Szenen einander ab. Aus den konstruierten Lebensstilen lässt sich als eine These ableiten: Klare Strukturen sind für eine „erfolgreiches“ Zusammenleben im Privaten kausal. Diese klaren Strukturen sind jedoch nicht gebunden an eine Form, eher an vorhandene Zeit und an einen gemeinsamen Ort. Provokant will ich sagen, die Verknüpfung von Form und Erfolg privaten Zusammenlebens, wie dies das österreichische Familienleitbild (vgl. Popp 2009) impliziert, erscheint ob dieser Ergebnisse als eine österreichische „Scheinkorrelation“. Interessant wäre aus meiner Sicht daher: Inwieweit trifft die These, dass klare Strukturen und nicht die gewählte Form für das Gelingen privaten Zusammenlebens kausal sind, empirisch zu? Forschungsarbeiten in diese Richtung könnten bedeutende Ergebnisse z. B. für die Evaluation familienpolitischer Maßnahmen zu Tage bringen. Schließlich sind familienpolitische Maßnahmen in Österreich vielfach gebunden an die Form.

5. REFLEXION ZUM METHODISCHEN VORGEHEN

Eine dokumentarische Filmanalyse ist eine sehr zeitintensive Vorgehensweise. Wie es sich darstellt, werden jedoch, durch das Aufspalten, unter anderem auch des Bildes, in diverse Analyseebenen, Bedeutungen eindeutiger sowie umfassender interpretierbar. In einem Bild, verstanden als dichtes Sinngewebe, interagieren die Modi der Darstellung und erzeugen so diese dichten Sinnkonstrukte, welche sich uns im selben Moment eröffnen (Langer 1984). Die methodische Aufspaltung der Bilder in mehrere Analyseebenen mittels dokumentarischer Filmanalyse macht es möglich, diesem Sinngewebe nachzuspüren, es zu rekonstruieren. Diese Arbeit demonstriert, solange einzelne Analyseebenen isoliert betrachtet werden, erschließt sich der Bedeutungsinhalt unvollständig bzw. sogar in anderer Weise. Hätten wir die Fotogramme nur formulierend betrachtet, so hätte sich die Vielfalt des Zusammenlebens in den Ergebnissen erschlossen, nicht aber die Bedeutung einer geteilten Ordnung. Die Ergebnisse der formulierenden Analyse werden durch die Ergebnisse der reflektierenden Interpretation bestätigt, präzisiert bzw. erweitert⁴². Es wird nachvollziehbar, warum Sinngehalte in dieser Art interpretierbar sind, da ihre Konstruktionsweisen sichtbar werden. Im Rückblick wird klar, dass und wie sehr die Analyseebenen erst in Kombination eine Gesamtaussage erzeugen. Der methodische Wert liegt also in der Dichte der Ergebnisse durch Einnahme mehrerer unterschiedlicher Blickweisen in der Analyse auf das Produkt.

Meine bisherigen Erfahrungen mit Bildanalysen, die fehlende Praxis in der dokumentarischen Methode und die „Kürze“ von Werbespots veranlassten mich dazu, den Spot auch als Gesamtes zu betrachten, obwohl dies Bohnsack in seiner dokumentarischen Filmanalyse nicht vorsieht. Dies war nützlich für die Nachvollziehbarkeit in der Ergebnisdarstellung, und es eröffnete einen weiteren Vergleichshorizont, um die Ergebnisse aus der Fotogrammanalyse zu hinterfragen und zu verdichten. Es haben sich jedoch kaum „neue“ Sichtweisen eröffnet. Diesen Schritt würde ich daher in einer nächsten Anwendung, im Sinne eines ökonomischeren Vorgehens, nicht mehr machen. Ich habe sozusagen Vertrauen gewonnen in Bohnsacks empfohlene Vorgehensweise.

⁴² Dies zeigte sich in der Analyse besonders stark auf Ebene der Bildinterpretation des Fotogrammes 8. Es hat sehr lange gedauert bis wir eine pornografische Inszenierungsweise im Bild thematisierten. Erst als sich diese Interpretationsmöglichkeit für alle über die Formalebenen verdichtete, wurde sie angesprochen. Erst ab dieser Ebene entstand der Eindruck, diese Interpretationsweise ist haltbar. Spannend finde ich, dass wir bei den anschließenden Gesprächen, herausgefunden haben, dass diese Interpretationsmöglichkeit im Kopf „bei allen“ recht früh entstanden ist, hätte es nur die formulierende Analyse gegeben, wäre dieses Ergebnis nie in die Arbeit eingeflossen, obwohl es implizit in allen Köpfen des Teams vorhanden war.

Ebenso würde ich mittels der Fokussierung Sequenzen auswählen und nicht einen ganzen Werbespot analysieren, wenn ich auch bei Werbespots auch weiterhin sinnvoll finde, das Videotranskript vom gesamten Spot zu machen. Eine „Sequenzauswahl“ im Sinne Bohnsacks verstärkt das Augenmerk auf die Fragestellung (Bohnsack 2009: 196ff). Dies vermindert die Gefahr, sich in der Polysemie der Bilder zu verlieren. Zudem würde ich weniger Fotogramme auswählen – maximal drei plus zwei als Vergleichshorizonte. Ich denke, dadurch könnten die Ergebnisse geschärft und die „gewonnene“ Zeit für die reflektierende Interpretation intensiver genützt werden.

6. LITERATURVERZEICHNIS

- Abels, Heinz (2009): Einführung in die Soziologie. Band 2: Die Individuen in ihrer Gesellschaft. 4. Auflage. Wiesbaden: Vs-Verlag für Sozialwissenschaften.
- Albers, Thies; Grundmann, Matthias (2008): Familie im Film – Die Familie im filmischen Wandel. In: Schroer, Markus (Hg): Gesellschaft im Film. UVK VerlagsgesmbH; 87 - 110.
- Arnheim, Rudolf (1979/Orig.1932): Film als Kunst. Mit einem Nachwort zur Taschenbuchausgabe von Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Barboza, Amalia (2009): Karl Mannheim. Konstanz: UVK Verlagsges.m.b.H.
- Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Beller, Hans (2005): Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung. 5. Auflage. In: Beller, Hans (Hg.): Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion, 9-33.
- Berger, John (2000/Orig. 1974): Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Unter Mitarbeit von Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb, Richard Hollis. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Boehm, Gottfried (2005): Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In: Burda, Hubert und Maar, Christa (Hg): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont Literatur- und Kunstverlag; 28 – 43.
- Bohnsack, Ralf (1999): Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in die Methodologie und Praxis qualitativer Forschung. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. Opladen: Leske & Budrich.
- Bohnsack, Ralf (2008): Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden. 7. Auflage. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich.
- Bohnsack, Ralf (2009): Qualitative Bild- und Videointerpretation. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich.
- Bourdieu, Pierre (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Böhringer, Joachim; Bühler, Peter; Schlaich, Patrick (2011): Kompendium der Mediengestaltung Digital und Print, 2 Bde. Konzeption und Gestaltung; Produktion und Technik für Digital- und Printmedien. Berlin: Springer Verlag.
- Breckner, Roswitha (2011): Kulturelle Vielfalt? Zur Konstruktion von Eigenheit und Fremdheit im öffentlichen Bildraum. In: SWS Rundschau, Heft 4/2011, 51. Jahrgang: Offenes Heft. Wien: Sozialwissenschaftliche Studiengesellschaft; 449 – 466.
- Brooks, David (2001): Die Bobos. Der Lebensstil der neuen Elite, München: Ullstein Verlag.
- Dieterle, G. S. (1992): Verhaltenswirksame Bildmotive in der Werbung. Theoretische Grundlagen, praktische Anwendungen. Heidelberg.
- Diekmann, Andreas (2005): Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen. 13. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

-
- Düllo, Thomas (2000): „Ikeaisierung“ der Wohnwelt. Wie uns ein Wohnkonzept zu Dauerjugendlichen macht. In: Jan Carstensen, Thomas Düllo, Claudia Richard-Sasse (Hg.): *Zimmerwelten. Wie junge Menschen heute wohnen*. Essen; 92 – 99.
- Düllo, Thomas (2008): *Wohnen im Film*. In: Schroer, Markus (Hg.): *Gesellschaft im Film*. UVK VerlagsgesmbH; 356-392.
- Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Flagge, Ingeborg (1999): Vorwort. In: Ingeborg Flagge (Hg.): *Geschichte des Wohnens*. Bd. 5. 1945 bis heute: Aufbau, Neubau, Umbau. Stuttgart; 11 – 16.
- Fux, Beat (2009): *Einführung in die Soziologie II. Familie und Haushaltsstruktur*. Lectures 2009: 17.03.2009: <http://www.multimedia.ethz.ch/lectures/gess/2009/spring/> (Stand: 02.02.2013).
- Gehmacher, Johanna; Mesner, Maria (Hg) (2003): *Frauen- und Geschlechtergeschichte. Positionen / Perspektiven*. Querschnitte 14. Innsbruck, Wien, München, Bozen: StudienVerlag.
- Goffman, Erving (1981): *Geschlecht und Werbung*. Edition Suhrkamp. Neue Folge Band 85. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Hickethier, Knut (1996): *Film- und Fernsehanalyse*. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Ihmdahl, Max (1996): *Giotto – Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Janich, Nina (2003): *Werbung*. In: Hügel, Hans- Otto (Hg.), *Handbuch Populäre Kultur*. Bergiffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart: J. B. Metzler, 507 – 511.
- Kamp, Werner, Rüssel, Manfred (1998): *Vom Umgang mit Film*. Berlin: Volk und Wissen Verlag.
- Kapella, Olaf; Rille-Pfeiffer, Christiane; Rupp, Marina; Schneider, Norbert F. (Hg.) (2009): *Die Vielfalt der Familie*. Tagungsband zum 3. Europäischen Fachkongreß Familienforschung. Opladen/Farmington Hills.
- Kloepfer, Rolf; Landbeck, Hanne (1991): *Ästhetik der Werbung. Der Fernsehspot in Europa als Symptom neuer Macht*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Sozialwissenschaft.
- Kuchenbuch, Thomas (2005): *Filmanalyse. Theorien. Modelle. Kritik*. 2. Vollständig neu bearbeitete Auflage. Wien/Köln/Weimar: UTB Böhlau.
- Langer, Susanne K. (1979): *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt a. M.
- Langer, Susanne K. (1984): *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Lettke, Frank (2002): *Werbung und Generationenbeziehungen*. In: Willems, Herbert (Hg.): *Die Gesellschaft der Werbung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH; 711 - 735.
- Mannheim, Karl (Orig.1929/1995): *Ideologie und Utopie*. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Mikos, Lothar (2005): *Film-, Fernseh- und Fotoanalyse*. In: Mikos, Lothar / Wegener, Claudia (Hg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 458 – 465.

Monaco, James (2003): Film und neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe. 2. Auflage. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verlag.

Müller-Doohm, Stefan (1997): Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In: Hitzler, Ronald / Hohner, Anne (Hg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Opladen: Leske + Budrich, 81 – 108.

Nave-Herz, Rosemarie (2006): Ehe- und Familiensoziologie. Eine Einführung in Geschichte, theoretische Ansätze und empirische Befunde. 2. Auflage. Weinheim und München: Juventa Verlag.

Ottlinger, Maren (2004): Formästhetische Grundlagen der Filmgestaltung. Ein Handbuch für die Videoarbeit. Diplomarbeit zur Diplomprüfung an der Fachhochschule Dortmund, Fachbereich Soziales, Studiengang Sozialpädagogik. Quelle: <http://www.soziales.fh-dortmund.de/diederichs/pdfs/ottlinger.pdf> (Stand: 17.04.2013).

Panofsky, Erwin (1932): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst. In: Logos, XXI, 103 – 119 (Wieder abgedruckt in: Ders. (1964): Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin. 85 – 97).

Panofsky, Erwin (1975): Ikonografie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: Ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln; 36 – 67. (Original: 1955).

Pfau-Effinger, Birgit (2000): Kultur und Frauenerwerbstätigkeit in Europa. Theorie und Empirie des internationalen Vergleichs. Opladen: Leske + Budrich.

Pfau-Effinger, Birgit (2005): Das deutsche Work Life Balance Regime im europäischen Vergleich. Beitrag zum Internationalen Kongress „Femme Globale Geschlechterperspektiven im 21. Jahrhundert“ vom 8. – 10. September 2005, Humboldt Universität zu Berlin, http://www.glow-boell.de/media/de/txt_rubrik_2/pfau-effinger_beitrag.pdf

Popp, Ulrike (2009): Das hegemoniale Familienleitbild zwischen anachronistisch-restaurativen Tendenzen und gegenwärtigen Familienrealitäten – Über Paradoxien in Medien und Alltagsdiskursen. In: Villa, Paula / Thiessen, Barbara (Hg.): Mütter – Väter: Diskurse, Medien, Praxen. Forum Frauen- und Geschlechterforschung. Band 24. Münster: Westfälisches Dampfboot, 90 – 106.

Przyborski, Aglaja; Wohrab-Sahr, Monika (2009): Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch. 2. Auflage. München: Oldenbourg Verlag.

Rost, Harald; Schneider, Norbert F. (1995): Differentielle Elternschaft – Auswirkungen der ersten Geburt für Männer und Frauen. In: Nauck, Bernhard / Onnen-Isemann, Corinna (Hg.): Brennpunkte aktueller Familienforschung. Familie als Generationen- und Geschlechterbeziehung im Lebensverlauf. Neuwied; 177-194.

Schneider, Norbert F (2009): Vorlesung „Familie und Gesellschaft in Europa“, Power Point Folien zur Vorlesung WS 2009/2010 an der Universität Wien, Institut für Soziologie. Fronter-Lehrplattform Universität Wien, Stand: 01.02.2010.

Schober, Anna (2003): Repräsentationen von Geschlecht und feministische Intervention. In: Gehmacher, Johanna; Mesner, Maria (Hg.): Frauen- und Geschlechtergeschichte. Positionen / Perspektiven. Querschnitte 14. Innsbruck, Wien, München, Bozen: StudienVerlag, 145 – 164.

Schroer, Markus (2008): Einleitung: Die Soziologie und der Film. In: Schroer, Markus (Hg): Gesellschaft im Film. UVK VerlagsgesmbH; 7-14.

Stadler, Wolf (Gesamtleitung) (1989): Lexikon der Kunst in zwölf Bänden. Malerei, Architektur. Bildhauerkunst. Band 6. Freiburg: Herder Verlag.

Stadler, Wolf (Gesamtleitung) (1989): Lexikon der Kunst in zwölf Bänden. Malerei, Architektur. Bildhauerkunst. Band 9. Freiburg: Herder Verlag.

Thiessen, Barbara; Villa, Paula (2009): Mütter und Väter: Diskurse – Medien – Praxen. Eine Einleitung. In: Villa, Paula / Thiessen, Barbara (Hg.): Mütter – Väter: Diskurse, Medien, Praxen. Forum Frauen- und Geschlechterforschung. Band 24. Münster: Westfälisches Dampfboot

Toppe, Sabine (2009): Rabenmütter, Supermuttis, abwesende Väter? In: Barbara Thiessen / Paula Villa (Hg.): Mütter – Väter: Diskurse Medien Praxen. Forum Frauen- und Geschlechterforschung. Bd. 24. Münster: Westfälisches Dampfboot; 107 – 127.

Walch, Josef (1996): Bildende Kunst 1. Sehen • Verstehen • Gestalten. Hannover: Schroedel Schulbuchverlag GmbH

Walch, Josef (1996): Bildende Kunst 2. Sehen • Verstehen • Gestalten. Hannover: Schroedel Schulbuchverlag GmbH

Walch, Josef (1996): Bildende Kunst 3. Sehen • Verstehen • Gestalten. Hannover: Schroedel Schulbuchverlag GmbH

Wehner, Christa (1996): Überzeugungsstrategien in der Werbung. Eine Längsschnittanalyse von Zeitschriftenanzeigen des 20. Jahrhunderts. Studien zur Kommunikationswissenschaft 14. Opladen.

Wetterer, Angelika (2003): Rhetorische Modernisierung. Das Verschwinden der Ungleichheit aus dem zeitgenössischen Differenzwissen. In: Gudrun-Axeli Knapp / Angelika Wetterer (Hg.): Achsen der Differenz. Gesellschaftstheorie und feministische Kritik 2. Münster, S. 286-319.

Willems, Herbert; Kautt, York (2003): Theatralität der Werbung. Theorie und Analyse massenmedialer Wirklichkeit. Berlin: De Gruyter.

Willems, Herbert (2002): Vom Handlungstyp zur Weltkultur. In: Willems, Herbert (Hg): Die Gesellschaft der Werbung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH; 55 - 99.

Willems, Herbert (2005): Medien und die Inszenierung sozialer Rollen. In: Jäckel, Michael (Hg.): Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder. Wiesbaden: VS-Verlag; 107 – 124.

Zurstiege, Guido (1998): Mannsbilder – Männlichkeit in der Werbung. Eine Untersuchung zur Darstellung von Männern in der Anzeigenwerbung der 50er, 70er und 90er Jahre. Opladen.

Zurstiege, Guido (2002): Die Gesellschaft der Werbung – was wir beobachten, wenn wir die Werbung beobachten, wie sie die Gesellschaft beobachtet. In: Willems, Herbert (Hg): Die Gesellschaft der Werbung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH; 121 – 137.

6.1. WEITERE QUELLEN

Ikea Austria Fernsehwerbespot (2007): Eigentlich mag ich meine Wohnung ...
<http://www.youtube.com/watch?v=V76VHiRfih0> (Stand: 06.07.2012).

Ikea Austria Fernsehwerbespot (2010): Weil Florian auch mal größere Sachen verstauen muss.
<http://www.youtube.com/watch?v=SPbXwSrwaQk> (Stand: 06.07.2012).

Ikea Austria Fernsehwerbespot (2012): Am Ende des Tages kommen wir alle nach Hause.
<http://www.youtube.com/watch?v=a0i6fVKpPqA&feature=plcp> (Stand: 06.07.2012).

Itten, Johannes (1888 – 1967): Farbkontraste nach Itten.
http://de.wikipedia.org/wiki/Sieben_Farbkontraste#Hell-Dunkel-Kontrast (Stand: 12.09.2012).

Kupferschmidt, Kai; Loftus, Elizabeth (2011): Erinnern ist ein kreativer Prozess. Interview in: dasgehirn.info; <http://dasgehirn.info/denken/gedaechtnis/2011erinnern-ist-ein-kreativer-prozess.2011c> (Stand: 17.04.2013)

Quelle 1: Barbara Riedl, PR Manager, IKEA Austria GmbH, Emails vom 25. und 26.07.2012.

Quelle 2: „Know your Enemy“ von Rage Against The Machine;
<http://www.youtube.com/watch?v=4smim2MNvF8> (Stand: 11.12.2012) .

Quelle 3: Brian D. Yessian, Michael J. Yessian und Ralf Denker: "Ikea Manifesto RD";
<http://www.youtube.com/watch?v=a0i6fVKpPqA&feature=plcp> (Stand: 11.12.2012) .

Statistik Austria 2012: Familien nach Familientyp, Zahl der Kinder und Bundesländern - Jahresdurchschnitt 2011; http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/haushalte_familien_lebensformen/familien/index.html (Stand: 13.04.2012).

Statistik Austria 2012/2: Tagesreichweiten des Fernsehens in Österreich 2010 nach Alter, in Kulturstatistik 2010; (Stand: 13.04.2012).
http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/index.html

7. ANHANG

7.1. ANHANG 1: FAMILIEN NACH FAMILIENTYP (STATISTIK AUSTRIA 2012)

Familien nach Familientyp, Zahl der Kinder und Bundesländern - Jahresdurchschnitt 2011

Familientyp, Zahl der Kinder	Familien insgesamt	Bundesland								
		Burgenland	Kärnten	Niederösterreich	Oberösterreich	Salzburg	Steiermark	Tirol	Vorarlberg	Wien
		in 1.000								
Familien insgesamt	2.342,3	84,0	160,1	463,6	398,9	146,8	347,2	194,8	103,8	443,1
Paare zusammen	2.055,5	76,0	137,2	412,5	354,1	132,0	302,0	173,6	91,8	376,2
ohne Kinder	937,0	34,0	60,9	184,5	154,9	57,1	141,4	69,6	38,7	195,9
mit Kindern zusammen	1.118,4	42,0	76,3	228,0	199,2	74,9	160,7	104,0	53,1	180,3
davon mit ...Kind(ern)										
1	499,1	18,7	36,6	100,1	84,6	31,8	76,1	44,3	21,0	86,0
2	444,2	17,9	30,7	94,6	82,5	31,5	62,0	41,8	22,1	61,1
3 und mehr	175,1	5,4	9,1	33,3	32,1	11,7	22,5	17,9	9,9	33,2
Kinder (in 1.000)	1.961,9	71,7	127,5	398,3	351,4	133,4	273,4	187,0	97,4	321,9
durchschnittl. Kinderzahl ¹⁾	1,75	1,71	1,67	1,75	1,76	1,78	1,70	1,80	1,84	1,79
darunter: Ehepaare	1.717,8	67,0	112,0	359,3	293,8	111,7	246,2	143,7	77,2	306,9
ohne Kinder	745,2	29,6	49,4	153,6	121,5	46,0	113,0	53,5	30,9	147,8
mit Kindern zusammen	972,5	37,4	62,6	205,7	172,2	65,7	133,2	90,2	46,4	159,1
davon mit ...Kind(ern)										
1	412,6	16,1	28,9	87,6	69,7	25,7	60,4	36,0	17,7	70,4
2	395,8	16,4	25,6	86,7	72,2	28,9	52,0	37,4	19,3	57,3
3 und mehr	164,1	4,9	8,1	31,4	30,3	11,1	20,8	16,7	9,3	31,5
Kinder (in 1.000)	1.743,0	64,7	106,6	363,8	310,1	120,3	232,2	165,9	86,7	292,7
durchschnittl. Kinderzahl ¹⁾	1,79	1,73	1,70	1,77	1,80	1,83	1,74	1,84	1,87	1,84
Ein-Eltern-Familien zus.	286,8	8,0	22,9	51,0	44,8	14,8	45,1	21,2	12,1	66,9
davon mit ...Kind(ern)										
1	202,0	5,6	16,1	38,5	31,4	10,0	31,4	15,2	7,4	46,4
2	70,2	(1,9)	5,9	10,3	11,3	3,8	11,9	(3,9)	3,7	17,5
3 und mehr	14,6	(x)	(x)	(x)	(x)	(x)	(x)	(2,1)	(x)	(x)
Kinder (in 1.000)	392,1	10,9	30,9	67,6	61,0	20,7	61,5	30,3	18,1	91,2
durchschnittl. Kinderzahl	1,37	1,36	1,35	1,33	1,36	1,40	1,36	1,43	1,50	1,36
darunter: Mütter	245,8	6,7	19,2	41,6	39,5	13,2	38,9	18,5	10,3	57,8
davon mit ...Kind(ern)										
1	171,7	4,6	13,4	31,0	28,1	8,8	27,1	13,2	6,1	39,3
2	61,0	(1,7)	4,9	8,7	9,7	3,4	9,9	(3,5)	3,5	15,8
3 und mehr	13,1	(x)	(x)	(x)	(x)	(x)	(x)	(x)	(x)	(x)
Kinder (in 1.000)	338,5	9,2	26,0	56,0	53,4	18,7	53,2	26,4	15,7	79,8
durchschnittl. Kinderzahl	1,38	1,37	1,35	1,34	1,35	1,42	1,37	1,42	1,53	1,38

Q: STATISTIK AUSTRIA, Mikrozensus-Arbeitskräfteerhebung 2011 (Durchschnitt aller Wochen eines Jahres). Erstellt am: 29.03.2012.

Die hier verwendete Definition von Familie entspricht dem Kernfamilien-Konzept. Dieser Familienbegriff umfasst damit grundsätzlich nur im selben Haushalt lebende Personen. - () Werte mit weniger als hochgerechnet 6.000 Haushalten für Österreich, (Burgenland 2.000, Kärnten 3.000, Niederösterreich 7.000, Oberösterreich 7.000, Salzburg 3.000, Steiermark 6.000, Tirol 4.000, Vorarlberg 2.000, und Wien 10.000) sind sehr stark zufallsbehaftet. (x) Werte mit weniger als 3.000 Haushalten für Österreich, (Burgenland 1.000, Kärnten 2.000, Niederösterreich 3.000, Oberösterreich 3.000, Salzburg 2.000, Steiermark 3.000, Tirol 2.000, Vorarlberg 1.000 und Wien 5.000) sind statistisch nicht interpretierbar. - 1) Bezogen auf Familien mit mindestens einem Kind.

7.2. ANHANG 2: FERNSEHGEWOHNHEITEN (STATISTIK AUSTRIA 2012/2)

R10. Tagesreichweiten des Fernsehens in Österreich 2010 nach Alter

Sender	zusammen	14-19 Jahre	20-29 Jahre	30-39 Jahre	40-49 Jahre	50-59 Jahre	60-69 Jahre	70 und älter
Reichweite in %								
TV gesamt	62,7	43,8	43,6	57,4	63,0	70,5	76,5	80,6
ORF gesamt	51,2	28,2	30,5	42,5	50,4	59,8	68,7	75,2
ORF eins	31,4	24,3	25,1	31,9	34,8	34,4	35,9	29,8
ORF 2	39,5	10,8	14,6	26,5	36,9	50,7	62,9	71,8
ATV	15,0	8,0	12,2	16,5	16,9	18,0	16,8	12,8
Ausland gesamt	50,6	37,6	37,5	46,3	51,4	58,0	61,3	59,2
ARD	12,9	3,6	4,6	7,1	12,1	17,6	23,7	21,5
ZDF	13,3	3,2	5,3	7,4	12,8	18,7	23,7	21,3
Kabel 1	10,5	9,9	11,5	11,4	11,7	12,0	9,5	6,3
PRO 7	15,0	21,7	19,8	16,9	16,6	14,0	9,6	6,4
RTL	17,3	12,6	15,9	18,1	18,9	20,2	19,0	13,2
RTL 2	9,6	8,7	9,7	10,8	11,1	11,5	8,3	5,7
SAT 1	15,7	9,6	11,6	13,9	16,9	18,7	20,1	17,2
Projektion in 1.000								
TV gesamt	4.341	255	451	664	850	723	682	716
ORF gesamt	3.545	164	316	491	680	613	612	668
ORF eins	2.177	141	260	369	470	353	320	264
ORF 2	2.737	63	151	306	498	520	561	638
ATV	1.040	46	126	191	229	184	150	114
Ausland gesamt	3.503	219	388	535	694	595	547	526
ARD	897	21	47	82	163	181	211	191
ZDF	923	19	54	85	172	192	212	189
Kabel 1	729	58	119	131	158	123	84	56
PRO 7	1.037	126	205	196	224	144	85	57
RTL	1.195	73	164	209	255	207	170	117
RTL 2	667	50	100	124	150	118	74	51
SAT 1	1.089	56	120	160	229	192	180	153

Q: Arbeitsgemeinschaft Media-Analysen. Erstellt am: 04.08.2011.

Die Tagesreichweite bezieht sich auf die Anzahl der Personen, die den jeweiligen Fernsehsender zumindest eine Minute durchgehend sahen, unabhängig davon, zu welcher Uhrzeit und wie lange insgesamt. Mehrfachkontakte werden bei der Tagesreichweite nicht berücksichtigt. - Feldzeit: Jänner bis Dezember. Grundgesamtheit: österreichische Wohnbevölkerung ab 14 Jahren.

7.3. ANHANG 3: IKEASPOTS 2010 – JULI 2012

Im ORF gesendet wurden zwischen 2010 und Juli 2012 folgende Spot:

- Ikea TV Spot 2010: Erdbeeren oder Spanferkel?
(Frau kocht Marmelade in Ikeaküche)
- Ikea TV Spot 2010: Schränke von Ikea
(Florian betrügt seinen Lebensgefährten mit Susi)
->wurde für die Deutungsmusteranalyse Anhang 11 ausgewählt
- Ikea TV Spot 2010: „Papa! Steh auf oder ...“
(Junge malt Füße vom Vater an und findet String T. der Mutter – Ikea Schlafzimmer)
- Ikea Werbespot Küche 2011
(Junge gießt Kräuterwand in der Küche mit Wasserschlauch.)
- Ikea TV Spot 2011: Hausboot.
(Junge Frau will neuen Katalog ansehen, der Hund nervt.)
- Ikea TV Spot 2011: Living Room
(Mann bastelt im Wohnzimmer an seinem Motorrad)
- Ikea TV Spot 2011: Schlafzimmer
(Älteres Pärchen kommt nach Hause und schiebt Bett vors Fenster)
- Ikea TV Spot 2011/2012: Am Ende des Tages....
(Alle kommen oder sind Zuhause)
- Ikea TV Spot 2012: „Milch“ – Ikea Sommermöbel
(Junge ist gerade aufgestanden und kommt auf die Terasse,
dem Mann/Vater brennt die Milch für das Frühstück an.)

Quellen: Mittels Emailverkehr mit der PR-Abteilung von Ikea Austria wurden mir die gewünschten Spots in mäßiger Qualität zugesandt und folgende Links als Plattform bisheriger Werbespot von Ikea Austria genannt:

<http://www.youtube.com/user/IKEAaustria/videos>,

http://www.youtube.com/results?search_query=ikea+austria&page=1

7.4. ANHANG 4: ANALYSEGRUPPE

MMag. phil. Patrizia Leimer, MA

MMag. phil. Bernhard Mertelseder

Bianca Moser, Bakk.phil.

Mag. iur. Christian Schmalzl

7.5. ANHANG 5: VIDEOTRANSKRIFT IKEA 2012

Passage (oder Sequenz):	Gesamter Fernsehwerbespot Ikea Austria 2012, gesendet im ORF;
Film (oder Video):	Am Ende des Tages kommen wir alle nach Hause
Datum:	30.7.2012
Time Code:	0:00:00 – 0:00:46
Dauer:	46 sec.
Transkription:	Bianca Moser
Korrektur:	Christian Schmalzl

TC:	00:00		00:01		00:02
					
Am:	H a l b v o l l o d e r n o c h				
Musik:	Musik beginnt	2-3 Gitarren			
Geräusch:	Keine Tonspur vom Geschehen				

TC:		00:03		00:04	
					
Am:	V i e l z u l e e r .				
Musik:					
Geräusch:					

TC:	00:05		00:06		00:07
					
Am:	A l l e s l i e b e n o d e r a m l i e b s t e n a l l e s				
Musik:					
Geräusch:					

TC:		00:08		00:09	
					
Am:	R a u s s c h m e i ß e n .			F ü r a n d e r e d a s e i n ,	
Musik:				Trompeten	Setzen ein.
Geräusch:					

TC:	00:10		00:11		00:12
					
Am:	O d e r n u r f ü r u n s d a s e i n .				
Musik:		Wieder nur Gitarren			
Geräusch:					

TC:		00:13		00:14	
					
Am:	D i e D i n g e p l a n e n ,				
Musik:					
Geräusch:					

TC:	00:15		00:16		00:17
					
Am:	o d e r e s n e h m e n w i e e s k o m m t .				W i r a l l e
Musik:					Akordeon setzt ein
Geräusch:					

TC:		00:18		00:19	
					
Am:	S i n d a n d e r s , u n d h a b e n d o c h e t w a s g e m e i n -				
Musik:					
Geräusch:					

TC:		00:20		00:21	
					
Am:	s a m .			A m E n d e d e s	
Musik:				Schlagzeug setzt Ein	
Geräusch:					

TC:			00:22		
					
Am:	T a g e s				
Musik:	Trompeten setzen ein				
Geräusch:					

TC:	00:23			00:24	
					
Am:	K o m m e n w i r a l l e n a c h H a u s e .				
Musik:					
Geräusch:					

TC:	00:25				
					
Am:					
Musik:					
Geräusch:					

TC:		00:26		00:27	
					
Am:	E i n O r t , d e n w i r e r f i n d e n ,				
Musik:					
Geräusch:					

TC:	00:28		00:29		
					
Am:	V e r ä n d e r n ,				
Musik:					
Geräusch:					

TC:		00:30			
					
Am:	U n d g e n i e ß				
Musik:					
Geräusch:					

TC:	00:31		00:32		
					
Am:	e n .				
Musik:					
Geräusch:					

TC:	00:33		00:34		
					
Am:	U n d w o w i r a l l e d a s G l e i c h e				
Musik:					
Geräusch:					

TC:	00:35				
					
Am:	w o				
Musik:					
Geräusch:					

TC:		00:36			00:37
					
Am:	L e n :				
Musik:					
Geräusch:					

TC:				00:38	
					
Am:	L e b e n !				
Musik:					
Geräusch:					

TC:				00:39	
					
Am:					
Musik:					
Geräusch:					

TC:					
					
Am:					
Musik:					
Geräusch:					

TC:		00:40			
					
Am:					
Musik:					
Geräusch:					

TC:	00:41	00:42	00:43	00:44	00:45
					
Am:	W e i l e s D e i n Z u h a u s e i s t : I k e a .				
Musik:		Trompeten alleine		Musik endet	
Geräusch:					

TC:	00:46	00:46			
					
Am:					
Musik:					
Geräusch:					

7.6. ANHANG 6: TEIL 1 DER FORMULIERENDEN INTERPRETATION DES SPOTS

7.6.1 VOR-IKONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST ZU SEHEN?)



Spotanfang. Wir sehen zwei Wohnzimmer in einem Bild – links ein sehr heller und leerer Raum, rechts ein dunkler und voll möblierter Raum. Von links geht eine große dicke schwarze Katze durch ein von Tageslicht durchflutetes Zimmer. Sie bewegt sich auf die Montagekante in der Bildmitte zu, geht in den dunkleren Raum und dabei verwandelt sie sich in einen kleinen weißen Hund, der durch dieses dunkle Zimmer wiederum von links nach rechts rennt und aus dem Bild verschwindet. Schnitt.



Sofort anschließend sehen wir ein Fenster. Durch dieses sehen wir auf eine große Straße mit viel Verkehr. Die Straße ist auf beiden Seiten gesäumt mit großen Bäumen. Draußen ist ein grauer und verregener Tag. Vor diesem Fenster, auf dem Fenstersims, steht ein Ständer voll behängt mit unterschiedlichen Sonnenbrillen. Sie sind fein säuberlich aufgehängt. Es gibt kaum Platz für weitere. Eine Hand kommt ins Bild, hängt eine blaue Sonnenbrille auf den Ständer und verschwindet wieder. Schnitt.

Ohne Überleitung blicken wir auf einen Ausschnitt eines weißen schmalen Schreibtisches oder den oberen Teil einer Kommode. Darauf steht ein kleiner schwarzer Flachbildschirm, an dem kleine Zettel kleben. Davor liegt eine Tastatur. Rundherum stehen lauter ca. zehn Zentimeter große bunte Figuren. Die Köpfe der kleinen Männchen wackeln. Im Hintergrund sehen wir den Ausschnitt eines mit milchigem Glas geschlossenen Regals. Die Fächer hinter dem Glas sind alle schmal und hoch und sie sind befüllt. Schnitt.



Nun blicken wir auf zwei junge Männerhände, die eine Farbfotografie einer jungen Frau umarmt von einem jungen Mann mit Brille halten und zu zerreißen beginnen. Der Hintergrund ist hellbraun. Er ist unscharf. Wir können jedoch noch zwei weitere Farbfotografien herumliegen sehen. Schnitt.

Nach dem Reißen sehen wir seitlich auf den Oberkörper des jungen Mannes vom Foto. Er trägt ein rot kariertes Hemd, hat die beiden obersten Knöpfe offen und die Ärmel hochgekrempelt. Er trägt eine dunkle Nerd Brille. Er steht vor einem geöffneten Fenster. Draußen sehen wir bedeckten Himmel, gegenüber ein rotes Ziegeldach und Kamine. Der Mann wirft mit Kraft und verzerrtem Gesicht etwas aus dem Fenster. Schnitt.

Wir blicken aus dem Fenster in die Tiefe und sehen vielen Papierschnitzeln hinterher. Sie fallen aus einem oberen Stockwerk eines Altbau-Stadthauses in einen grünen Innenhof, ja eigentlich tanzen sie. Schnitt.



Abrupt wechselt wiederum das Szenario. Es ist Tag. Wir sehen drei Jugendliche. Sie schieben ein altes goldenes Auto an einer graffitiverzierten Wand vorbei. Wir sehen Graffiti, manchmal übereinander gesprüht, weiß, schwarz und teilweise farbig, in unterschiedlichen Stilen, als Schrift und Zeichnung. Wir erkennen genauer das Wort „Alcole“, einen Kopf einer Frau und eine Art blauer Affenkopf. In der Mauer erkennen wir zugemauerte Bögen und ein großes schwarzes Tor. Über der Wand ist ein schwarzes Dach mit Dachfenstern, ein kleines Stück blauer Himmel mit Wolken, ein kleiner Teil eines weiteren Daches und die Wipfel von zwei grünen Laubbäumen sichtbar. Die Mauer könnte Teil einer alten Industriehalle sein. Die Gegend wirkt verlassen. Am Heck schiebt ein Mädchen mit langen Haaren das Auto. Sie ist bekleidet mit einem roten Hemd locker über die Hose getragen, Jeans und Turnschuhen. Neben dem Mädchen – halb von ihr verdeckt – ist ein junger Mann mit kurzen dunklen Haaren und einem Vollbart zu sehen. Er scheint – soweit erkennbar – ebenfalls Freizeitkleidung, also Jeans, Turnschuhe und ein langärmliges T-Shirt, zu tragen. Vom Auto verdeckt schiebt an der Fahrertür eine dritte Person. Es kann eine junge Frau mit kurzen Haaren oder ein junger Mann sein. Die Person lenkt durch das geöffnete Fenster das Auto. Die Gruppe schiebt das Auto von links nach rechts durch das Bild. Schnitt.

Wechsel in ein Wohnzimmer: Dort sitzen vor einem voll gefüllten hölzernen Bücherregal ein Mann, ein Junge, eine Frau und ein Mädchen auf einem großen

schwarz-weißen Teppich am Boden. Es ist Tag. Sie spielen ein Spiel, halten lebensgroße Fotos der Mitspieler hoch und wechseln diese Fotos. Es wird sehr schnell gespielt, es macht ihnen Spaß. Es gibt ein gegenüber, das mitspielt. Das Mädchen blickt am Ende der Szene lachend unter der Fototafel hervor zu uns. Schnitt.



Und schon sehen wir auf ein neues Szenario. Sieben Erwachsene, vier Frauen und drei Männer, sitzen bei gedämpftem Licht festlich gekleidet an einem festlich gedeckten Tisch. Es ist ein Abendessen. Sie haben begonnen, gemeinsam Suppe zu essen und sich zu unterhalten. Sie lachen. Die Personen haben die Hände am Tisch. Sie reden nicht mit vollem Mund, halten sich die Hand vor. Schnitt.

Ein weiteres Abendessen. Acht Personen, eher etwas jünger als die Personen der vorigen Szene, essen gemeinsam. Sie tragen unterschiedliche legere Kleidung – T-Shirts, Tops, legere Hemden. Die Haare sind teilweise gestylt, teilweise gewollt zerzaust bzw. wie eine Frisur „am Ende des Tages“ aussieht. Es sind fünf Frauen und zwei Männer. Bei einer Person ist nur der Arm sichtbar. Ein Mann und eine Frau küssen sich intensiv. Alle anderen blicken nach unten in ihre Teller, zum Essen oder zueinander. Eine junge Frau mit langen braunen Haaren steht am Tisch, stützt sich mit einer Hand auf den Tisch, beugt ihren Oberkörper über den Tisch und hält eine kleine Schüssel über einen Kochtopf. Eine blonde junge Frau sitzt ihr gegenüber und schöpft mit einer Suppenkelle Essen in die kleine Schüssel. Sie lächelt dabei. Die Töpfe stehen direkt am Tisch. Brot und Papierservietten liegen am Tisch. Es brennen kleine Teelichter zwischen Tellern, Gläsern und Töpfen und zwei Kerzen auf silbernen Kerzenständern. Es gibt keine klare Ordnung am Tisch. Im Hintergrund sehen wir zwei Neonröhren brennen. Wir erkennen Küchenschränke und an die Wand gehängte Karten. Überm Tisch brennt eine Glühbirne ohne Lampenschirm. Die Luft wirkt nebelig, das Licht ist diffus und grell zugleich. Schnitt.

Weiter geht es wie zu Beginn mit zwei Ausschnitten in einem Bildraum. Wir sehen eine junge Frau und einen jungen Mann wie sie jeweils in ihrem Zimmer zu Bett gehen. Die Frau trägt ein kurzes gelbes Satinkleid, auf einer Seite schulterfrei, und hohe rote Sandalen. Sie hat einen kurzen dunklen Bob mit Seitenscheitel. Sie lässt sich genussvoll rückwärts auf das Bett fallen. Das Zimmer ist sanft beleuchtet. Wir sehen Kleidung auf der Tür hängen, Schuhe herumliegen, Bücher, einen Stuhl als Nachttisch mit einer Lampe darauf. Postkarten sind an die Wand geklebt. Die Wand ist hellblau

tapeziert. Eine Designuhr hängt an der Wand. Der Mann kniet auf seinem Bett, hat sich gerade ein Buch aus dem Regal geholt und lässt sich wieder auf das Bett zurück fallen. Er scheint unter die Bettdecke zu wollen. Er trägt einen hellen Pyjama und Brille. Seine Haare sind dunkelbraun, seine Frisur ähnlich der Frisur der Frau im „Nachbarbild“. Wie auch im Zimmer der Frau hat er ein großes Doppelbett. Hinter seinem Bett steht ein ordentlich eingeräumtes weißes Regal. Darin sind Bücher, Cds, eine Hifi-Anlage, ein Aufbewahrungskarton, ein Wecker, Zeitschriften und Ordner zu sehen. Neben dem Bett steht ein Nachttisch mit einem Glas darauf, daneben eine Stehlampe am Boden. Das Licht kommt jedoch von links ins Bild. Es ist sehr gedämpftes Licht und fällt dort hin, wo das Buch ist. Schnitt.



Wiederum sehen wir ein Bild mit zwei Ausschnitten aus zwei Schlafzimmern. Wiederum blicken wir auf zwei Doppelbetten. Wir sind jedoch etwas näher dran. Abermals sehen wir links eine braunhaarige Frau, etwas älter als in den vorigen Bildern, und rechts einen Mann, auch etwas älter als der Mann in der vorigen Szene. Es ist nicht Nacht, sondern Morgen oder Tag. Die Frau liegt im Bett, schaut nach rechts und dreht sich nach rechts. Sie lächelt und bewegt sich zur Mitte hin, eine Männerhand legt sich auf ihr Gesicht, und sie beginnt sich mit einer nicht sichtbaren Person zu küssen. Sie scheint unter der Bettdecke nackt zu sein. Neben dem Bett steht eine Tasse und eine Lampe auf einem Nachttisch. Im rechten Bild sehen wir einen dunkelblonden Mann mit Vollbart, der nach rechts sieht. Auch er liegt unter der Bettdecke und scheint nackt zu sein. Er hält den Arm einer Frau, ihre Hand liegt auf seinem Gesicht. Der Mann bewegt sich zur Mitte hin und beginnt, die nicht sichtbare Frau zu küssen. An der Wand hinter ihm hängt ein Bild, neben dem Bett an der rechten Wand ist ein Fenster. Unterm Fenster steht ein Regal, darauf steht eine Lampe. Schnitt.

Wir wechseln zu einer Szene, bei der ein Erwachsener oder eine Erwachsene ein Kleinkind auf den Schultern trägt und auf einer Straße geht. Wir sind in einer Stadt. Es wird gerade Abend. Schnitt.

Wir sehen eine Frau Ende vierzig mit Trenchcoat und großer Handtasche, eine Jugendliche und einen Jungen – beide mit Rucksäcken – schnell einen Betonweg in einem begrünten Vorgarten hinter Reihenhäusern in Richtung der letzten Haustür gehen. Sie unterhalten sich, die Frau kramt dabei in ihrer Manteltasche und bewegt

ihren Blick und damit Kopf von den Kindern in Richtung Tür. Es ist trüb und die Dämmerung setzt ein. Die Freilampen brennen. Schnitt.

Der kleine Hund aus der Anfangsszene läuft auf einem Betonweg durch einen Garten. Er läuft auf ein weißes Gartentor zu. Es öffnet sich und ein Mann zwischen 50 und 60 kommt herein. Dieser tritt mit schnellem Schritt ein, er trägt einen Trenchcoat, braune Hosen, eine Tasche und einen Hut. Er scheint einen Oberlippenbart und Brille zu tragen. Der Hund wedelt mit dem Schwanz und blickt zum Mann hoch. Wir sehen nur einen Ausschnitt des Gartenzauns. Er besteht aus weißen Holzlatten. Auf Betonsäulen sind zwei Lampen links und recht vom Eingangstor platziert. Außerhalb sehen wir eine ruhige Straße, eine Verkehrstafel, die etwas verbietet, Birkenbäume und eine dreistöckige Villa mit Holzbalkonen im Hintergrund. Wir sehen keine geparkten oder fahrenden Fahrzeuge. Der Garten ist nicht besonders gepflegt. Neben dem Betonweg rechts steht ein großer grüner Briefkasten. Schnitt.



Es ist dunkel. Wir blicken auf den unteren Teil von zwei Fassaden städtischer Altbauen und sehen zwei Eingangstore. Wir sehen davor einen kleinen Ausschnitt des Gehsteigs und brennende Straßenlaternen. Im Erdgeschoss des linken Hauses brennt Licht. Die Eingangstür des linken Hauses ist offen. Wir sehen das rote Rücklicht eines Fahrrades in der Tür und kurz darauf wie das Licht im Flur eingeschaltet wird. Die Tür geht langsam wieder zu. Das Fahrrad wird ins Haus geschoben. Schnitt.

Ein junger Mann mit sehr kurzen Haaren oder einer Glatze, einer Ledermütze und Brille öffnet eine Wohnungstür. Wir blicken aus der dunklen Wohnung auf die Szene. Im Flur brennt Licht. Der Mann trägt eine Tüte mit Lebensmitteln und ist mit dem Oberkörper nach hinten gewandt. Hinter ihm steht eine zweite Person. Sie unterhalten sich und bewegen sich Richtung Wohnungsinnes. Schnitt.



Wir sehen einen Ausschnitt einer Wohnung. Hauptsächlich zwei Fliesenböden. Diese sind sehr schön. Es ist dunkel. Eine Tür ist geöffnet, durch diese kommt Licht herein. Eine Frau tritt ein. Wir sehen nur ihren Körper ab der Brust abwärts. Sie trägt einen

petrolfarbenen Regenmantel und eine dunkle Hose in rote Regentiefel gesteckt. Sie macht gerade einen graubraunen Regenschirm zu. Wir sehen im Vorraum einen Schirmständer mit mehreren Schirmen stehen. Schnitt.

Nochmals sehen wir eine Frau in einem Flur. Wir sehen nur ihre Füße und Unterschenkel. Die Frau scheint jung und dünn zu sein. Sie trägt dunkle enge Jeans und helle Seidenstrümpfe. Sie zieht sich dunkelblaue Ballerinas mit den Füßen im Gehen aus und lässt diese mitten am Boden liegen. Die Möbel, der Boden, es ist alles weiß gehalten. Im Hintergrund sehen wir Unterschränke einer weißen Küche und dunkle Stühle sowie eine braune (Holz)Wand. In diesem hinteren Teil brennt Licht. Es ist sehr ordentlich. Schnitt.



Dann sehen wir eine Makroaufnahme einer Hifi-Anlage. Ein Schlüsselbund wird achtlos davor hingeworfen. Schnitt.

Eine Frau steht mit dem Rücken zur Kamera vor einem weißen großen Kleiderschrank mit bläulichen Glasschiebetüren. Sie trägt lange braune Haare, im Nacken mit einer Klammer gehalten und einen rosa-senfgelb-gestreiften Pullover. Sie trägt an beiden Handgelenken Armreifen. Die Schranktüren sind nicht ganz geschlossen. Im Schrank ist es sehr ordentlich. Auf der vorderen Glastür sind viele Polaroidfotos mit pinkem Klebeband aufgehängt. Die Frau streckt sich und hängt weitere Polaroids weit oben dazu. Schnitt.

Die Frau hat sich umgedreht. Wir sehen eine Großaufnahme ihres Gesichtes. Sie ist jung und hübsch. Sie lächelt. Sie ist die Frau vom zerrissenen Foto. Hinter ihr sehen wir unscharf die Polaroids auf der Glastür. Schnitt.



Wir sehen in einen großen Wintergarten voll mit großen grünen Topfpflanzen. Dahinter befinden sich große Fenster und unterhalb der Fenster sind zwei alte niedrige schwarze Heizkörper montiert. Von der Decke hängen zwei große Lampen mit silbrigen Schirmen. Am Boden steht mitten im Raum eine kleine pinkfarbige Plastikgießkanne. Draußen vor dem Fenster erkennen wir ein Garten und Bäume. Es

ist Tag. Die Sonne scheint durch die Bäume hindurch in den Raum. Eine Frau mit langen blonden Haaren, schiebt barfuss in einem weißen T-Shirt und einem langen rot gemusterten Wickelrock eine große Pflanze von rechts nach links durch das Bild. Schnitt.

Drei bis vier junge Männer tragen ein blaues Sofa durch ein enges Stiegenhaus mit großem weißen Fenster und weißem Holzgeländer nach oben. Sie wollen gerade im Halbstock um die Kurve biegen. Wir schauen von oben zu. Die beiden Männer, die wir gut sehen können, tragen Hosen und Turnschuhe. Einer trägt ein dunkles über ein helles T-Shirt und der zweite ein rot kariertes Hemd, das über seine weite Hose hängt. Die Ärmel hat er hochgekrempelt. Ihre Gesichter sind von nach oben gestreckten Armen und dem Sofa verdeckt. Schnitt.

Wir sehen in einen Flur. Es ist sehr hell. Es ist untertags. Der Boden ist ein heller Holzparkett, die Möbel im Raum sind weiß. Am Ende des Raumes sehen wir ein großes Fenster. Es gibt viele Spielsachen im Raum. Teilweise liegen sie am Boden. Wir sehen zwei Türen an der linken Wand. Ein Junge – etwa fünf Jahre alt – rennt schnell in den Raum hinein auf das Fenster zu. Davor steht eine gebastelte Kartonrakete. Der Junge trägt weite Jeans und ein weißes kariertes Hemd. Er ist barfuss und hat einen hellbraunen Pagenkopf. Schnitt.



In Großaufnahme sehen wir den Jungen, wie er sich in die Kartonöffnung setzt. Er dreht sich mit Schwung um und lacht. Schnitt.

Durch eine weiße geöffnete hohe Flügeltür schauen wir aus einem dunkleren Raum in einen hell von Tageslicht erleuchteten. Links direkt neben der Flügeltür sehen wir einen Teil eines Hockers, darauf steht etwas Rundes, wie ein Tischspiegel. Gegenüber der Tür sehen wir den Ausschnitt einer weißen Wand. Es sind zwei farbige Schriftposter an ihr befestigt. Darunter steht ein weißes Regal gefüllt mit einem Radio, Büchern, Fotos, einer orangen Stehuhr und anderem mehr. Ein grünes Skateboard lehnt links daneben an der Wand. Der Boden ist ein heller Holzriemenboden. Wir blicken seitlich auf ein weißes Mädchen, welches von rechts nach links auf einem Skateboard durch den Raum fährt. Es ist in etwa 15 bis 20 Jahre alt und hat lange dunkle halb im Nacken zusammen gebundene Haare. Sie trägt ein schwarzes Trägerleibchen, eine Jeans und weiße hohe Turnschuhe. Sie hat die Füße hintereinander am Skateboard platziert, die

Knie gebeugt und die Arme auf Schulterhöhe ausgebreitet. Der Mund ist weit geöffnet. Schnitt.



Ein kleiner Hund – ein Mops – steht in einem rosa Hasenkostüm auf einer großen Wiese, das Gras reicht ihm bis zum Bauch. Er blickt in die Kamera, dann vorbei. Der Kopf bewegt sich leicht von rechts nach links oben. Im Hintergrund sehen wir unscharf und weit entfernt grüne Bäume. Wir sehen auch ein Stück Himmel. Dieser ist ganz hell und leicht lachsfarben. Schnitt.

In einer ähnlichen Position wie zuvor den Mops sehen wir ein Baby im Krabbelalter in einem Wohnraum. Es hat dunkle Augen, einen großen Schmollmund und dunkle lockige etwas längere Haare. Es trägt ein weißes T-Shirt. Es ist auf allen Vieren ganz nah vor der Kamera, bewegt den Kopf leicht von links oben nach rechts unten und blickt in die Kamera. Der Raum im Hintergrund ist unscharf. Das Licht ist gedämpft. Links erkennen wir einen schmalen schwarzen Tisch an eine Wand gestellt. In der linken hinteren Ecke steht eine Stehlampe. Sie ist eingeschaltet. Es sieht wie ein schwebender Lichtwürfel aus. An der hinteren Wand sind kleine Bilder, Fotos, aufgehängt, darunter steht ein langes braunes Sideboard. In derselben Wand oben sehen wir vier Oberlicht-Fenster. Durch diese blicken wir auf Ausschnitte von grünen Laubbäumen. Draußen scheint es zu dämmern. Rechts im Raum erkennen wir ca. raummittig einen weißen Block. Es könnte eine Kücheninsel sein. Davor liegt eine weiße Plastikschüssel am Boden. Schnitt.

Wir blicken von hinten auf eine Frau, die mit dem Fahrrad durch eine Straße in einer Stadt fährt. Ihr Rücklicht leuchtet rot. Sie trägt dunkle Strumpfhosen, Halbschuhe und einen gelben Trenchcoat. Diesen trägt sie offen, dass er im Fahrtwind leicht flattert. Ihr kurzes braunes Haar flattert ebenfalls im Wind. Mit ihren Beinen schaukelt sie seitlich vor und zurück. Dabei rollt sie mit ihrem Rad mitten auf der Straße. Sie fährt Richtung Abendrot. Die Häuser links und rechts sind Altbauten einer europäischen Großstadt, vor diesen stehen auf beiden Seiten in gleichen Abständen Laubbäume und es parken viele Fahrzeuge. Wir sehen einige Lichter und vor der Frau links ein grünes Ampellicht, das sich in einem weißen Kleinlieferwagen rechts spiegelt. In den vielen Häuserfassaden sehen wir nur in einem Fenster im Erdgeschoß Licht brennen, ansonsten sind die Fenster dunkel. Schnitt.

Wir sehen das Gesicht einer blonden Frau mittleren Alters. Sie hat die Augen geschlossen, ihre Haare zurückgebunden und grinst. Sie liegt im Bett. Ihre Schulter ist nackt. Sie zieht mit ihrer Hand einen Polster heran und kuschelt sich mit dem Kopf genüsslich hinein. Die Bettwäsche ist weiß mit bunten Blümchen, das Leintuch weiß mit schwarzen Tupfen. Schnitt.



Kurz schaukelt eine Frau, in einem großen Garten, freier Natur oder einem Park, in einer weißen Hängematte. Wir sehen nur die nackten Beine übereinandergeschlagen und die Hände am Bauch liegen. Direkt vor ihr sind Laubbäume, an einem ist ein Ende der Hängematte befestigt. Zwischen dem Blätterdach sehen wir ein Stück blauen Himmel. In der Ferne erkennen wir bewaldete Hügel. Es muss warm sein. Es ist Tag. Schnitt.

Eine Innenstiege aus Beton mit einem schlichten Eisengeländer wird sichtbar. Wir blicken aus einem Raum seitlich darauf. An die Wand unter die Stiege ist ein heller Koffer eines Kontrabasses gelehnt. Über die Stiege rollen und hüpfen viele bunte, tennisballgroße Bälle herunter. Schnitt.



Ein Baby oder Kleinkind wirft Spaghetti in einen silbernen Kochtopf. Es ist nur mit einer Wegwerfwindel bekleidet und wir sehen es nur vom Bauch abwärts. Im Topf sind noch mehr Spaghetti. Er steht am Boden. Die Nudeln liegen teilweise am Boden. Es ist ein dunkler Holzparkettboden. Ebenfalls am Boden ist ein Stück einer Holzseisenbahn aufgebaut. Dort liegt auch ein kleiner weiß-roter Koffer. Wir sehen hinter dem Kind, das sich über den Topf zu beugen scheint, den unteren Teil eines Metallregals. Es ist beinahe leer. Im Hintergrund sehen wir eine grüne große Topfpflanze und eine Fenstertür mit weißen Vorhängen. Draußen erkennen wir grün und, dass es Tag ist. Schnitt.

Eine Hand – sie kann von einer Frau oder einem Mann sein – schlägt schnell auf einen Wecker. Es ist zehn nach sieben. Der Wecker fällt dabei um. Der Wecker ist schwarz mit weißem Ziffernblatt und steht in einem schwarzen Regal. Schnitt.

Kurz sehen wir das Gesicht eines weinenden Neugeborenen im Arm einer Frau mit Nachthemd. Sie wiegt das Kind. Es könnte die Frau aus der Szene mit dem Kopfpolster sein und dasselbe Bett. Im Hintergrund ist Bettwäsche erkennbar. Es herrschen dieselben Lichtverhältnisse. Schnitt.



Ein Mann und eine Frau sitzen untertags in einer Badewanne. Sie nehmen ein Schaumbad. Die Frau nimmt den Kopf des Mannes in die Hände, lacht und beginnt ihn zu küssen. Beide sind nackt. Den Mann sehen wir nur von hinten. Er hat kurze schwarze Haare, sie rötliche lange. Sie trägt einen Pferdeschwanz. Die Wandfliesen sind grau und weiß und größer als die Bodenfliesen. Sie wirken neuer. Die Bodenfliesen sind abwechselnd schwarz und weiß und quadratisch. Am linken Bildrand erkennen wir eine Waschmaschine, darüber steht wahrscheinlich ein Trockner. Am Kopf der Badewanne ist ein Fenster mit trübem Glas zu sehen. Am Fensterbrett stehen Shampoos. Schnitt.

Das Gesicht einer jungen Frau liegt auf einem grau weiß gestreiften Stoff. Der Kopf ist zur Seite geneigt – auf die Seite der Kamera. Sie schlägt gerade die Augen auf. Ihr Blick geht in die Ferne. Ihre Augen sind groß und blau. Ihre Haare sind kurz und braun. Sie ist dezent geschminkt. Sie trägt Kleidung. Wir erkennen eine weiße Bluse und ein hellgraues Sakko. Schnitt.



Ein junger Mann läuft auf einen See zu und wirft dabei ein weißes T-Shirt auf den Boden. In Boxershorts setzt er an in den See zu springen. Er hat viel Schwung und die Arme rudern in der Luft. Wir sehen den Teil einer Wiese, einen Teil eines Seeufers mit vielen Bäumen und einen Ausschnitt des Sees. Am Seeufer gegenüber ist Wald erkennbar. Die Sonne steht sehr tief über diesem Wald. Die Kulisse erinnert an die Szene mit der Hängematte. Es ist allerdings eine andere Tageszeit. Schnitt.

Eine Frau, ca. Ende 50ig, schlank, mit kurzen braunen Haaren, tanzt alleine in einem Flur einer Altbauwohnung oder in einer Villa. Sie trägt ein weißes Hemd und eine schwarze elegante Hose mit Gürtel. Sie geht in die Knie, bewegt die Hüften hin und her

und die angewinkelten Arme auf und ab. Hinter ihr befindet sich ein großes weißes Holzfenster mit drei Flügel. Wir sehen in einen Garten am Tag, es scheint die Sonne. Unter dem Fenster erkennen wir einen alten schwarzen Heizkörper. Der Boden ist ausgemustert mit schwarzen und weißen Fliesen. An der linken Wand sehen wir zwei Türen, dazwischen steht eine alte Holztruhe. Darauf stehen eine Keramikschüssel und silberne Kerzenständer. Darüber hängen drei gerahmte Bilder. Rechts erkennen wir eine dunkle Ablagefläche. Schnitt.

Wir sehen kurz eine Großaufnahme eines Plattenspielers vor einer alten renovierungsbedürftigen Wand. Schnitt.



Ein blondes Kleinkind mit längeren Haaren und nur mit einer Wegwerfwindel bekleidet, beißt in eine geschälte Banane. Wir sehen von unten zum Kind hinauf. Das Kind dreht beim Abbeißen den Kopf nach rechts. Hinter ihm befindet sich ein Metallregal, wir sehen den oberen Teil. Im obersten Fach stehen ein Korb und Grünpflanzen. Es ist der Raum und das Kind von der Nudelszene. Schnitt.

Wir sehen in einen blauen Emailtopf mit Gemüsesuppe auf einem Gasherd. Eine (Männer)hand rührt darin mit einem hölzernen Kochlöffel. Schnitt.

Eine der blonden Frauen aus der ersten Essenszene lacht expressiv. Sie hat die Augen geschlossen und ihre linke Hand liegt auf ihrer Brust. Die Frau mit den roten langen Haaren blickt zu ihr und schmunzelt. Auch der Mann neben ihr mit den Locken und der Brille schaut zu ihr und grinst. Diese beiden Personen sehen wir nur teilweise. Schnitt.



Wir sehen eine Wand mit einer alten blau weiß gelb gestreiften Tapete. Auf ihr hängen ein altes Schwarz-Weiß-Foto eines Hochzeitpaars und links davon alte lederne Boxhandschuhe. Schnitt.

Ein altes Regal, ein alter Fernseher, wir haben das Gefühl aus den 1960ern, kommen kurz ins Bild. Schnitt.

Kurz sehen wir den Ausschnitt eines hölzernen Regals, das an der Wand hängt. Darin sind Gläser und Beutel mit Gewürzen. Links davon geht es in einen anderen Raum. Rechts am Regal hängen getrocknete Kräuter und daneben ist eine schwarze Schiefertafel aufgehängt. Darauf steht mit weißer Kreide geschrieben: Katze mag Sirup. Schnitt.



Wir stehen nochmals an einem Seeufer mit Bäumen und blicken auf den See. Schnitt.

Ein Kind – es kann ein Mädchen oder ein Junge sein – bläst gerade die Kerzen auf einer weißverzierten Geburtstagstorte aus. Es sind zwölf Kerzen. Es bewegt dabei den Kopf und hat die Augen geschlossen. Es hat braune kurze Haare und erinnert an die tanzende Frau. Hinter dem Kind stehen drei Erwachsene, von denen sind nur die Körpermitten sichtbar. Die Kleidung wirkt wie aus den 1960ern. Schnitt.

Eine pinke Tischlampe aus Glas kommt ins Bild. Es ist dunkel. Die Lampe schaltet sich ein. Daneben am Tisch liegt eine Armbanduhr. Es erscheint der Slogan „Weil es dein Zuhause ist“ in fetten pinken Großbuchstaben im linken Bildraum neben der Lampe. Rechts wird das Ikea Logo als Wort-Bild-Marke eingeblendet. Schnitt.

7.7. ANHANG 7: BESTIMMUNG DER SEQUENZEN

... ist ein Teil der Interpretation auf Bildebene – Interpretationsschritt:

Sequenzbestimmung Werbespot „AM ENDE DES TAGES ...“ Ikea 2012

Hauptsequenz : „Zuhause sein“, 00:00 – 00:39

- Untersequenz 1 (US 1): 00:00 - 00:03 „Haustiere laufen durch den Wohnräume“
- Untersequenz 2 (US 2): 00:04 „Brillensammlung“
- Untersequenz 3 (US 3): 00:05 „Männchensammlung“
- Untersequenz 4 (US 4): 00:06 – 00:08 „Beziehungs-Ende“

Eingelagerte Sequenz 1 „**Nach Hause kommen**“ (ES 1): 00:09 „Auto schieben“

- Untersequenz 5 (US 5): 00:10 – 00:13 „Kleinfamilie spielt Rollentausch“
- Untersequenz 6 (US 6): 00:13 – 00:14 „Festliches FreundInnen-Abendessen“
- Untersequenz 7 (US 7): 00:15 – 00:16 „Abendessen mit FreundInnen in WG“
- Untersequenz 8 (US 8): 00:17 „Schlafengehen“

- Untersequenz 9 (US 9): 00:18 – 00:19 „Aufwachen“

Eingelagerte Sequenz 2 „**Nach Hause kommen (NHk)**“ (ES 2): 00:20-00:25

Eingelagerte Sequenz 3 „**NHk**“ (ES 3): 00:20 „Kleinkind auf Schultern“

Eingelagerte Sequenz 4 „**NHk**“ (ES 4): 00:21 „Frau mit Kindern k. nach Hause“

Eingelagerte Sequenz 5 „**NHk**“ (ES 5): 00:22 „Mann kommt nach Hause“

Eingelagerte Sequenz 6 „**NHk**“ (ES 6): 00:22 – 00:24 „Paar kommt nach Hause“

Eingelagerte Sequenz 7 „**NHk**“ (ES 7): 00:24 – 00:25 „Frau kommt nach Hause“

Eingelagerte Sequenz 8 „**NHk**“ (ES 8): 00:25 „Frau II kommt nach Hause“

- Untersequenz 10 (US 10): 00:26 – 00:27 „Planen“
- Untersequenz 11 (US 11): 00:28 „Platz schaffen“
- Untersequenz 12 (US 12): 00:29 „Umzug“
- Untersequenz 13 (US 13): 00:29 – 00:30 „Spielender Bub“
- Untersequenz 14 (US 14): 00:31 „Spielende Teenagerin“
- Untersequenz 15 (US 15): 00:32 „Hasenhund im Garten“
- Untersequenz 16 (US 16): 00:33 „Neugieriges Kleinkind“

Eingelagerte Sequenz 9 „**Nach Hause kommen**“ (ES 9): 00:34 „Frau auf Fahrrad“

- Untersequenz 17 (US 17): 00:35 „Frau im Bett“
- Untersequenz 18 (US 18): 00:35 „Frau in der Hängematte“
- Untersequenz 19 (US 19): 00:35 „Bälle rollen eine Stiege runter“
- Untersequenz 20 (US 20): 00:35 „Kleinkind mit Kochtopf“
- Untersequenz 21 (US 21): 00:36 „Wecker läutet“
- Untersequenz 22 (US 22): 00:37 „Baby schreit“
- Untersequenz 23 (US 23): 00:37 „Badewannenkuss“
- Untersequenz 24 (US 24): 00:37 – 00:38 „Liegende Frau“
- Untersequenz 25 (US 25): 00:38 „Junger Mann springt in See“
(ähnliche „Bühne“ wie bei US18)
- Untersequenz 26 (US 26): 00:38 – 00:39 „Frau 50+ tanzt“
- Untersequenz 27 (US 27): 00:39 „Kleinkind isst Banane“
- Untersequenz 28 (US 28): 00:39 „Gemüsesuppe“
- Untersequenz 29 (US 29): 00:39 „Lachende junge Frau“
(Detail bzw. WH aus US 6)
- Untersequenz 30 (US 30): 00:39 „Boxhandschuhe und Hochzeitsfoto 1950er“
- Untersequenz 31 (US 31): 00:39 „Fernsehmöbel 1950er“
- Untersequenz 32 (US 32): 00:39 „Vorratsschrank 1950er“

- Untersequenz 33 (US 33): 00:40 „Blick in Garten mit See“
(ähnliche „Bühne“ wie bei US 25)
- Untersequenz 34 (US 34): 00:40 „Geburtstagstorte“
- Untersequenz 35 (US 35): 00:40 – 00:46 „Pinke Stehlampe, Slogan & Marke“

MEMO für Reflektierende Gesamtinterpretation: Wir bekommen Einblicke in Variationen privater Lebensphasen und Lebensverläufe (Baby, Kleinkind, Kind, Jugend, Adoleszenz, Partnerschaft, Elternschaft bis Generation 50+); es eröffnen sich unterschiedliche private Handlungsräume, sie beziehen sich vorwiegend auf gemeinsames Essen, Schlafen, zu Hause spielen und miteinander nach Hause kommen. Bis auf zwei Ausnahmen – US 4 „Beziehungs-Ende“ und US 22 „Baby schreit“ – sind alle auf den ersten Blick als positive Szenarien interpretierbar.

7.8. ANHANG 8: FORMULIERENDE INTERPRETATION VON SEQUENZEN, EINSTELLUNGEN UND MONTAGEN

Hauptsequenz: „Zuhause sein“, 00:00 – 00:39 Thema ist „Zuhausesein“, es werden viele kurze Einblicke in privaten Räume und deren soziale Nutzung gewährt. Die Kamera gewährt uns Blicke in üblicherweise Unsichtbares für Außenstehende, bietet uns Vergleichsmöglichkeiten und die Möglichkeit uns zu solidarisieren.

US 1: 00:00 - 00:03 „Haustiere laufen durch Wohnräume“ Einstellung: Totale; Schnitt/Montage: Zwei Bilder wurden in ein Bild montiert, eine harte Montagekante in der Mitte betont diese zwei Bildräume; In der Szene gibt es keine Schnitte, wir sehen ständig denselben Kamerastandpunkt: eine Normalsicht. Kamerabewegung: keine; US keine;

US 2: 00:04 „Brillensammlung“, Einstellung: Großaufnahme; Schnitt/Montage: ein Bild; keine Schnitte, Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: Fahraufnahme; US keine;

US 3: 00:05 „Männchensammlung“; Einstellung: Großaufnahme; Schnitt/Montage: ein Bild; keine Schnitte, Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: Fahraufnahme; US keine;

US 4: 00:06 – 00:08 Die Untersequenz „Beziehungs-Ende“ besteht aus drei Teilsequenzen (TS) mit je einer Einstellungsvariante; der Schnitt zwischen den TS ist hart.

TS1/US4 00:06: Junge Männerhände halten ein Foto von einem jungen Paar. Sie scheinen es zerreißen zu wollen. Die Frau auf dem Foto ist später die Handelnde in US 10. Diese TS1/US4 bereitet auf TS2/US4 vor. Einstellung: Detailaufnahme; Schnitt/Montage: ein Bild; harter Schnitt; Kamerastandpunkt: Aufsicht; Kamerabewegung: keine;

TS2/US4 00:07: Ein junger Mann, dessen Hände vorher im Detail sichtbar waren. Er steht nun vor einem geöffneten Fenster. Er ist bereit etwas aus dem Fenster zu werfen. Durch TS1/US4 haben wir eine Kontextinformation. Einstellung: Nahaufnahme; Schnitt/Montage: ein Bild, harter Schnitt; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine;

TS3/US4 00:07 - 00:08: Wir sehen Papierschnipsel, die in einen Innenhof fallen. Es wird klar, dass das Foto aus TS1/US4 zerrissen wurde. Der Mann muss noch weitere zerrissen haben, denn es werden viele Papierschnipsel aus dem Fenster geworfen. Einstellung: Großaufnahme; Schnitt/Montage: ein Bild; harter Schnitt; Kamerastandpunkt: Aufsicht; Kamerabewegung: keine;

ES 1: 00:09 „Nach Hause kommen“ Es folgt die erste eingelagerte Sequenz. Sie dauert eine Sekunde und thematisiert „Gemeinsam ein Auto schieben“ Einstellung: Totale; Schnitt/Montage: ein Bild; keine Schnitte; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: Fahraufnahme – kaum wahrnehmbar bewegt sich die Kamera leicht mit den Gehenden mit – von links nach rechts. Die Sequenz beinhaltet keine TS.

US 5: 00:10 – 00:13 Wir kehren zurück zur Hauptsequenz. Wir sind in einem privaten Wohnzimmer und dem Thema: „Kleinfamilie spielt Rollentausch“; Einstellung: Amerikanische -> Über die Kamera wird Nähe suggeriert. Im Unterschied zur vorigen Szene im öffentlichen Raum sind wir nun im Privaten näher am Geschehen dran, sind demnach mehr involviert und auch mehr betroffen. Schnitt/Montage: ein Bild; keine Schnitte, Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; (sitze als beteiligter Spieler gegenüber; meine Augen sind die Kamera.); keine TS.

US 6: 00:13 – 00:14 „Festliches Abendessen mit FreundInnen“; Einstellung: Amerikanische; Schnitt/Montage: ein Bild; keine Schnitte, Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: Fahraufnahme re -> li; keine TS

US 7: 00:15 – 00:16 „Abendessen mit FreundInnen in WG“; Einstellung: Amerikanische; Schnitt/Montage: ein Bild; keine Schnitte, Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: Fahraufnahme; keine TS

US 8: 00:17 Auf vier Sequenzen zum Thema Geselligkeit im öffentlichen wie im privaten Bereich, mit Freunden bzw. in der Familie, folgt das Thema „Schlafengehen“; Wir fokussieren auf die/den Einzelne(n) in Verbindung mit dem Zuhause. Einstellung:

Amerikanische/Halbtotale; Schnitt/Montage: zwei Bilder in ein Bild montiert – WH Gestaltungsmittel von HSI/1, keine Schnitte; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS

US 9: 00:18 – 00:19 „Aufwachen“; Einstellung: Amerikanische; Schnitt/Montage: zwei Bilder in ein Bild montiert – drittes und letztes Mal WH von diesem Gestaltungsmittel, keine Schnitte; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS

ES 2 bis 7: 00:20 – 00:25 „Nach Hause kommen“ Es folgen mehrere eingelagerte Sequenzen zum Thema „Nach Hause kommen“.

ES 2: 00:20 „Kleinkind sitzt auf Schultern“ Einstellung: Großaufnahme (-> Nähe); Schnitt/Montage: ein Bild; keine Schnitte; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: geht mit Personen zurück; TS keine;

ES 3: 00:21 „Frau mit Kindern kommt nach Hause“ Einstellung: Totale; Schnitt/Montage: ein Bild; keine Schnitte; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; TS keine;

ES 4: 00:22 „Mann kommt nach Hause“ Einstellung: Totale; Schnitt/Montage: ein Bild; keine Schnitte; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; TS keine;

ES 5: 00:22 – 00:24 „Zwei Männer kommen abends nach Hause“; zwei TS;

TS1/ES5 00:22 – 00:23 „Fahrrad verschwindet in Hauseingang“; Einstellung: Totale; Schnitt/Montage: ein Bild; harter Schnitt zu TS2/ES5; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine;

TS2/ES5 00:23 – 00:24 „Männer betreten Wohnung“; Einstellung: Nah; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: Zoom;

ES 6: 00:24 – 00:25 „Frau kommt nach Hause“; Einstellung: Groß; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; TS keine;

ES 7: 00:25 „Frau kommt nach Hause II“; zwei TS (hängt zusammen mit US 10 „Planen“). Erst im Ansehen im Zeitraffermodus wird klar, dass dies eine zweite heimkehrende Frau ist. Zum zweiten Mal werden Schuhe ausgezogen und dieses Mal sind es Ballerinas.

TS1/ES7 00:25/1 „Schuhe ausziehen“; Einstellung: Groß; Schnitt/Montage: ein Bild; harter Schnitt zu TS2/ES7; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine;

TS2/ES7 00:25/2 „Schlüssel hinwerfen“; Einstellung: Detail; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine;

Zurück zur Hauptsequenz „Zuhause sein“

US 10: 00:26 – 00:27 „Planen“; Besteht aus zwei TS mit je einer Einstellungsvariante; harte Schnitte; Die US 10 baut auf die ES 7 „Frau kommt nach Hause II“ auf und ist durch die Erzählung mit der US 4 „Beziehungs-Ende“ verbunden.

TS1/US10: 00:26: junge Frau ordnet Bilder auf Pinwand; Einstellung: Amerikanische; Schnitt/Montage: ein Bild; zwischen TS harte Schnitte, Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine;

TS2/US10: 00:27: junge Frau freut sich; Einstellung: Detailaufnahme; Schnitt/Montage: ein Bild; zwischen den zwei TS harter Schnitt, Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine;

US 11: 00:28 „Platz schaffen“; Einstellung: Totale; Schnitt/Montage: ein Bild; keine Schnitte; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS

US 12: 00:29 „Umzug“; Einstellung: Halbtotale; Schnitt/Montage: ein Bild; keine Schnitte; Kamerastandpunkt: Aufsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS

US 13: 00:29 – 00:30 „Spielender Bub“; Besteht aus zwei TS mit je einer Einstellungsvariante; harter Schnitt.

TS1/US13: 00:29: Einstellung: Amerikanische; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: Fahrbewegung mit laufendem Kind ins Bild hinein;

TS2/US13: 00:30: Einstellung: Grossaufnahme; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: Zoom (ins Kind hinein);

US 14: 00:31 „Spielende Teenagerin“; Einstellung: Totale; Schnitt/Montage: ein Bild; keine Schnitte; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS

US 15: 00:32 „Hasenhund im Garten“; Einstellung: Amerikanische; Schnitt/Montage: ein Bild; kein Schnitt; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS

US 16: 00:33 „Neugieriges Kleinkind“; Einstellung: Grossaufnahme; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Leichte Untersicht; Kamerabewegung: keine; keine TS

ES 8: „Nach Hause kommen“ 00:34 „Frau auf Fahrrad“; Einstellung: Totale; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;

US 17: 00:35 „Frau im Bett“; Einstellung: Detail; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;

US 18: 00:35 „Frau in der Hängematte“; Einstellung: Detail; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine, aber durch Schaukeln in Hängematte; keine TS;

- US 19: 00:35** „Bälle rollen Stiege runter“; Einstellung: Amerikanische; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;
- US 20: 00:35** „Kleinkind mit Kochtopf“; Einstellung: Nah; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;
- US 21: 00:36** „Wecker läutet“; Einstellung: Detail; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Untersicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;
- US 22: 00:37** „Baby weint“; Einstellung: Detail; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Aufsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;
- US 23: 00:37** „Badewannenkuss“; Einstellung: Amerikanische; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;
- US 24: 00:37 – 00:38** „Liegende Frau“; Einstellung: Grossaufnahme; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Aufsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;
- US 25: 00:38** „Junger Mann springt in See“; Einstellung: Totale; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;
- US 26: 00:38 – 00:39** „Frau 50+ tanzt“; zwei TS
- TS1/US26: 00:38 – 00:39:** Eine Frau tanzt im Flur untertags. Einstellung: Amerikanische/Halbtotale; Schnitt/Montage: harter Schnitt zu TS2/US26; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine;
- TS2/US26 00:39:** Wir blicken auf den Teller eines Plattenspielers; Einstellung: Detail; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Aufsicht; Kamerabewegung: keine;
- US 27: 00:39** „Kleinkind isst Banane“; Einstellung: Nah; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Untersicht; Kamerabewegung: keine; keine TS
- US 28: 00:39** „Gemüsesuppe“; Einstellung: Detail; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Aufsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;
- US 29: 00:39** „Lachende junge Frau“; (Detail aus US 6); Einstellung: Nah; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;
- US 30: 00:39** „Boxhandschuhe & Hochzeitsfoto 1950er“; Einstellung: Nah; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht (-> Wir stehen vor einer Wand); Kamerabewegung: keine; keine TS;
- US 31: 00:39** „Fernsehmöbel 1950er“; Einstellung: Nah; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;
- US 32: 00:39** „Vorratsschrank 1950er“; Einstellung: Nah; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;

US 33: 00:40 „Blick in Garten mit See“; (Bühne wie US 25); Einstellung: Totale; Schnitt/ Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;

US 34: 00:40 „Geburtstagstorte“; Einstellung: Nah; Schnitt/Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: (Leichte) Aufsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;

US 35: 00:40 – 00:46 „Pinke Tischstehlampe & Slogan & Marke“; Einstellung: Nah; Schnitt/ Montage: ein Bild; Kamerastandpunkt: Normalsicht; Kamerabewegung: keine; keine TS;

7.9. ANHANG 9: INTERPRETATION FOTOGRAMME 3, 4, 5, 7 & 9

7.9.1 FOTOGRAMM 3: 00:13

aus US 6 „Festliches Abendessen mit Freunden“



7.9.1.1 Formulierende Interpretation

VOR-ICONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST ZU SEHEN?)

Das Bild zeigt den Ausschnitt eines wenig erhellten Raumes mit sieben Personen, die an einem großen Tisch sitzen und gemeinsam Suppe essen.

Zum Bildvordergrund: Alle Personen sitzen an einem großen Tisch: auf der linken Seite zwei Frauen, an der Stirnseite eine Frau, ein Mann und eine Frau und rechts zwei Männer. Am Tisch sehen wir acht Gedecke, eines ist am vorderen Bildrand

angeschnitten erkennbar und verweist auf eine weitere achte Person. Das Geschirr ist weiß, es gibt Wein- und Wassergläser, die gefüllt sind. Es stehen keine Flaschen am Tisch. In der Tischmitte befinden sich drei Blumensträuße, sie werden vom Licht betont, und eine gefüllte Salatschüssel mit Salatbesteck. Die Suppenteller sind mit grüner Suppe gefüllt.

Alter der abgebildeten Personen: Die Personen sind alle zwischen 25 und 30 Jahre alt.

Bekleidung: Soweit es erkennbar ist, tragen die Frauen elegante Kleidung, teilweise mit Schmuck. Sie sind geschminkt, einige haben lackierte Nägel, wie die Frau am linken Bildrand, und ihre Haare sind frisiert. Zwei Frauen tragen eine Variation eines Pagenkopfes und sind blond. Die Frau ganz links trägt einen blonden Pony, die restliche Frisur können wir nicht sehen. Die Frau rechts von ihr hat lange glatte rötlich-braune Haare. Die Männer tragen alle Hemden und ein Sakko darüber. Die Hemden sind bis oben zugeknöpft. Der Zweite von rechts trägt einen Pullover oder Pullunder über dem Hemd. Der Mann ganz rechts im Bild trägt eine Krawatte.

Der Mann am Tischhaupt trägt eine Brille und einen Vollbart. Sein hellbraunes Haar ist lockig, stufig und etwa schulterlang. Der erste Mann rechts von ihm trägt ebenfalls einen Vollbart und hat auch hellbraunes Haar mit Naturwelle, aber etwas kürzer. Der am rechten Bildrand sitzende Mann ist rasiert. Seine Haare sind sehr kurz geschnitten und blond. Die Farben der Bekleidung sind gedeckt von schwarz über altrosa, beige und braun.

Gebärden und Mimik: Ich beschreibe vom linken Bildrand beginnend. Alle Personen sitzen. Die erste Frau hat die Augen nur wenig geöffnet, den Mund aber weit. Sie zeigt ihre oberen Zähne. Sie hält ein mit Weißwein halbgefülltes Weinglas auf Brusthöhe in der rechten Hand und blickt auf den gegenüberstehenden Mann. Die linke Hand liegt als lockere Faust auf dem Tisch. Die langhaarige Frau neben ihr blickt nach unten in den mit Suppe gefüllten Teller. Ihre Mundwinkel sind bei geschlossenem Mund leicht nach oben gezogen. Die rechte Hand rührt mit einem Löffel in der Suppe. Der Oberkörper ist leicht nach vorne gebeugt und der Kopf leicht nach unten. Die dritte Frau von rechts hat den Kopf nach hinten gebeugt, ihr Hals ist gestreckt und sie blickt aus wenig geöffneten Augen auf den Mann ihr schräg gegenüber. Auch ihr Mund ist geschlossen und scheint voll zu sein. Ihre linke Hand ist brusthoch gehoben, der Oberkörper leicht nach vorne gebeugt. Ihr rechter Arm ist verdeckt und nicht sichtbar.

Der Mann neben ihr sitzt sehr aufrecht, sein Mund ist geschlossen, die Mundwinkel leicht nach oben gezogen. Er blickt zum Mann ganz rechts im Bild. Die zweite Frau an der Stirnseite hält auch ein Weißweinglas auf Brusthöhe in der rechten Hand. Die zweite Hand liegt an der Tischkante neben den Tellern. Sie hat ihren Kopf stark nach hinten gebeugt, und leicht seitlich geneigt. Sie blickt mit weit geöffneten Augen auf den Mann links von ihr, neigt ihren Oberkörper leicht seitlich zurück und zieht ihre Schultern leicht hoch. Ihr Mund ist geöffnet, dadurch werden die oberen Zähne sichtbar. Ihre Mundwinkel sind nach oben gezogen. Der Mann rechts daneben hat beide Hände neben seinem Gedeck platziert. Sein Mund ist geschlossen, die Mundwinkel sind dabei leicht nach oben gezogen. Er hat Blickkontakt mit der ihm schräg gegenüber sitzenden Frau.

Der Mann ganz rechts im Bild hält beide Hände auf Brusthöhe vor seinem leicht nach vorne gebeugten Oberkörper. Die linke Hand formt eine leichte Faust, rechts hält er ein halbgefülltes Wasserglas. Sein Kopf ist nach links gedreht. Somit ist nur sein rechter Mundwinkel sichtbar, der leicht nach oben gezogen ist. Er scheint den Blick des Mannes am Tischhaupt zu erwidern.

Der Bildhintergrund: Der größte Teil des Bildes wird vom Bildvordergrund – also den Personen und dem gedeckten Tisch – vereinnahmt. Der Bildhintergrund besteht aus wenigen sichtbaren Elementen an der Stirnwand. Es sind keine Raumgrenzen sichtbar. Es ist wenig erkennbar, da der Bildhintergrund insgesamt kaum beleuchtet ist. Wir sehen bildmässig ein großes Fenster. Durch dieses scheint der Blick auf eine gegenüberliegende Hausfront bei später Abenddämmerung gegeben. An der Stirnwand ganz links im Bild ist der Teil eines weiteren Fensters sichtbar. Links und rechts vom großen mittigen Fenster sind im selben Format und in der Form eines Fensters mit Sprossen zwei Spiegel platziert. Darin können wir Teile des restlichen Raumes erkennen. Im linken Spiegel zeigen sich der Teil einer eingeschalteten Tischlampe und ein großes schwarzes Rechteck. Dieses hängt an einer Wand. Im zweiten Spiegel ist ein weiteres Mal eine Tischlampe zu erkennen. Diese wird jedoch nur indirekt beleuchtet. Ganz rechts im Bild sehen wir noch eine Wandvertiefung in Form eines Bogens.

IKONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST THEMA?)

Wir sehen den Anfang eines gemeinsamen Abendessens. Es ist eine Feier in kleinem, privatem Rahmen. Die bereits servierte Suppe ist die Vorspeise. Wir stehen also am

Beginn des Abends. Der Tisch ist festlich gedeckt und dieses Detail ist bedeutend. Wir haben das Gefühl am anderen Ende des Tisches als achte Person mit dabei zu sein. Das Licht und die Inszenierung machen klar, Thema ist das gemeinsame Essen, aber auch die Inszenierung des Essens. Es wird zelebriert. Die Beteiligten haben sich für dieses Abendessen bewusst so gekleidet und geschminkt. Der Mann an der Stirnseite sitzt im Zentrum am Tischhaupt. Er ist der Gastgeber, wir als sein Gegenüber sind ebenfalls GastgeberInnen oder besondere Gäste, da wir am anderen Tischhaupt sitzen. Er hat zu sich oder in ein Restaurant mit sehr privatem Ambiente und diskretem Service eingeladen. Alle kennen sich und zwar – so unser Gefühl – schon lange. Das Bild zeigt eine Feier, einen besonderen Tag des Gastgebers. Es könnte z. B. seine Promotionsfeier, sein Geburtstag oder seine Verlobung gefeiert werden.

Es ist ein Augenblick einer amüsanten und angeregten Unterhaltung sichtbar. Der junge Mann rechts vom Gastgeber hat gerade den Höhepunkt einer erheiternden Geschichte erzählt. Er bringt alle zum Lachen und Schmunzeln. Dabei hält er Blickkontakt mit den beiden Frauen an der Stirnseite. Die Frau links im Bild hingegen sucht Kontakt zum Mann gegenüber. Dieser blickt jedoch zum Mann am Tischhaupt und scheint als nächster reden zu wollen. Die rothaarige Frau ist mit ihrer Begeisterung für das Erzählte eher zurückhaltend. Sie grenzt sich ab, indem sie sich auf die Suppe konzentriert. Die restlichen Frauen hingegen reagieren auffällig überschwänglich. Die rothaarige Frau könnte das Erzählte nicht so toll finden, die Geschichte schon kennen oder sogar Teil der Geschichte sein. Sie könnte aber auch Erfahrungsräume nicht mit der Gruppe teilen.

Es gibt keinen eindeutigen Verweis, trotzdem haben wir das Gefühl, die beiden Frauen und Männer, welche sich gegenüber sitzen, gehören zusammen. Es ist keine Familie im Sinne des Kernfamilienbegriffes erkennbar, aber möglicherweise Formen des privaten Zusammenlebens. Es können Freundschaftsbeziehungen, Geschwisterbeziehungen, Verwandtschaftsbeziehungen und Paarbeziehungen zwischen den Personen interpretiert werden. Alle Personen sind aus derselben Generation. Sie könnten bereits von Zuhause ausgezogen sein, ihre Herkunftsfamilien örtlich verlassen haben, um ein eigenständiges Leben zu beginnen. Sie könnten auch bereits selbst Eltern sein.

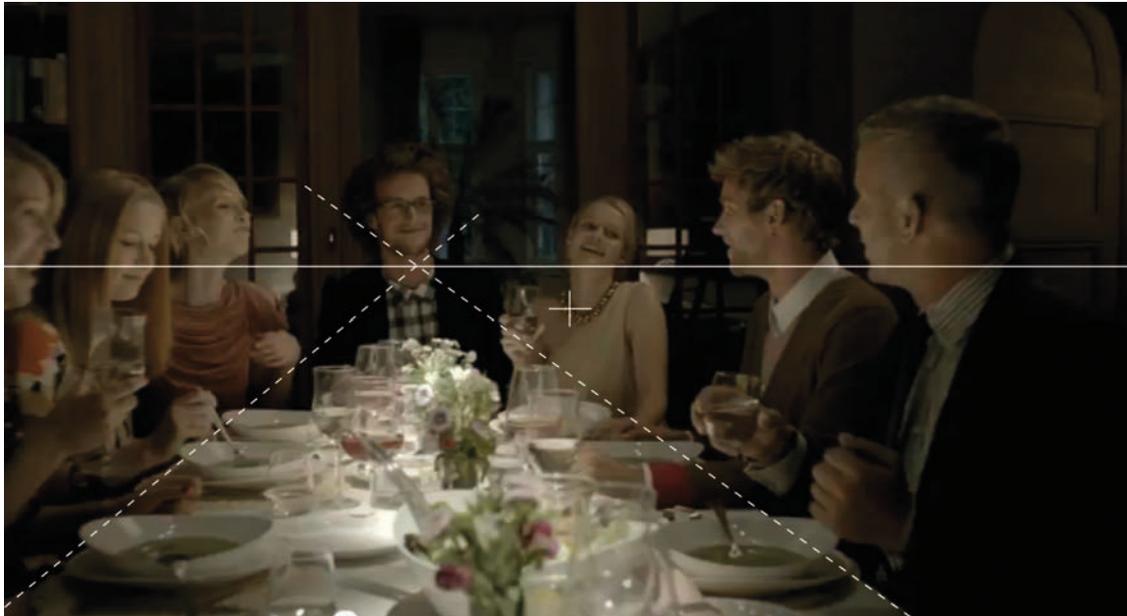
Sich mit einem nahe stehenden Menschen treffen, wird mit dem Ort des Zuhauses und mit Privatheit verbunden. Ebenso wie gezeigt wird, dass besondere Momente mit nahen Menschen geteilt werden.

7.9.1.2 Reflektierende Interpretation

FORMALE KOMPOSITION

Perspektivität

Ein weiteres Mal wird ein Mann perspektivisch ins Zentrum gerückt. Der Fluchtpunkt entspricht nicht der geometrischen Bildmitte, dies erhöht die Spannung in der Inszenierung. Es wiederholt sich das Stilelement eines starken Hell-Dunkel-Kontrastes.



Hier jedoch innerhalb eines Bildraumes. Durch diese Lichtverhältnisse wird das gemeinsame Essen, der gedeckte Tisch, der Rahmen betont. Die hellen Farben wirken einladend und betonen die aufwendige Tischgestaltung.

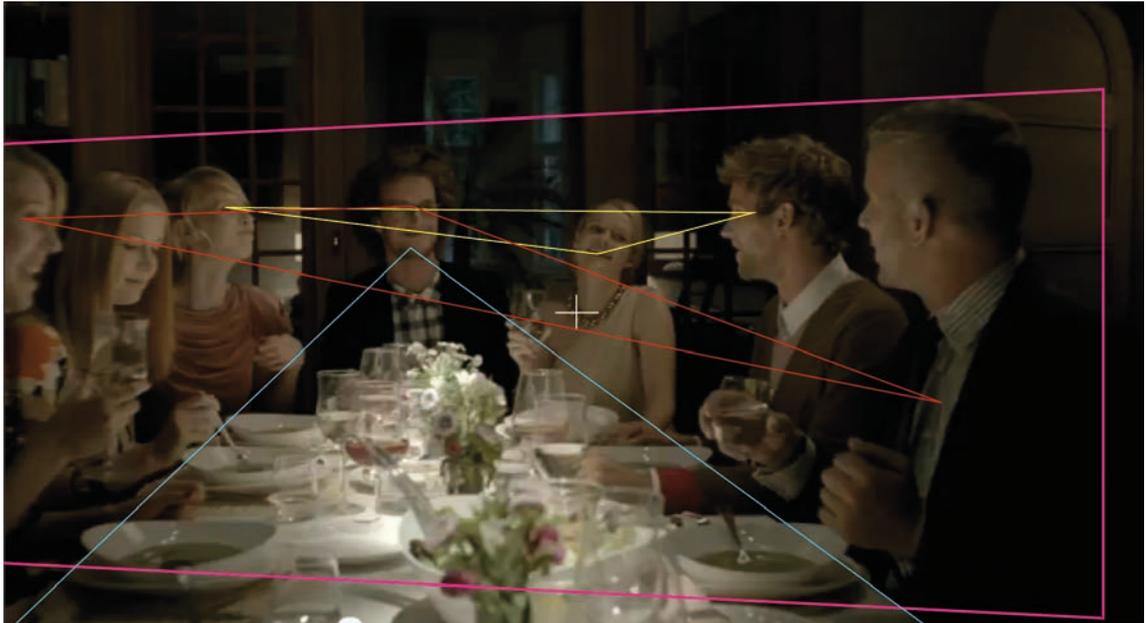
Die Personen sind in der Farbgebung wiederum dezent, drängen sich farblich nicht in den Vordergrund. Dies betont die Handlung selbst. Die Szene wirkt, obwohl sehr dunkel gehalten, durch die warmen bräunlichen Farben freundlich und nah. Der Hintergrund ist dunkel – er ist beinahe unsichtbar. Er ist unwichtig.

Die Kamera „sitzt“ dem Mann am Tischhaupt auf seiner Augenhöhe gegenüber. Sie hat den „2. Vorsitz“.

Szenische Choreografie

Wir sehen ein Szenario eines gemeinsamen Abendessens. Es lassen sich mehrere Beziehungsebenen interpretieren. Die Gruppe als Gesamtes lässt sich in einem nach links offenen Viereck, das sich nach rechts weitet, fassen. Der Raum der Gruppe ist rechts weiter, gibt den Personen in diesem Bereich mehr Raum und betont sie

gleichzeitig. Die Frauen werden durch diese Inszenierung eher zurück bzw. an den Rand gedrängt.



Klar ist, es ist kein Geschäftsessen, aber es ist ein besonderes Essen. Wir sehen den Ausschnitt einer Unterhaltung während des Essens. Die beiden Frauen stirnseitig reagieren sehr stark auf den Erzähler, und diese drei Personen tauschen Blicke aus (gelbes Dreieck). Der Erzähler führt hier die Unterhaltung, bestimmt diese Szene und bekommt viel Aufmerksamkeit. Einzig die Frau mit den glatten roten Haaren nimmt eine Distanz zum Geschehen ein, in dem sie sich auf die Suppe konzentriert. Die beiden nicht sprechenden Männer werfen sich Blicke zu und scheinen sich ihre Meinung zum Erzählten gegenseitig zu bestätigen. Die Frau ganz am linken Bildrand sucht Blickkontakt zum Mann gegenüber. Dieser wird ihr nicht erwidert (rotes Dreieck). Die Frauen beziehen sich stärker über die Gestik und Mimik auf die Männer als umgekehrt.

Durch die inszenierte Einheit des Mannes an der Stirnseite mit dem Tisch (blaues nach unten offenes Dreieck) sehen wir ihn als Gastgeber und in einer Beziehung mit seinem Gegenüber. Wir denken bei diesem Szenario an das Gemälde „Das Letzte Abendmahl“ von Leonardo Da Vinci, was für uns unterstreicht, dass es ein besonderer Anlass sein muss.

Planimetrie

Teller und Gläser stehen sich gegenüber. Personen sind gleichmäßig um den Tisch verteilt und haben jeweils ein Gegenüber. Diese Platzierungen deuten auf

Beziehungen bzw. Partnerschaften zwischen diesen Personen hin. Die rothaarige Frau, die nach unten blickt, steht über die Planimetrie in einer Beziehung mit dem Mann ihr gegenüber, der gerade zu reden scheint und welchem viel Beachtung geschenkt wird – außer von seiner „Partnerin“. Und auch die beiden Frauen an der Stirnseite sind so einander zuordenbar. Sie können Schwestern, Freundinnen oder in einer Paarbeziehung miteinander sein. Ihre Gemeinsamkeit könnte aber auch sein, dass sie auf Partnersuche sind. Möglicherweise flirten sie mit dem sprechenden Mann.



Dass der Mann an der Stirnseite im Goldenen Schnitt liegt bestätigt auch planimetrisch seine zentrale Rolle (gelbe Linie). Da er links der geometrischen Mitte platziert ist, wird die Symmetrie im Bildaufbau gebrochen. Es sitzen links und rechts von ihm je drei Personen. Durch die gewählte Mittelachse wird der rechte Bildraum jedoch größer und die drei Männer bekommen insgesamt mehr Raum zugeteilt als die vier Frauen.

IKONOLOGISCH-IKONISCHE INTERPRETATION

Durch die formale Inszenierung werden die soziale Handlung des gemeinsamen Essens und deren Rahmung betont. Beides wird als bedeutend inszeniert. Über die Farbwahl lässt sich interpretieren, die Gruppe ist austauschbar, dient als Platzhalter. Im Gegensatz zum Fotogramm 1/I, in dem die Räume und damit unterschiedliche Lebensweisen über den Hell-Dunkel-Kontrast thematisiert werden, wird hier der Raum zurückgedrängt und die soziale Handlung sowie deren Inszenierung über den Farbkontrast positiv betont. Den Männern wird über die formale Ebene mehr Gewicht gegeben. Die Frauen hingegen sind, wie wir in der formulierenden Interpretation herausarbeiten konnten, über die Mimik und Gestik, also über eine emotionale Ebene,

präsender. Verschiedene Interaktions- und Beziehungsebenen werden über die Form interpretierbar, wie Freundschaft, Partnerschaft, ... oder mögliche Beziehungsspannungen. Interaktionen können Beziehungen positiv fördern – gemeinsames Lachen, gegenseitiges Verständnis – bzw. belasten (Blicke werden nicht erwidert, keine Teilnahme). (Paar)Beziehungen sind ein Prozess. In erster Linie steht eine Person für sich selbst, sie passt sich jedoch als Teil einer Gruppe an, sonst fällt sie auf. Eine Gruppe ist in sich nicht homogen.

Wie wir schon bei der formulierenden Interpretation der Sequenzen erkennen konnten ist der am häufigsten gewählte Kamerastandpunkt im gesamten Spot die Normalsicht. Auch bei diesem Fotogramm wählen die ProduzentInnen die Normalsicht. Wir erleben das Geschehen auf Augenhöhe mit den ProtagonistInnen. Der Blick auf dieses private Szenario wird durch die Wahl des Kamerawinkels weder heroisiert noch lächerlich gemacht, es wird ein sich Begegnen im Privaten ohne Über- oder Unterordnung transportiert.

7.9.2 FOTOGRAMM 4: 00:19

aus US 9 „Aufwachen“



7.9.2.1 Formulierende Interpretation

VOR-IKONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST ZU SEHEN?)

Es sind zwei getrennte Handlungen in zwei unterschiedlichen Räumen sichtbar. Sie passen jedoch zusammen. Wir sehen Ausschnitte von zwei Schlafzimmern mit je einer sichtbaren Person im Bett welche mit einem / einer nicht sichtbaren zweiten küss.

Beide Räume sind von Tageslicht erhellt. Es herrschen gedämpfte Lichtverhältnisse und wir sehen dumpfe Farben – von gräulichem Weiß, Schlammgrau und Olivgrün bis zu einem ungesättigten Violett.

Zum Bildvordergrund: Linkes Bild: Wir sehen die Hälfte eines Doppelbettes. Es ist an die einzig sichtbare Wand im Bild gestellt. Es ist ein großer weiß-rot-gestreifter Polster direkt vor der Wand platziert, davor ein kleinerer dunkler Polster in blaulila. Auf dem Bett liegt eine weiße mit Blümchen gemusterte Bettdecke. Unter dieser Bettdecke liegt eine Frau. Ihr ganzer Körper ist nach rechts gedreht. Die Frau hat hellbraunes, längeres Haar. Es ist ihre rechte nackte Schulter sichtbar und ihre rechte Gesichtshälfte. Auf ihrer Wange liegt eine zu einer leichten Faust geformte Männerhand. Die nackte Haut ist blass.

Rechtes Bild: Wir sehen wiederum die Hälfte eines Doppelbettes. Auf dem Bett liegt dunkelviolettes leicht schimmerndes Bettzeug. Im Bett liegt ein weißer Mann etwa im selben Alter wie die Frau im linken Bild. Er ist mit der Decke zugedeckt. Auch er ist mit dem Körper auf die Seite gedreht zur Bildmitte hin. Er liegt, wie die Frau links übrigens auch, eher in der Bettmitte. Er hat kurze dunkelblonde Haare. Ansonsten zeigt er uns einen kleinen Teil seiner linken Gesichtseite, eine nackte Schulter, einen kleinen Teil seiner nackten Brust und den nackten Arm. Mit der sichtbaren Hand hält er sanft den Unterarm einer Frau fest. Dieser weibliche Unterarm kommt aus der Bildmitte ins Bild und endet in eine geöffnete Frauenhand, die auf der Wange des Mannes liegt.

Alter der abgebildeten Personen: Das Alter der Personen schätzen wir zwischen 25 und 35 Jahren.

Gebärden und Mimik: Die Frau wendet ihren Körper und ihr Gesicht dem rechten Bildraum zu. Sie scheint ihre Augen geschlossen zu haben. Ihr Ellbogen ist gebeugt und angezogen. Die Hand auf ihrem Gesicht scheint am Ohrläppchen zu liegen. Die Finger dieser Hand scheinen in Bewegung zu sein. Auch der Mann ist auf die Seite gedreht, nach links. Mimik ist keine erkennbar. Er hält den Unterarm einer Frau vorsichtig fest. Die Hand einer Frau liegt offen und entspannt auf seiner Wange. Die beiden unter der Decke haben die Beine leicht angezogen, die Körper sind einander zugewandt und die Knie scheinen sich unter der Decke zu berühren.

Zum Bildhintergrund: Linker Bildraum: Ganz links im Bild an der Wand neben dem Bett steht ein Nachttisch. Dieser ist wegen der Lichtverhältnisse nicht genau erkennbar. Darauf steht eine Nachttischlampe. Die Lampe hat einen Metallfuß und einen milchig-gelben Glaslampenschirm in Form einer umgedrehten flachen Schüssel. Daneben steht eine Porzellantasse in einem hellen Pastellton. Hinter der Lampe an der Wand sind drei Erhöhungen sichtbar. Dies können Stuckleisten, Heizungsrohre oder der Teil eines Türstockes sein. Die Wand ist in einem schlammigen Pastellton mit helleren Flecken gestrichen oder tapeziert.

Rechter Bildraum: An der Stirnwand sehen wir mehrere Holzrechtecke zu einem Bild zusammengefügt. Die Wand selbst ist in olivgrün gestrichen. Rechts neben dem Bett sieht man eine Ecke. Es ist eine zweite Wand, die rechte Wand des Raumes sichtbar. In dieser wird der Teil eines Fensters sichtbar, mit weißem Fensterrahmen und ganz schmalem weißem Fensterbrett, davor ist ein Regal platziert, so hoch wie das Fensterbrett. Darauf steht eine kleine Tischlampe und etwas kleines Oranges wurde abgelegt. Die Lampe hat wiederum einen Fuß aus Metall. Der Lampenschirm ist aus beige Stoff, ähnelt einem Faltenrock. Das Bett ist direkt anschließend an das Regal platziert.

IKONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST THEMA?)

Wir sehen ein gemeinsames Aufwachen am Morgen. Wir haben das Gefühl die beiden Bilder sind ein Bild, zeigen eine Handlung. Die Grenze in der Bildmitte ist weniger stark inszeniert als beim Fotogramm 1. Es kommt uns also so vor, als ob es ein Handlungsraum sei, auch wenn im Bild tatsächlich zwei unterschiedliche Aufwachszenarien von zwei unterschiedlichen Pärchen in zwei unterschiedlichen Schlafzimmern gezeigt werden.

Im linken Bildraum ist nur die Stirnwand sichtbar trotzdem denken wir nicht – wie dies im Fotogramm 1 der Fall war – es könnte ein großer Raum sein. Alles in beiden Bildräumen verweist auf kleine Schlafzimmer mit wenig Platz. Als BetrachterInnen scheinen wir direkt an der unteren Bettkante in beiden Zimmern zu stehen und in einen Raum zum Betthaupt zu schauen. Das Bett rechts steht angrenzend ans Regal unterm Fenster. Betrachten wir – unserem Gefühl folgend – das Bild als einen Raum, interpretieren wir: Es ist klein und eng, aber gemütlich. Wir sind in einem Schlafkabinett in einem Altbau. Es ist – aus Platzgründen – nur mit dem Notwendigsten ausgestattet.

Dies sind ein Bett und zwei Nachttische, also für jede(n) eine Ablage für eine Leselampe, ein Getränk, eventuell eine Uhr,...

Die Lampe und die Tasse links sind aus den 1950ern, Sammlerstücke ergattert auf dem Flohmarkt. Die Lampe am Fensterbrett, die Bettwäsche und das Regal vor dem Fenster rechts sind von Ikea. Das Tageslicht und die Tasse am Nachttisch machen es für uns zu einer Morgenszene. Die Lichtverhältnisse verweisen auf eine sehr frühe Stunde – Morgendämmerung oder eine dunkle Lage des Zimmers, z B in einen Lichtschacht schauend.

Die beiden haben sich ein gemütliches Bett geschaffen. Individuell angepasst. Die Frau liegt gerne auf mehreren Polstern, der Mann hüllt sich in Satinbettwäsche. Sie sind verschieden, das sich einander Zuwenden, auf aufeinander Einlassen verbindet sie. Sie schlafen nackt und sind gerade aufgewacht. Die Frau und der Mann haben sich einander – oder ihrem Partner / ihrer Partnerin – zugewandt. Sie halten sich fest, ergreifen auf sanfte Weise Besitz von einander. Im linken Bild spielt der Mann mit dem Ohrläppchen der Frau. Der Mann und die Frau küssen sich, sie legen die Hand zärtlich auf den/die andere(n).

Thema ist eine heterosexuelle Paarbeziehung. Es gibt keinen Verweis auf eine Ehe oder Elternschaft, trotzdem könnten es auch Eheleute oder Eltern sein. Die Inszenierung umfasst: (Heterosexuelle) Paare teilen sich ein Schlafzimmer und schlafen in einem Bett. Paare zeigen Zuneigung. Die Wiederholung der Handlung macht Küssen zu einem üblichen Vorgang. Es wird inszeniert als „Guten Morgen Ritual“ in Paarbeziehungen. Dieses Ritual ist zärtlich und körperlich eng. Es könnte auch ein Vorspiel sein, es bleibt offen, ob und wie es weiter geht. Inszeniert wird sich Küssen, sich Berühren, sich Nah sein. Das Schlafzimmer könnte durchaus Teil einer Familienwohnung sein und in anderen Räumen schlafen Kinder oder ein Kind. Die Kernfamilie lässt sich auf der Ebene der Paarbeziehung interpretieren: Eltern wenden sich am Beginn des Tages dem Partner/der Partnerin zu, schenken ihm/ihr Aufmerksamkeit und körperliche Nähe. Sie genießen dies. Es ist die Zeit in der sie ungestört sind. In Kombination mit dem vorigen und folgenden Fotogramm, kann dieses Bild auch als Übergang vom frühen Erwachsenenalter zum Erwachsenenalter

als Übergang zur Elternschaft interpretiert werden⁴³. Der Raum den die beiden benötigen muss nicht groß sein, aber er gehört ihnen alleine. Es ist ihre gemeinsame und die jeweils eigene Intimsphäre.

7.9.2.2 Reflektierende Interpretation

FORMALE KOMPOSITION

Perspektivität



Wie schon beim Fotogramm 1 sehen wir zwei Bildräume jeweils mit einer Frontalperspektive konstruiert. Dieses Mal wird jedoch nicht die Grenze zwischen den beiden Handlungsräumen betont, sondern die beiden Fluchtpunkte liegen auf der Stirnwand im linken Bild. Es lenkt von der Grenze im Bild – der Montagekante – ab und wir werden über die Körper vorrangig über den Körper der Frau ins Bild gezogen.

⁴³ Der Psychologe Erik Hornburger Erikson entwarf aufbauend auf Freud ein Acht-Stufen-Modell der psychosozialen Entwicklung. Wir könnten in unserem Fotogramm 4 in Kombination mit dem darauf folgenden Bild im Film Fotogramm 8 eine erfolgreiche Bewältigung von Stufe 6 und den Übergang zur Stufe 7 interpretieren.

Stufe 6 – Frühes Erwachsenenalter (Intimität versus Isolierung)

Aufgabe ist auf dieser Entwicklungsstufe, ein gewisses Maß an Intimität zu erreichen, anstatt isoliert zu bleiben. Zwei gefestigte Identitäten stehen sich als zwei unabhängige Egos gegenüber und müssen in den Aufbau einer intimen Beziehung investieren. Wird zu wenig in Beziehungen - auch bezogen auf Freunde etc. – investiert, kann dies zur Exklusivität führen. Das heißt, eine Person isoliert sich von Freundschaften, Liebe und Gemeinschaften. Wird diese Ebene erfolgreich gemeistert, sind wir als junge Erwachsene fähig zur Liebe. Erikson meint damit die Fähigkeit, Unterschiede und Widersprüche in den Hintergrund treten zu lassen.

Stufe 7 – Mittleres Erwachsenenalter (Generativität versus Stagnation)

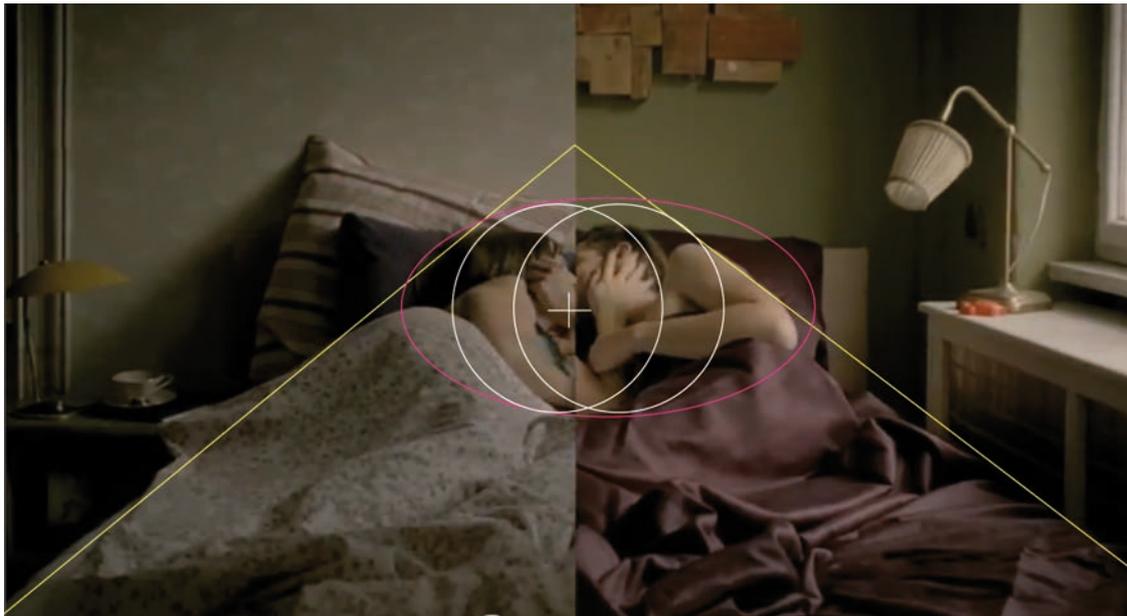
Generativität bedeutet sich um zukünftige Generationen zu kümmern. Erikson meint hier nicht nur eigene Kinder zu zeugen und für sie zu sorgen, sondern zählt auch das Unterrichten, die Wissenschaften, soziales Engagement,... hierzu. Also alles, was für zukünftige Generationen "brauchbar" ist. Stagnation meint im Gegensatz dazu, sich um sich selbst zu kümmern und um sonst niemanden. Zu viel Generativität heißt, man vernachlässigt sich selbst. Stagnation führt dazu, dass andere uns ablehnen und wir andere. Niemand ist so wichtig wie ich selbst. Ist eine Person auf dieser Entwicklungsstufe erfolgreich, hat sie die Fähigkeit zur Fürsorge erlangt, ohne sich selbst aus den Augen zu verlieren. (Erik H. Erikson zit. nach Abels 2009: 367ff)

Die Fluchtpunkte liegen auf der linken Senkrechten des Goldenen Schnittes. Sie liegen nicht in der geometrischen Bildmitte. Dies erhöht die Spannung. Der Fluchtpunkt des rechten Bildes liegt außerhalb des Bildraumes, im linken Bildraum und betont damit das Schlafzimmer der Frau. Der gewählte Kamerastandpunkt beider Bilder gibt uns das Gefühl an der unteren Bettkante zu stehen.

Farblich gibt es wenig Kontraste und eine geringe Sättigung. Der Linke Raum wirkt durch die Bettwäsche etwas heller und somit wird auch farblich das Schlafzimmer der Frau leicht betont, da hellere Farben in den Vordergrund rücken. Es ermöglicht auch die Frau mit Aktivität zu verbinden.

Über die geringe Sättigung, die sich eigentlich im gesamten Spot als Stilmittel durchzieht, wird der erzählte Inhalt und nicht die jeweilige Person ins Zentrum gerückt. Die leichte Unschärfe macht abermals Entfernung interpretierbar – vielleicht im Sinne zeitlicher Entfernung. Wir sehen eine Erinnerung oder eine zukünftige Entwicklung oder ein alltägliches Geschehen, das in jedem Zuhause vorkommt. Der Kamerastandpunkt ist sehr nah und betont Intimität. Die gedämpften Farben in beiden Bildern und die leichte Unschärfe romantisieren das Szenario.

Szenische Choreografie



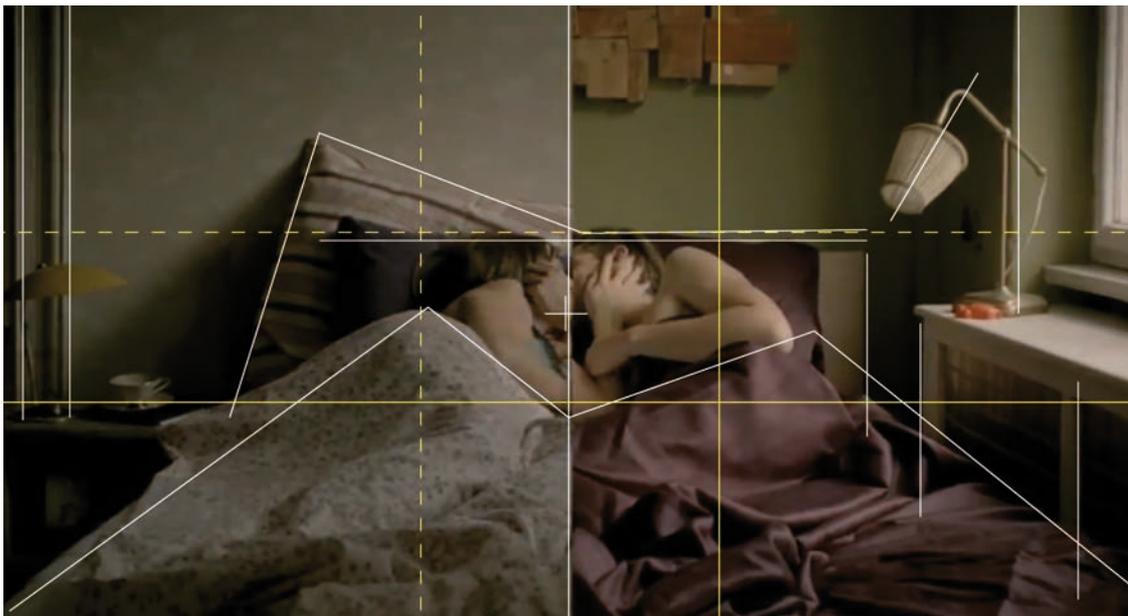
Wir können szenisch zwei sich überlappende Kreise, eine Ellipse sowie ein nach unten geöffnetes Dreieck⁴⁴ erkennen. Die Kreise kennzeichnen die jeweilige sichtbare Person

⁴⁴ Ein Dreieck als Kompositionsform „[...] lässt das Bild harmonisch, ausgeglichen und ruhig wirken, die Ellipsenform bringt Bewegung und Dynamik mit sich. Die Kompositionsform steht so immer im Bezug zum Bildinhalt.“ (Walch 1996/2: 38)

im Bildraum als Subjekt mit eigenständiger Identität. In der Überscheidung wird der Kuss als sichtbar – also wird Intimität betont. Über das Dreieck und die Ellipse sind die beiden sichtbaren Personen als Paar inszeniert, auch wenn es eigentlich zwei Paare sind, bei denen jeweils ein Partner unsichtbar bleibt. Sie bewegen sich in der Ellipse aufeinander zu, sie vereinen sich im Schnittpunkt und überschreiten die Grenze. Es wirkt spannend und harmonisch zugleich. Zwei Handlungsräume werden zusammengefügt - verschmelzen. Ebenso zwei Handlungen: Das Aufwachen wird verknüpft mit dem Küssen. Das Aufwachen als Einzelperson geht über in das Küssen als Paar. Diese Interaktion ist Höhepunkt dieser Untersequenz.

Da das Dreieck nach unten offen ist, gehört für uns noch jemand zur Szene. Es ist eine offene Kompositionsform, welche sich über den Bildraum hinaus fortsetzt. Das Dreieck als eine sehr klassische Kompositionsform war z B in der Renaissance für die Darstellung der heiligen Familie in der christlichen Kunst sehr beliebt. Unser Auge ist so seit Jahrhunderten an diese Darstellungsform von Familie gewohnt. Dieses Dreieck bezieht also uns als BetrachterInnen bzw. eine familiäre Lebensform als Interpretationsmöglichkeit in die szenische Choreografie mit ein.

Planimetrie



Das Bild zeigt wie schon das Fotogramm I/1 zwei Bilder in einem Bildraum zusammen montiert. Die Montagekante ist jedoch weniger stark betont, da der Farbkontrast schwächer ist. Der zugedeckte Unterkörper der Frau liegt, wie die beiden Fluchtpunkte, auf der linken Senkrechten des Goldenen Schnittes.

Der Kuss liegt genau auf der senkrechten Mittellinie auf Höhe der optischen Mitte. Die wenigen Linien im Bildhintergrund, die das Bild strukturieren, sind gerade. Es ist ein sehr kleiner Raum, aber im Vergleich zu den vorigen Bildern ist die Struktur zwar gegeben, aber weniger eng. Durch die Polster, Decken und die Lampe lassen sich schiefe Linien zeichnen, die alle die Interaktion des Küssens betonen und die Spannung und Aktivität im Bild unterstreichen.

IKONOLOGISCH-IKONISCHE INTERPRETATION

Die ProduzentInnen inszenieren zwei heterosexuelle Paarbeziehungen als eine. Das Szenario ist in beiden Bildern komplementär und beim Ansehen der laufenden Bildern wird die Wahrnehmung, die beiden sichtbaren Personen küssten sich gegenseitig und es wäre nur ein Handlungsraum, verstärkt. Es gibt für die ProduzentInnen demnach Parallelen in (heterosexuellen) Paarbeziehungen. Das Küssen wird harmonisch inszeniert und ist wichtig und positiv für die Paarbeziehungen. Regelmäßige Abläufe, Rituale im Privaten werden als etwas Positives betont. Es wird körperliche Nähe als Gemeinsamkeit gezeigt, kein gemeinsames Hobby oder ein miteinander Reden.

Perspektivisch wird das Bild als Bereich der Frau inszeniert, szenisch als der Raum einer harmonischen Beziehung. Szenisch und planimetrisch stehen das Handeln als Paar, die Aufmerksamkeit füreinander, die Beziehung im Zentrum. Diese Form des Zusammenlebens ist nicht unbedingt Status quo im Leben der ProduzentInnen, aber es wird transportiert, eine intime harmonische Zweierbeziehung sei eine „normale Station“ – bereits vergangen oder erst kommend – in einer „normalen Lebensbiografie“.

7.9.3 FOTOGRAMM 5: 00:20

aus ES 2 „Kleinkind sitzt auf Schultern“

7.9.3.1 Formulierende Interpretation

VOR-IKONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST ZU SEHEN?)

Dieses Fotogramm folgt im Spot direkt dem Fotogramm 4. Es zeigt einen Bildraum. Eine erwachsene Person geht mit einem Kleinkind auf den Schultern abends durch eine Stadt. Wir können das Bild unterteilen in Bildvorder- und Bildhintergrund.

Zum Bildvordergrund: Wir sehen ein kleines Kind mit schulterlangen, mittelbraunen, glatten Haaren und Stirnfransen. Es hat große dunkle Augen und trägt ein

orangefarbenes langärmeliges Oberteil mit Punkten oder einem Muster und ein rötliches kurzes Oberteil. Es sitzt auf den Schultern, im Nacken einer erwachsenen braunhaarigen Person. Deren Haare sind glatt. Mehr als der obere Teil des Kopfes ist jedoch von dieser Person nicht sichtbar.



Alter: Das Kind ist in etwa ein bis zwei Jahre alt. Die erwachsene Person hat keine grauen Haare, also kann sie jedenfalls unter 50 Jahre geschätzt werden.

Mimik und Gestik: Das Kleinkind hält sich am Kopf des Erwachsenen fest. Es blickt mit großen Augen und offenem Mund nach vorne.

Zum Bildhintergrund: Die Sonne ist gerade untergegangen, es ist Abenddämmerung. Der sichtbare Himmel ist weiß-orange. Wir sehen links eine lange Häuserzeile. Es sind Stadthäuser mit etwa drei Stockwerken und farbigen Fassaden, die zum Bildhintergrund kleiner dunkler und unschärfer werden. Eine gegenüberliegende Häuserfront ist nicht sichtbar. Entlang der Häuserfront sehen wir Autos davor geparkt. Diese sind unscharf. In der rechten unteren Ecke sehen wir ein rundes rotes Licht im schwarzen Hintergrund und davor ein nur halbsichtbares kleines Auto von vorne mit eingeschalteten Scheinwerfern.

IKONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST THEMA?)

Es ist Abend. Die Lichter beginnen sich einzuschalten. Es ist Anfang Herbst oder Frühling (-> Kleidung und Lichtverhältnisse) und noch früher Abend, denn in den Häusern sind kaum Lichter sichtbar, es sind also noch nicht viele Menschen zu Hause.

Wir sind in einer Straße einer europäischen Innenstadt. Darauf verweisen die Häuser. Es sind architektonisch typische Altbauten für mitteleuropäische Städte. Wir haben das Gefühl die Größe und die Form der Häuser sowie die Breite der Straße, verweisen zudem auf eine Großstadt. Es könnte Wien sein, aber auch Berlin oder Hamburg. Weiters befinden wir uns in einer Wohngegend, in den Erdgeschossen sehen wir keine Geschäftslokale oder Restaurants. Viele Autos sind (schon) geparkt, ein Auto sucht einen Parkplatz. Am Ende der Straße leuchtet eine rote Ampel. Es gibt also so viel Verkehr, dass es einer Ampel bedarf.

Die beiden Handelnden gehen auf uns zu bzw. an uns vorbei. Der Erwachsene bewegt sich, das Kind wird getragen. Sie gehen im Abendverkehr. Die erwachsene Person ist schon beinahe aus dem Bild draußen. Das kleine Mädchen hält sich am Kopf fest und spielt dabei mit den Haaren des Erwachsenen. Es redet nicht, sondern schaut vorwärts und beobachtet. Es ist müde, aber auch fasziniert von allem um sich herum. Auch der Erwachsene ist in Gedanken oder er/sie spricht gerade, und deshalb ist das Kind ruhig. Es war ein langer Tag – ein Werktag. Nun sind sie auf dem Weg nach Hause und beinahe angekommen. Der Mann überquert gerade auf ein Haus zusteuernd die Straße.

Da das Kind auf den Schultern getragen wird, denken wir eher an einen Mann. Ein Vater hat seine kleine Tochter nach der Arbeit von der Kinderkrippe abgeholt. Sie gehen nach Hause. Es könnte aber auch eine Frau sein. Es ist ein übliches Szenario an einem Wochentag, nichts Besonderes. Wenn wir davon ausgehen, dass wir einen Vater mit seiner Tochter sehen, dann wird interpretierbar, dass Väter sich um ihre Kinder kümmern, Betreuungsaufgaben übernehmen. Der Mann beteiligt sich an organisatorischen und erzieherischen Familienbelangen auch im Kleinkindalter.

Das Bild verweist auf Ganztagesbetreuung von Kleinkindern außerhalb der Kernfamilie. Die Kernfamilie ist als Einelternfamilie sichtbar. Der oder die Erwachsene ist berufstätig. Das Kind wird öffentlich betreut. Es thematisiert indirekt die Zuständigkeit von Gesellschaft und Eltern für Kinder und die Berufstätigkeit von Erwachsenen mit Kindern.

Die beiden könnten aber auch von einem Spaziergang zurückkommen. Jedenfalls signalisiert das Bild: Zu Hause sind Menschen vorwiegend abends.

7.9.3.2 Reflektierende Interpretation

FORMALE KOMPOSITION

Perspektivität



Wir sehen eine Frontalperspektive, es gibt also nur einen Fluchtpunkt. Der Fluchtpunkt liegt weit rechts unterhalb der geometrischen Mitte, er fällt beinahe aus dem Bildraum hinaus. Das erzeugt eine Spannung im Bild. Es betont nicht die Handelnden sondern den Verkehr – Autoscheinwerfer und Ampellicht – und die Tageszeit – den Abend. Der Blick wird auf den hellen Himmel gezogen, in die Weite, durch seine helle warme Farbe ist er uns jedoch sehr nah, erzeugt Harmonie.

Die Horizontlinie und somit der Augenpunkt liegen tief. Das Kind wird perspektivisch nicht ins Zentrum gerückt. Es wird aber – trotz Normalsicht – durch den tiefen Kamerastandpunkt erhöht. Das Kind ist über den ProduzentInnen, den BetrachterInnen – auch mit Normalsicht. Der Erwachsene ist beinahe Schulter an Schulter mit den BetrachterInnen. Wir sind also als BetrachterInnen dabei vorbeizugehen, jedoch unbeachtet vom Kind.

Durch das Dämmerungslicht ist das ganze Bild in ein Braun-Grau-Orange getaucht. Die Farben haben einen niedrigen Sättigungsgrad und in der größeren linken unteren Bildecke einen hohen Schwarzanteil. Sie sind dumpf. Der Bildhintergrund ist unscharf. All dies signalisiert uns Entfernung, betont aber auch den Inhalt. Es wirkt professionell (vgl. Böhringer, Bühler, Schlaich 2011: 89). Farblich wird durch diese warmen Töne Harmonie erzeugt, auch wenn über den Kontrast, die Unschärfe und die farbliche

Sättigung ein Abstand, eine Entfernung inszeniert wird. Das Kind, wir sehen darin ein Mädchen, ist weich gezeichnet aber im Vergleich zum restlichen Bild scharf gestellt. Es wirkt nah, obwohl es farblich dunkel gehalten ist. Hier kommt die Bedeutungsperspektive zum Einsatz. Das Kind wird sehr groß abgebildet. Die Personen werden von hinten beleuchtet, ihre Vorderseiten sind kaum erkennbar.

Szenische Choreografie

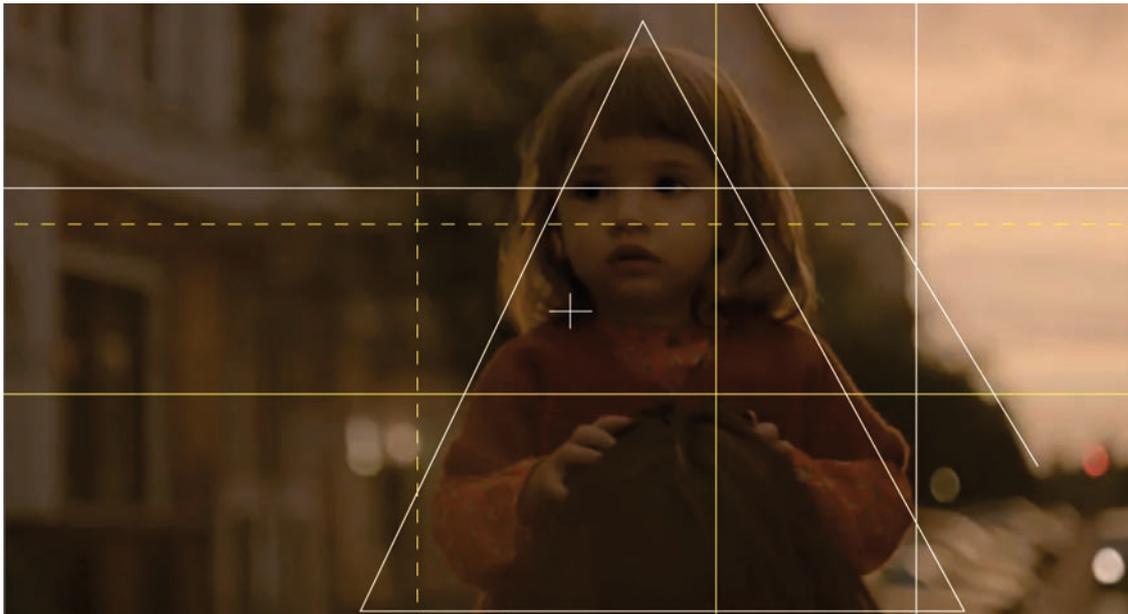


Das Dreieck erzeugt Harmonie. Die Dreiecksform erinnert an die beliebte Inszenierung der Heiligen Familie in christlichen Bildern der Renaissance. Das Szenario betont Kindheit. Das Mädchen hält sich fest. Es wird getragen vom Vater. Rundherum wird es immer dunkler, es fahren Autos. Das Kind bekommt Halt und Schutz vom Vater oder der Mutter. Es wird eine enge Erwachsenen-Kind-Beziehung, eine enge Eltern-Kind-Beziehung zum szenischen Mittelpunkt.

Planimetrie

In der Planimetrie wiederholt sich das Dreieck der szenischen Choreografie und die Betonung des kleinen Mädchens. Eine Parallele zum rechten Schenkel des Dreiecks, sowie eine Senkrechte erzeugt durch eine Hauskante und den Ellenbogen des Kindes zwei Bildräume, die den Hell-Dunkel-Kontrast im Bild betonen. Im Bildhintergrund wiederholt sich so gespiegelt ein Teil des Dreiecks in der Fläche des Himmels. Die beiden Personen sind rechts vom Bildmittelpunkt. Durch das Kind und die erwachsene Person verläuft eine Senkrechte des Goldenen Schnittes, aber auch der Bildmittelpunkt liegt noch auf dem Mädchen. Der Bildaufbau wirkt sehr harmonisch. Er ist wenige

planimetrisch strukturiert, als die Fotogramme (1 bis 4) bisher. Es ist, im Unterschied zu den bisherigen Fotogrammen, ein Szenario im öffentlichen Raum.



IKONOLOGISCH-IKONISCHE INTERPRETATION

In der Abenddämmerung sitzt ein Kleinkind müde auf den Schultern seines Vaters. Die beiden bewegen sich auf uns zu, überqueren die Straße, um nach Hause zu kommen. Die Eltern-Kind-Beziehung wird harmonisch inszeniert, als geschlossene Einheit steht sie im Bildzentrum. Das Kind hält sich fest am Kopf des Erwachsenen. Sie berühren sich, sind eng beieinander. Die erwachsene Person gibt dem Kind Halt. Es ist eine Szene im öffentlichen Raum. Planimetrisch wird dieser Raum wenig strukturiert. Es wird mittels Planimetrie und Choreografie ein weiter offener öffentlicher Raum kombiniert mit einer engen zwischenmenschlichen Beziehung.

Der Fluchtpunkt fokussiert die Ferne. Über die Augenhöhe, die warmen Farben, die Größenverhältnisse, die szenische Choreografie und die Planimetrie wird jedoch mehrmals das Kind ins Zentrum gerückt und seine Bezogenheit auf die erwachsene Person.

Das Bild ist den ProduzentInnen fern und nah zugleich. Es werden Gegensätzlichkeiten inszeniert, Nähe und Ferne als auch Offenheit und Geschlossenheit. Wichtig scheint somit wiederum eine verallgemeinerbarer Sinn, die zwischenmenschliche Beziehung, nicht die konkreten Personen. Ein Kind und die Eltern-Kind-Beziehung haben einen hohen Wert, das Wohl des Kindes ist dabei wichtiger als der Erwachsene.

Erwachsene sind für Kinder da und geben Kindern Halt und Fürsorge. Weil es müde ist und der öffentliche Raum „unsicher“, wird das Mädchen getragen.

7.9.4 FOTOGRAMM 7: 00:29

aus US 13 „Kind spielt“



7.9.4.1 Formulierende Interpretation

VOR-IKONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST ZU SEHEN?)

Es gibt einen Bildraum. Wir sehen ein Kind in einen Raum rennen. Die Farben sind stumpf, das Bild ist unscharf. Der Raum ist vom Tageslicht erhellt.

Zum Bildvordergrund: Wir sehen ein Kind vom Brustkorb abwärts. Es ist in Bewegung. Es rennt ins Bild hinein. Durch die Bewegung und den Ausschnitt ist nur eine Hand sichtbar. Das Kind ist barfuss, trägt eine weite lange Jeans und ein weiß kariertes Hemd. Dieses ist nicht in die Hose gesteckt und scheint nicht zugeknöpft zu sein.

Alter der abgebildeten Personen: Das Kind ist etwa 5 bis 7 Jahre alt.

Mimik und Gestik: Das Kind ist in Bewegung. Es rennt schnell. Das vordere Bein ist in der Luft, der hintere Fuß auf den Zehenspitzen. Die Arme bewegen sich mit. Es bewegt sich Richtung Kartonhaus.

Zum Bildhintergrund: Es ist ein langer schaler Raum sichtbar. An der Stirnwand sehen wir ein großes Fenster mit Blick auf einen Baum und grauem Himmel. Es ist unscharf. An der Stirnwand vor dem Fenster steht ein Globus und ein Haus, ein Zelt oder eine Rakete aus Karton, teilweise weiß bemalt, auf einem hellen Teppich. Vor dem Eingang in diese Rakete sehen wir etwas Gelbes. Um die Rakete herum liegen viele Dinge am Boden. Die Wände sind weiß, der Boden mit hellem Parkett ausgelegt. Wir sehen die Wände links und rechts, jedoch keine Raumdecke. Die linke Wand wird von zwei Öffnungen unterbrochen. Aus der vorderen Auslassung kommt gelbliches Licht in den Raum. Zwischen den beiden Auslassungen ist die Wand voll gehängt mit kleinen Bildern und einem größeren gerahmten Bild. Unter diesem steht ein kleines hölzernes Tischchen. Die rechte Wand wird größtenteils vom Kind verdeckt. Es sind jedoch zwei weiße Regalböden ordentlich gefüllt mit Büchern sichtbar. Am Boden liegen Spielsachen verstreut. Stofftiere und Spielzeuge aus unterschiedlichen Materialien und in unterschiedlichen Größen.

IKONOGRAPHISCHE INTERPRETATION (WAS IST THEMA?)

Wir sehen den Teil einer Privatwohnung, es ist ein Teil eines Flures oder eines Kinderzimmers. Wir sehen einen Jungen in einen Raum rennen. Er steuert auf eine selbstgebastelte Kartonrakete zu. Der Junge ist zu klein um diese Konstruktion ganz alleine gebastelt zu haben – die Rakete verweist also auf gemeinsames Basteln, Bauen oder auf Erwachsene oder größere Geschwister, die für Kinder basteln oder bauen. Es evokiert aber auch kreatives und freies Spielen, abseits klar vorgegebener Spielstrukturen und Spielabläufe. Der Junge scheint schneller sein zu wollen als eine andere Person. Das Zimmer ist ein Flur oder ein Ausschnitt eines Kinderzimmers. Der Flur oftmals nur ein Durchgangsraum, wird als Spielzimmer benützt. Es ist untertags. Der Junge spielt mit einer weiteren Person. Er rennt, vielleicht um die Wette, auf die Rakete zu.

Wir sehen ein Kind in privaten Räumen, die Szene verweist auf Familie. Sind es zwei Kinder, Geschwister, beim Spielen? Der Junge darf herumtoben. Es ist sauber aber es ist eine leichte Unordnung – es liegen Spielsachen verstreut herum, es wird schon länger gespielt, oder die Spielsachen dürfen liegen bleiben. Dies ist okay für alle. Es gibt Raum für Kinder und ihre Bedürfnisse.

7.9.4.2 Reflektierende Interpretation

FORMALE KOMPOSITION

Perspektivität

Wir sehen eine Zentralperspektive. Die Höhe des Horizontes entspricht ein weiteres Mal in etwa der optischen Mitte und verstärkt somit die Harmonie der Darstellung (vgl. Fotogramm 6). Der Fluchtpunkt zentriert Spielsachen und liegt bildmittig. Die Horizontlinie kombiniert mit dem gewählten Bildausschnitt gibt uns das Gefühl wir schauen mit den Augen eines (nachrennenden oder krabbelnden) Kleinkindes auf die Szene. Die zwar parallel zueinander verlaufenden aber schiefen Wände, können so gedeutet werden, dass das Bild in der Montage nach links gedreht wurde, dann müssten wir die Horizontlinie schief von links unten nach rechts oben verlaufend annehmen.



Über die Bedeutungsperspektive werden Aktivität und Kindheit betont (laufender Junge). Im Unterschied zu den bisherigen Fotogrammen sind die Farben sehr hell und das Bild ist bunter. Die hellen Farben bringen uns die Szene nahe. Die Unschärfe macht es wieder zu einer Erinnerung oder einem Wunschbild. Der Junge läuft vom dunkleren Bildteil ins Helle. Das Entfernte ist hell, das Nahe ist dunkel. Wir haben also wiederum eine Übergegensätzlichkeit von Nähe und Ferne.

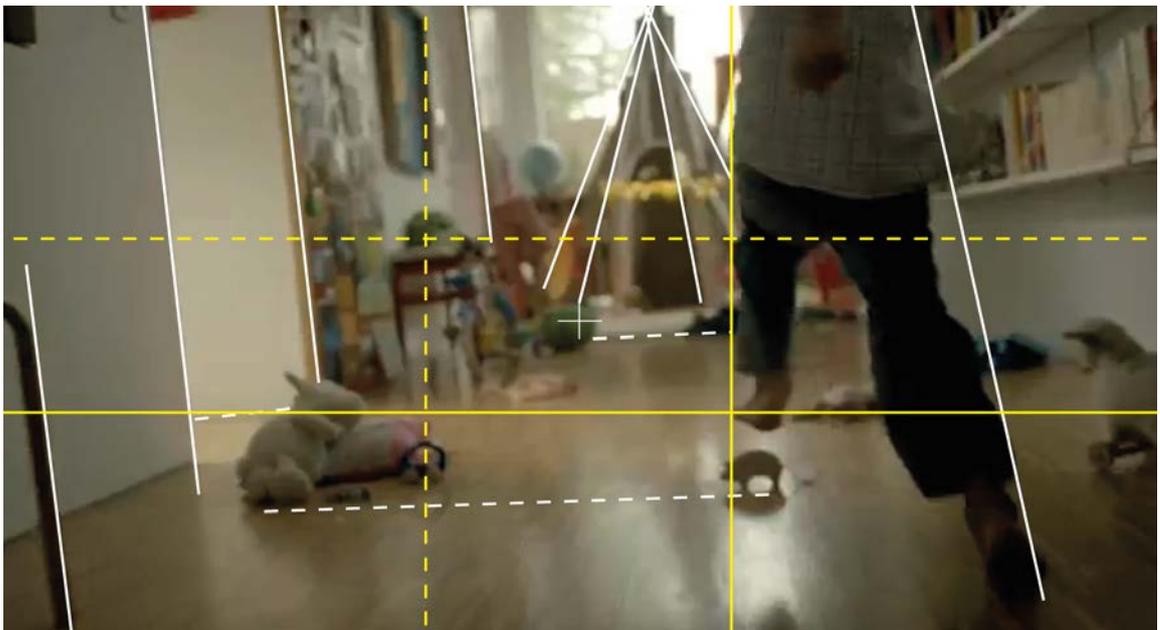
Szenische Choreografie

Es gibt eine(n) sichtbare(n) und eine(n) unsichtbare(n) Handelnde(n). Beide steuern laufend auf die Rakete zu. Szenisch wird Dynamik und Spannung transportiert. Der/die

Erste kann in die Rakete hinein. Es ist ein Wettrennen, ein Spiel. Der Junge im Bild ist vorne, er führt. Wird er auf dem Schwein ausrutschen?



Planimetrie



Wir erkennen viele Linien im Bild, die es strukturieren. Es ist eines der wenigen Fotogramme, in denen die strukturierenden Linien schief sind, wodurch die Ordnung leicht gekippt – in Frage gestellt – wird. Die Planimetrie betont Aktivität und Bewegung. Die schiefen Linien machen das Bild lebendig und spannend.

IKONOLOGISCH-IKONISCHE INTERPRETATION

Wohnen mit Kindern ist lebendig, fröhlich und bunt aber etwas chaotisch. Über die Farbe wird eine positive Stimmung und Nähe zum Spiel erzeugt. Die Perspektive setzt die Spielzeugrakete, als Objekt der Begierde, als Ziel für ein Wettrennen ins Zentrum. Dieses Ziel bzw. ein Konkurrenzkampf mit dem/der BetrachterIn wird szenisch inszeniert. Die ProduzentInnen beschneiden das Bild stark und filmen aus geringer Augenhöhe und mit gedrehter Kamera. Es ist ihnen die Perspektive eines Kindes wichtig und, dass es eine positive und lebendige Szene ist.

7.9.5 FOTOGRAMM 9: 00:40

aus US 34 „Geburtstagstorte“



7.9.5.1 Formulierende Interpretation

VOR-IKONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST ZU SEHEN?)

Wir sehen eine Torte mit brennenden Kerzen auf einem Tisch. Dahinter sind Personen. Die Farben sind stumpf, das Bild ist unscharf. Der Raum ist vom Tageslicht schwach beleuchtet.

Zum Bildvordergrund: Wir sehen eine Torte auf einem weißen Keramiktortenteller. Auf dem Teller liegt ein goldener Karton, darin spiegelt sich die Torte teilweise. Die Torte selbst ist dick mit weißer Creme verziert. Oben ist eine dunkle Fläche mit weißer Schrift erkennbar. Es sind zwölf Kerzen mit kleinen gelben und pinken Kerzenhaltern auf der Torte platziert. Zehn Kerzen brennen, die Flammen bewegen sich, zwei Kerzen

rauchen nur. Die Farben der Torte sind blass, sie ist aber als einziges Element im Bild nur leicht unscharf.

Zum Bildhintergrund: Die Torte steht auf einem teilweise sichtbaren mittelbraunen Tisch. Hinter der Torte sitzt ein Kind auf einem Holzstuhl mit Rückenlehne. Es hat dunkelbraune bis rötliche kurze glatte Haare. Das Kind trägt eine weiße Bluse und einen beige-braunen Pullover darüber. Hinter dem Kind sehen wir drei Ausschnitte von erwachsenen Körpern von den Oberschenkeln bis zur Brust. Ganz links steht eine Person mit Jeans und hellgrauem oder hellblauem Hemd. Es ist in die Hose gesteckt. Die Person hat die rechte Hand in die Hüfte gestützt. Daneben steht eine Person mit einer ärmellosen rosefarbenen Bluse, die Arme vor dem Oberkörper verschränkt. Rechts davon steht die dritte Person. Diese trägt eine hellbraune Bundfaltenhose und ein grüngraues Hemd. Es ist in die Hose gesteckt. Diese Person hat beide Hände auf die Rückenlehne des Stuhls gelegt. Ganz rechts im Bild ist noch ein kleines Stück einer weißen Wand und ein Stück dunkelbrauner Boden erkennbar.

Alter der abgebildeten Personen: Das Kind wird zwölf Jahre alt. Die Personen dahinter sind erwachsen. Der sichtbaren Haut, Kleidung und Haltung nach zu schließen zwischen 30 und 60 Jahren.

Mimik und Gestik: Das Kind hat die Augen geschlossen und den Mund zugespitzt und leicht geöffnet. Es verzerrt das Gesicht. Der Kopf ist leicht nach vorne gebeugt. Die Arme gehen nahe am Körper nach unten. Zu den Personen im Hintergrund: Der Mann ganz links stützt seine Hände in die Hüfte. Er steht ganz nahe hinter der Frau. Ihre Oberkörper berühren sich. Die Frau steht hinter dem Stuhl vom Kind. Sie hält sich an der Stuhllehne fest. Der Mann neben ihr ebenfalls. Wir sehen seine Hand auf der Lehne liegen.

IKONOGRAFISCHE INTERPRETATION (WAS IST THEMA?)

Es ist eine Geburtstagsfeier – eine Familienfeier. Wir sehen ein Kind die Kerzen einer Geburtstagstorte ausblasen. Es ist ein besonderer Moment für das Kind – es hat die Augen geschlossen. Es kann ein Mädchen oder ein Junge sein. Es ähnelt der Frau aus US 26. Es kann ein Bild aus ihrer Vergangenheit sein. Die Kleidung verweist auf die Vergangenheit.

Das Kind ist nach vorne gebeugt und scheint sich an der Stuhlsitzfläche mit den Händen festzuhalten. Es bläst gerade die Kerzen aus. Das Kind wird zwölf. Hinter ihm

stehen die Eltern und der Großvater. Sie sehen zu und nehmen an diesem wichtigen Moment Anteil, bleiben aber im Hintergrund.

Wir sehen ein Ritual in der Familie. Geburtstage werden gemeinsam gefeiert. Es wird mit Eltern, dem Großvater oder dem Onkel gefeiert. Es gibt einen besonderen Kuchen mit brennenden Kerzen. Kernfamilie wird mit Ritualen verbunden. Diese wird bei Festen erweitert und geöffnet für weitere Bezugspersonen – in diesem Fall z B für einen Freund, Onkel oder Großvater. Wir haben das Gefühl der linke Mann ist der Großvater, der Vater der Frau. Es könnten noch weitere Personen um den Tisch herum stehen. Obwohl man nur kleine Ausschnitte sieht, wirken die Erwachsenen über die sichtbare Kleidung eher konservativ. Wir sehen teilweise die Hände der Erwachsenen, sie sind sehr unscharf. Wir können keine Ringe erkennen, es gibt keinen Verweis auf Ehe.

7.9.5.2 Reflektierende Interpretation

FORMALE KOMPOSITION

Perspektivität



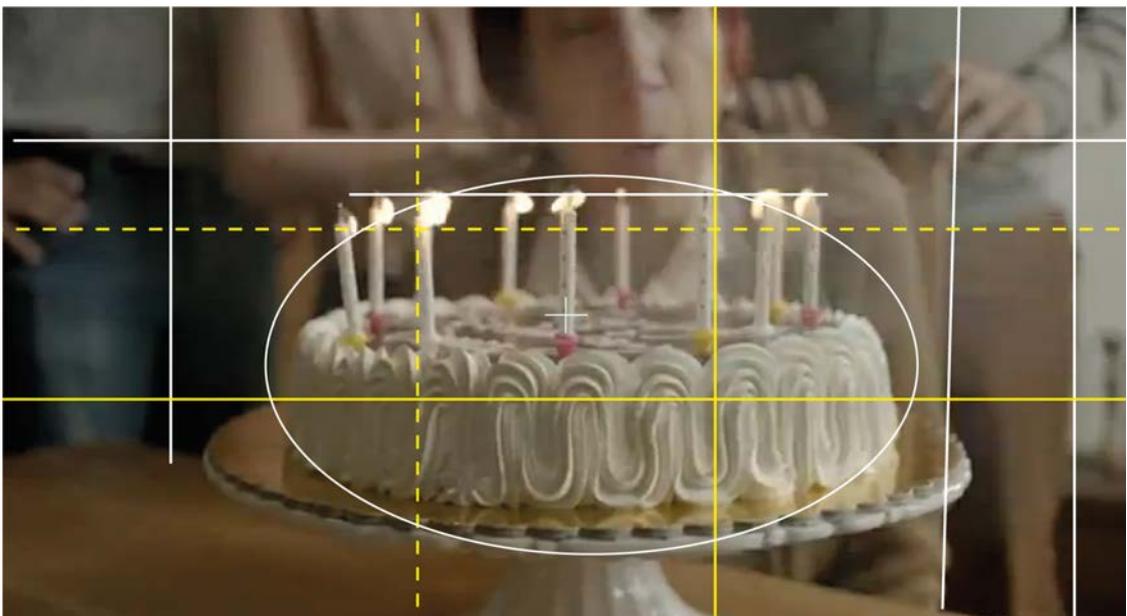
Wir sehen eine leichte Aufsicht also wieder eine Dreipunktperspektive. Ein Fluchtpunkt auf der Horizontlinie lässt sich nur schwer rekonstruieren, einen können wir gar nicht rekonstruieren. Die beiden Fluchtpunkte auf der Horizontlinie liegen weit außerhalb des Bildes, der dritte weit unterhalb. Die Kamera schaut auf die Torte, steht wie die restlichen Erwachsenen, aber dem Jungen und der Torte gegenüber. Die hellen Farben betonen die Torte zusätzlich und bringen sie uns nahe. Die Farben erscheinen warm aber wenig gesättigt. Das Bild ist unscharf.

Szenische Choreografie



Wir können den Teil eines Kreises zeichnen, in dem alle abgebildeten Personen drinnen sind. Der Kreis ist offen und könnte noch mehr Menschen fassen. Das Kind ist Teil einer Gruppe, einer Familie mit mehreren Generationen. Das Kind und die Torte gemeinsam bilden ein Trapez oder ein nach oben geöffnetes Dreieck. Diese Form unterstützt das Gefühl von Harmonie.

Planimetrie



Das Bild ist stark beschnitten, nur die Torte sehen wir zur Gänze. Sie wird allein schon durch die Wahl des Ausschnittes hervorgehoben. Durch die Torte können wir ein Oval,

eine Ellipse zeichnen – diese bringt Spannung ins Bild. Die Ellipse der Torte ist in sich geschlossen. Die drei erwachsenen Personen stehen steif im Bildhintergrund wie drei tragende Säulen. Sie stehen gerade. Ihre Hände und die Schultern des Jungen sind auf einer Ebene. Es wird keine Spannung inszeniert über schiefe Linien, nur durch die Ellipsenform der Torte.

IKONOLOGISCH-IKONISCHE INTERPRETATION

Perspektivisch wird über die leichte Aufsicht Neugier inszeniert. Die Torte ist scharf gestellt – die Personen nicht. Die Kleidung ist wie das gesamte Bild eher farblos. Die Bedeutungsperspektive betont die Torte und dann das Kind. Die Torte ist wichtig für den Kindergeburtstag. Und dieses Ritual ist wichtig für das Kind. Das Ritual wird an Kindheit verkoppelt. Perspektivisch erzeugen die ProduzentInnen über die Kombination von Bedeutungs-, Farb- und Dreipunktperspektive gleichzeitig Nähe und Ferne zum Geschehen. Es kann demnach auch eine Szene aus der Vergangenheit sein. Wir sehen dann eine bleibende Erinnerung an einen bedeutenden Moment einer privaten Biografie.

Wir sind plötzlich mitten im Geschehen dieser privaten Geburtstagsfeier. Ein Kind wird zwölf. Szenisch wird über einen offenen Kreis interpretierbar, es feiern noch weitere Personen mit. Das Kind ist Teil einer Gruppe, einer Familie mit mehreren Generationen. Wir sehen das Ritual des Geburtstagsfeierns im Familienkreis. Der Kreis ist offen. Die Familie steht hinter dem Kind. Im Zentrum steht die Handlung des Kerzenausblasens. Es besiegelt dem Kind: Jetzt bist du zwölf, jetzt bist du Jugendlicher. Die Bedeutung der Eltern und Großeltern ist geringer als die Bedeutung des Alters. Zwölfwerden ist etwas Besonderes. Das Kerzenausblasen ist der spannende Moment, durch das Oval der Torte wird dieser Eindruck verstärkt. Das Trapez oder nach oben geöffnete Dreieck betont die Hauptperson der Szene und den Inhalt der Szene. Diese Form unterstützt das Gefühl eines harmonischen Beisammenseins.

Der Tisch ist leer. Die Feier ist nicht so aufwendig inszeniert wie im Fotogramm 3. Es wirkt schlicht und einfach. Nur ein Kuchen wurde gekauft. Auf ihm liegt die Aufmerksamkeit. Das Kerzenausblasen ist der Höhepunkt. Im Hintergrund stehen eng beieinander drei Erwachsene. Freiräume sind knapp. Trotz der lockeren szenischen Rahmung einer Geburtstagsfeier wirken die sichtbaren Haltungen extrem angespannt und kontrolliert. Das enge Nebeneinanderstehen zeigt vielleicht nur vordergründig

Nähe und Zuneigung. Über die steifen Haltungen kommt zwischenmenschliche Distanz, kommen Spannungen ins Bild, aber eben auch Rückhalt für das Kind.

Auch Planimetrisch wird die Torte betont. Der gewählte Ausschnitt zeigt die Torte ganz. Die Personen sind stark beschnitten. Durch die Wahl des Ausschnittes wird klar, die Personen sind Platzhalter, es ist nicht dieser Geburtstag des Kindes die Aussage, sondern, dass die Art des Geburtstagsfeierns in dieser Weise wichtig ist – also mit Eltern, Verwandten, Torte und viel Aufmerksamkeit für das Geburtstagskind. Die Geburtstagstorte als bedeutender Teil eines Kindergeburtstages und als ein Symbol für das bisherige Leben des Kindes wird auch planimetrisch betont. Die Erwachsenen geben Halt aus dem Hintergrund. Sie stehen (steif) hinter dem Kind. Im Vordergrund findet die eigene Erfahrung das eigene Erleben statt. Die perspektivisch erzeugte Neugier wird vielleicht enttäuscht, es ist nichts Besonderes sichtbar, aber für das betroffene Kind etwas Einzigartiges.

7.10. ANHANG 10: VIDEOTRANSKRIPT IKEA 2007

Passage (oder Sequenz):	[Name der Passage]
Film (oder Video):	Werbespot Ikea Austria 2008: Ikea 60
Datum:	26. und 27.9.2012
Time Code:	0:00:00 – 0:00:60
Dauer:	1 min.
Transkription:	Bianca Moser
Korrektur:	Christian Schmalzl

TC:	00:00	00:01	00:02	00:03	
					
Af:	O f f s t i m m e :			E i g e n t l i c h	
Musik:		Klaviermusik (nur Klavier)	Klaviermusik	Klaviermusik	
Geräusch:	Keine Geräusche im gesamten Spot				

TC:	00:04			00:05	
					
Am:	M a g i c h m e i n e W o h n u n g			a u c h w e n n s i e	
Musik:	Klaviermusik, nur Begleitung.				
Geräusch:					

TC:	00:06		00:07	00:08	
					
Am:	vielleicht immer noch ein bisschen leer ist.				
Musik:	Klavierbegleitung.		Klavierbegleitung.	Klavierbegleitung.	
Geräusch:					

TC:	00:09		00:10		
					
Am:	Dabei hätt' ich				
Musik:	Klavierbegleitung.		Klaviermusik wird höher. Melodie beginnt.		
Geräusch:					

TC:	00:11	00:12			
					
Am:	s ch o n e i n p a a r I d e e n .				
Musik:	Klaviermelodie	Klaviermelodie			
Geräusch:					

TC:	0:13		0:14		0:15
					
Am:					
Musik:	Klaviermelodie		Klaviermelodie		Klaviermelodie
Geräusch:					

TC:	0:15	0:16	00:17		
					
Am:	K ö n n t e m e i n W o h n z i m m e r n i c h t E r h o l -				
Musik:	Klaviermelodie	Klaviermelodie	Klaviermelodie		
Geräusch:					

TC:	0:17	0:18			
					
Am:	u n g s o r t u n d S p i e l p l a t z z u g l e i c h				
Musik:	Klaviermelodie	Klaviermelodie			
Geräusch:					

TC:	00:18	00:19		00:20	
					
Am:	s e i n ?				
Musik:	Klaviermelodie	Klaviermelodie		Klaviermelodie	
Geräusch:					

TC:	00:20		00:21		
					
Am:					
Musik:	Klaviermelodie beginnt nochmals		Melodiewiederholung		
Geräusch:					

TC:	00:22		00:23		00:24
					
Am:	K o c h e n i s t j a n i c h t				
Musik:	Melodiewiederholung		Melodiewiederh.		Melodiewiederh.
Geräusch:					

TC:	00:24		00:25		00:26
					
Am:	g e r a d e m e i n e L i e b l i n g s b e s c h ä f t i g u n g ,				
Musik:	Melodiewiederh.	Melodiewiederh.	Melodiewiederh.		
Geräusch:					

TC:	00:26	00:27		00:28	
					
Am:	A b e r : K a n n s i e d a s n i c h t w e r d e n ?				
Musik:	Melodiewiederh.	Melodiewiederh.	Melodiewiederh.		
Geräusch:					

TC:	00:28	00:29		00:30	
					
Am:					
Musik:	Klaviermelodie ändert sich, wird schneller	Schnellere Klavierm.(SK)	SK		
Geräusch:					

TC:	00:30		00:31		
					
Am:					
Musik:	SK	SK			
Geräusch:					

TC:	00:32	00:33
		
Am:	G i b t e s a u c h M ö b e l , d i e	
Musik:	SK	SK
Geräusch:		

TC:	00:34	00:35
		
Am:	t e u e r a u s s e h e n , a b e r e s g a r n i c h t s i n d ?	
Musik:	SK	SK
Geräusch:		

TC:	00:36	00:37
		
Am:		
Musik:	SK	SK
Geräusch:		

TC:	00:38	00:39	00:40
			
Am:	D e n n e s i s t s c h ö n ,		
Musik:	SK	SK	SK
Geräusch:			

TC:	00:41	00:42			
					
Am:	L e b e n i m H a u s z u h a b e n , a u c h				
Musik:	SK	SK			
Geräusch:					

TC:	00:42	00:43			
					
Am:	w e n n e s S p u r e n h i n t e r l ä s s t .				
Musik:	SK	SK			
Geräusch:					

TC:	00:44			00:45	
					
Am:					
Musik:					
Geräusch:					

TC:	00:46			00:47	
					
Am:	S o n n t a g s l i e b e i c h e s , d e n				
Musik:	SK			SK	
Geräusch:					

TC:	00:48	00:49	00:50		
-----	-------	-------	-------	--	--

					
Am:	g a n z e n T a g i m B e t t z u b l e i b e n .				
Musik:	SK	Erster Melodieteil wird zum 3. Mal wiederholt	1. Klaviermelodie		
Geräusch:					

TC:	00:50	00:51	00:52		
					
Am:	K ö n n t e m e i n S c h l a f z i m m e r d a n n n i c h t a u c h				
Musik:	1. Klaviermelodie	1. Klaviermelodie	1. Klaviermelodie		
Geräusch:					

TC:	00:52	00:53	00:54		
					
Am:	m e i n W o h n z i m m e r s e i n ?				
Musik:	1. Klaviermelodie	1. Klaviermelodie	1. Klaviermelodie		
Geräusch:					

TC:	00:54	00:55	00:56	00:57	
					
Am:	H a t ü b e r a l l d a s s c h o n m a l j e m a n d				
Musik:	1. Klaviermelodie	1. Klaviermelodie	1. Klaviermelodie	1. Klaviermelodie	
Geräusch:					

TC:	00:57	00:58	00:59	00:60	
					
Am:	n a c h g e d a c h t ?				
Musik:	1. Klaviermelodie	1. Klaviermelodie	1. Klaviermelodie	Musik endet .	
Geräusch:					

Texttranskript Ikea 2007

Passage (oder Sequenz):	Gesamter Spot
Film (oder Video):	Werbespot Ikea Austria 2008: Ikea 60
Datum:	26. und 27.7.2012
Time Code:	0:00:00 – 0:00:60
Dauer:	1 min.
Transkription:	Bianca Moser
Korrektur:	Christian Schmalzl

Af= Sprecherin aus dem Off

Af: (Beginnt in Sec. 00:03) Eigentlich mag ich meine Wohnung. (.) ? Auch wenn sie vielleicht immer noch ein bisschen leer ist. (2) Dabei hätt' ? ich schon ein paar Ideen. (4) Könnte mein Wohnzimmer nicht Erholungsort und Spielplatz zugleich sein? (5) Kochen ist ja nicht gerade meine Lieblingsbeschäftigung. (.) Aber, kann sie das nicht werden? (4) Gibt es auch Möbel, die teuer aussehen, aber es gar nicht sind? (3) Denn es ist schön, Leben im Haus zu haben, (.) auch wenn es Spuren hinterlässt. (3) Sonntags liebe ich es den ganzen Tag im Bett zu bleiben. (.) Könnte mein Schlafzimmer dann (.) nicht auch mein Wohnzimmer sein? (1) Hat über all das ? schon mal jemand nachgedacht?⁴⁵

⁴⁵ Transkriptionszeichen nach den Empfehlungen und Erfahrungen für die Dokumentarische Methode von Ralf Bohnsack in: Bohnsack, Ralf (2009): Qualitative Bild- und Videointerpretation. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich; S 242)

+11 ANHANG 11: SEQUENZPROTOKOLL IKEA 2010⁴¹

Link zum Spot: <http://www.youtube.com/watch?v=SPbXwSrwAQk> (Stand: 10.07.2012)

Einstell.Nr. Zeitachse	Ort/Personen/Handlung	Licht/Kamera	Musik/Ton	Text	Memo	Schlüsselbild
1. 00:00-00:02	<p>Ort: Blick in ein Stiegenhaus von unten nach oben. Es sind drei Stockwerke sichtbar. Oben kommt Tageslicht ins Stiegenhaus (Glasdach ?!). Decke der Stiege von unten ist sichtbar, teilweise Stufen von der Seite. Ein schmiedeeisernes Stiegengeländer mit Handlauf (Holz?!). Alles ist in einem sehr guten baulichen Zustand, wirkt sehr sauber. Materialien: weißer Putz, Holzhandlauf, schmiedeeiserne Stangen weiß mit je zwei Kugeln Personen: Kurz wird erkennbar, dass vorne ein Mann in Jeans und grauem Pullover oder T-Shirt (?) läuft, dahinter eine Frau in dunklem Rock und zwei Oberteilen (Jacke oder Pullover und T-Shirt). Helles Oberteil lugt unter dunklerem hervor. Sie hat schulterlanges, dunkles, glattes Haar. Beide haben helle Haut. Handlung: Zwei Menschen – Mann und Frau - laufen die Stiegen hinauf, befinden sich bereits im mittleren Teil des Stiegenhauses. Halten sich beim Treppenlaufen am Handlauf fest. Haben es eilig. Frau greift beim Laufen um die Stiegenkurve nach dem Mann.</p>	<p>Tageslicht Froschperspektive Halbtotale</p>	<p>Musik beginnt. J.S.Bach, Teil der Prelude der Suite Nr.1 der Soli für Violoncello Cello spielt Solo. Geräusch von Schuhen beim Stiegenlaufen auf hartem Belag - Steinstufen/Betonstufen</p>	-	<p>Es handelt sich um ein Stadthaus. Es ist ein neu renovierter oder sehr gepflegter Altbau. Wir bewegen uns auf ein oberes Stockwerk zu. Wirkt nobel. Erwartet solche Wohnungen. Sehen ein Pärchen die Treppe hochlaufen. Sie scheinen fangen zu spielen. Sie gehen in eine Wohnung – kommen – kommen Nach Hause?!</p>	
Schnitt						

⁴¹ Entstanden für die Seminararbeit: „WEIL FLORIAN AUCH MAL GRÖßERE SACHEN VERSTAUEN MUSS, ...“

Eine soziologische Deutungsmusteranalyse eines Fernsehwerbespots von IKEA Österreich 2010; Seminararbeit von Bianca Moser im Rahmen der LV „Qualitative Methoden - Visuelle Soziologie“; Lehrveranstaltungsleiter: Prof. Dr. Klaus Neumann-Braun; Sommersemester 2012

2. 00:02-00:04	<p>Ort: Vordergrund: Wir befinden uns nun in einer Wohnung, in einem Raum im inneren einer Wohnung, der etwas dunkler ist. Sichtbar ist ein Makroausschnitt einer weißen Wand und einer Wandkante. An der Wand sieht man einen Teil eines hellblauen Stoffs (Hemd, Handtuch, Geschirrtuch), davor steht links etwas dunkles, in der rechten Bildhälfte sehe ich eine etwas entferntere weiße Wand mit einem großen nicht erkennbaren Poster. Zwischen Wandkante links und Wand rechts ist eine geöffnete weiße Tür sichtbar. Es wird ein kleiner Ausschnitt eines weiteren, von Tageslicht erhelltem Raum sichtbar. Dieser Raum ist von der Kamera fokussiert, scharfgestellt. Hintergrund und trotzdem Bildzentrum. Personen: Im Türspalt erscheint weiße, schlanke Frau mit schulterlangen, dunklen, glatten Haaren. Die Frau ist in etwa Ende 20 - Anfang 30. Sie trägt eine olivgrüne Jacke, breiten hellen Ledergürtel oder helles T-Shirt das unten raus steht u. einen kurzen schwarzen Rock. Ihre Beine sind nackt und sehr blass. Erkennbar wird eine weiße Hand einer 2. Person. Es ist ein weißer Mann, mit lockiger mittelblonder Kurzhaarfrisur und Kinnbart. Der Mann in etwa dasselbe Alter. Er trägt ein rot-schwarz kariertes Hemd locker über eine Jean.</p> <p>Handlung: Die Frau erscheint im Türspalt, lehnt sich an eine weiße Wand und zieht den Mann an sich bzw. der Mann bewegt sich auf die Frau zu und drückt sie gegen die Wand. Der Mann und die Frau küssen sich intensiv u. hastig. Er scheint sich</p>	<p>Kamera: Aus einem schummrigen Raum im Inneren einer Wohnung. Halbtotale. Vordergrund unscharf. Hintergrund Türspalt scharf. Tageslicht. Kamera bewegt sich darauf zu. Im Türspalt agieren auch die handelnden Personen. Kamera bewegt sich also auf Personen zu.</p>	<p>Musik bleibt Geräusch Kleidungsanziehen, Kleidung fällt zu Boden</p>	-	<p>Blick aus Tischhöhe, Ablagenhöhe aus fensterlosem Raum aus Wohnungsinne rem, durch anderen Raum in tageshellen Vorraum. Handelnden Personen sind im Zentrum – Mensch im Zentrum nackten, blassen Beine- > es ist warm, Spätfrühling/Frühsummer Das ganze findet untertags statt.</p>
-------------------	--	---	---	---	--

	ein Oberteil ausziehen, sie hilft ihm.					
<p>Schnitt</p> <p>3.</p> <p>00:04-00:05</p>	<p>Ort: Hintergrund: Wir sehen einen kleinen Ausschnitt des Raumes. Ein halbrunder Holztisch - scheint eine Antiquität zu sein -, weiße Wand an welcher der Tisch steht, hohe braune Bodenleisten (Holz?!), Hellgrauer Boden (Stein oder Teppich), Raum ist unscharf. Es werden viele kleine, gerahmte Bilder über dem Tisch sichtbar. Am Ende der Szene wird hinter dem Rücken an Holzbrett (Türrahmen ?!) sichtbar. Personen: Großaufnahme der beiden Körpermitten: Brust bis Hüfte, seitlich, es ist jeweils ein Arm sichtbar. Teilweise unscharf wegen schnellen Armbewegungen. Die Haare des Mannes sind zerzaust. Das Hemd wirkt offen. Sie trägt am Mittelfinger einen Goldring. Handlung: Mann zieht seine dunkle dünne Jacke aus, die Frau hilft ihm. Kamera folgt seinen Armbewegungen. Paar küsst intensiv - Zungenküsse. Halten jeweils das Gesicht des/der anderen.</p>	<p>Kamera steht quasi am Türspalt - Großaufnahme. Kamera wandert Körper von Hüfte (Körpermitte) hinauf zu den Köpfen.</p>	<p>Musik bleibt</p>	<p>-</p>	<p>Szene findet im Eingangsbereich statt</p> <p>Kamera steht auf Anrichte, Tisch. Diese Blickhöhe hat ein Kind.</p> <p>Wir beobachten durch einen Türspalt - VoyeurIn.</p> <p>Die beiden haben es eilig, sind erregt.</p> <p>Personen sind immer scharf, also zentral.</p> <p>Generation 30.</p>	
<p>Schnitt</p> <p>4.</p> <p>00:06-00:07</p>	<p>Ort: Raum: Wir sind in einem Wohnzimmer eines Altbaus - Gründerzeit. Der Raum ist sehr hoch. Es gibt eine große alte schön renovierte Holzflügeltür mit Glasesätzen und eine offene Holz-Glaseschiebetür in jeweils andere Räume. Im Hintergrund sehen wir durch die geöffnete Schiebetür einen weiteren Raum mit einem hohen weißen Holzfenster. Die weißen durchsichtigen Gardinen verdecken nur eine Fensterhälfte, davor steht ein Fernrohr. Vor dem Fernrohr ein Tisch. Auf ihm stehen eine Lampe und diverse Gegen-</p>	<p>Tageslicht.</p> <p>Kamera steht in einem neuen Raum. Sie bewegt sich nicht. Halbtotale.</p>	<p>Musik bleibt</p>	<p>-</p>	<p>Kamerablick aus dem Wohnraum, als ob wir auf dem Sofa sitzen – Zu-schauer, Kino,</p> <p>Kein eigenes Fenster im Raum oder Vorhänge zugezogen. Altbau -></p>	

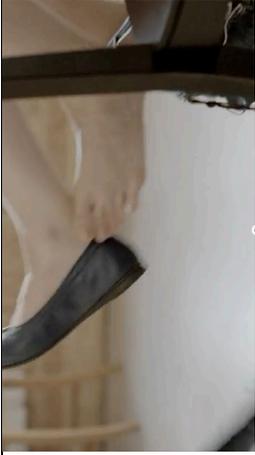
	<p>stände. Sie sind unscharf. Vor dem Tisch steht ein Holzstuhl (Arbeitszimmer?!). Über dem Tisch sehen wir einen Teil eines großen Kristallusters. Links neben dem Fenster an der Wand hängt ein Bild mit Goldrahmen. Im Wohnraum sind die Wände sanft graugrün gestrichen. Links die große Flügeltür führt in einen helleren Raum (Lichtkegel wie von der Sonne am Boden). An der selben linken Wand neben der Tür ist ein (marmorner?!) Kamin aus Stein. Darauf steht ein Spiegel. Am Kaminsims liegen ein Zeitungs-Bücherstapel mit einem aufgeschlagenen Buch. Im Kamin stehen Skulpturen - wirken wie große silberne Ritter und Pferde, wirken antik. Am unteren Rand der Szene sehen wir weiße Polster, die auf einen Polstersessel oder zwei passend zur Couch schließen lassen. Darauf liegt rechts eine zusammengelegte Wolledecke. Rechts sieht man den Teil eines leiterartigen Regals mit Zeitschriften, Büchern. Dahinter ist ein hoher, grün-grauer Lamellen-Heizkörper an der Wand montiert. Auf dieser steht eine runde Metallform (Filmrolle, Schild?) in der selben Farbe. Am Boden liegt ein schwarz-weiß gestreifter Teppich, darauf zwei geflochtene Sitzkissen und darauf liegen Zeitschriftenstapel und Accessoires. Der Boden ist hell. In der Mitte (Mittelpunkt) des Raumes steht ein 3-Sitzersofa, klassische Form, wobei die Rückenlehne nicht ganz bis ans rechte Ende reicht. Weißer Stoffbezug mit einem schwarzen, roten, grauem und beige Polster. (Gibt's auch von Ikea). Rechts hinter</p>			<p>Großstadt Blick in ein Arbeitsz.? Wohnung: groß und viel Platz. Ikeamöbel, Accessoires gemischt mit Antiquitäten Sofa ist Ikea Sofa. Ebenso Accessoires am Boden (Teppich, Sitzkissen) Es wirkt ordentlich, aber bewohnt und belebt. Gemeinsame Wohnung – die beiden sind sehr verliebtes Pärchen Ich erwarte mir, dass die beiden Sex haben. Ungewohnt für W-spot, macht aufmerksam, irritiert. Kann das eine Werbung sein? Im Vorabendprogr</p>
--	--	--	--	--

	<p>dem Sofa ist eine Stehlampe mit schwarzem, kegelförmigem Schirm sichtbar. Sie überragt die Rücklehne des Sofas nur knapp. Die Oberkante des Heizkörpers ist deutlich höher.</p> <p>Personen: Mann und Frau in nahem Körperkontakt. Sie hat zunächst die Schulter und den oberen Teil des Rückens frei (Jacke heruntergerutscht). Sie trägt ein seidiges Spaghettiträger-Top. Es wird nackte Haut ihres Rückens, Schultern und Arme sichtbar.</p> <p>Handlung: Mann schiebt – durch die Flügeltür kommend – die Frau (oder sie zieht ihn?) rückwärts in den Raum. Dabei lässt sie ihre Jacke über die Schulter und den Rücken nach unten gleiten. Er hilft dabei bzw. streift er mit seiner rechten Hand ihren Ärmel ab. Sie kommen von hinten und rückwärts an die Lehne des Sofas, sie setzt sich und stützt sich mit dem rechten Arm auf der Lehne ab. Mit links umarmt sie ihn am Nacken. Er umarmt sie beidseitig an der Hüfte.</p>				amm?
<p>Schnitt</p> <p>5. 00:07-00:08</p>	<p>Ort: Selber Raum. Fokus Sofa. Personen: Spaghettiträger-Top ist altrosa. Linker Träger ist über Schulter gerutscht. BH-Träger wird sichtbar. Sie trägt dunkle Ballerinas. Er trägt Turnschuhe – ähnlich Converse in grau. Handlung: Mann und Frau kippen – sich küssend – über die Lehne des Sofas auf die Sitzfläche. Sie hält dabei seinen Kopf, ist mit der Hand in seinem Haar. Sie fallen auf die Polster und Sitzfläche des Sofas. Mann liegt oben. Ihr linkes Bein ist zwischen seinen Beinen. Weiterküssend schlingt die Frau das rechte Bein in der Drehung um seine Hüfte.</p>	<p>Tageslicht (bleibt unverändert). Kamera ist näher an den Personen, bleibt aber in Halbtotale.</p>	<p>Musik bleibt. Knutschgeräusch (Schmatzen) beim Niederfallen auf das Sofa</p>	<p>-</p>	<p>Couch ist weich. Es entsteht das Gefühl, dass sich die beiden drehen, sie obenauf kommt und beide dann von der Couch fallen/rollen.</p> 

Schnitt 6. 00:08-00:09	<p>Ort: Ortswechsel. Wir sind in einer sehr hellen großen Küche. An der sichtbaren Wand, auf welche wir uns zu bewegen, ist eine weiße Einbauküche erkennbar. Links und rechts Hochschränke – scheinbar raumhoch. Es ist alles sehr reduziert und gerade. Weiß mit Holzarbeitsplatte. Sehr sauber und aufgeräumt. Es ist rechts eine verchromte Küchenwaage und weiter links ein verchromter Topf auf der Arbeitsplatte (Herd?!) sichtbar. Links ist ein weißes Backrohr erkennbar mit Glasfront. Darin spiegelt sich etwas grünes (Kräuter auf Fensterbrett?!) Ebenfalls links steht eine lange weiße Bank am Boden. Von dieser Seite scheint Tageslicht in den Raum zu fallen. Boden ist wiederum hellgrau (wirkt wie Beton) Keine antiken Möbel mehr. In der Mitte steht großer weißer Esstisch mit je drei-vier Stühlen auf jeder Langseite. Die Stühle sind unterschiedlich, vier davon schwarz. Über einem Stuhl hängt ein rosa Stoff (Kleidungsstück?!). Über dem Tisch ist ein großer weißer Lampenschirm sichtbar. Vor der Küchenfront rechts ist ein weißer Drehhocker (Klavier?)</p> <p>Personen: Der Mann trägt ein graues Unterhemd. Er trägt links eine Armbanduhr mit braunem Lederband und silbernem Gehäuse. Er trägt einen hellbraunen Ledergürtel. Seine Arme sind dünn, aber definiert. Die Frau ist sehr natürlich, wirkt nicht geschminkt. Rock ist kurz → Mitte Oberschenkel, weit und seidig.</p> <p>Handlung: Wir wissen nicht wie das Paar in diesen Raum kam. Der Mann geht in eine Küche. Er zieht schnell</p>	Tageslicht. Heller als der vorige Raum Kamera steht. Halbtotale. Fokus auf Paar. Raum leicht unscharf.	Musik bleibt	-	<p>Lustvolles (Fangen)Spiel -> Vorspiel, Vorfreude</p> <p>Die beiden müssen sich austoben.</p> <p>Stühle, Lampe und Küche gibt's von Ikea.</p> <p>Sehr große Küche -> wirkt fast loftartig.</p> <p>Raum wirkt sehr modern, stylisch, aber nicht kühl sondern sehr einladend.</p> <p>Klar, ordentlich, alles verstaubt.</p>
--	---	--	--------------	---	---

	<p>sein kariertes Hemd aus, das bereits offen ist. Wir sehen ihn von hinten. Er folgt der Frau, die er zunächst verdeckt. Diese geht rückwärts in den Raum. Sie hat ihr Top wieder komplett an. Von den Schultern hängen Bänder. Darunter wird ein gemusterter BH sichtbar. Sie bewegen sich schnell auf den Küchentisch zu. Ihre Haare fliegen. Sie setzt sich auf den Tisch, hilft sich mit den Händen. Sie setzt sich mit geöffneten Beinen darauf. Der Blick geht ständig Richtung Gesicht des Mannes. Sie wechselt zwischen offensivem Lächeln und auf die Unterlippe beißen. Er geht auf sie zu und scheint mit den Händen (dermächst) seinen Gürtel zu öffnen.</p>				
<p>Schnitt 7. 00:09:00:10</p>	<p>Ort: selber Ort Personen: Die Jeans des Mannes hat im Bund zwei Knöpfe, der Gürtel hat eine silberne Schnalle mit zwei Stiften. Uhr mit goldenen römischen Ziffern auf weißem Zifferblatt. In der folgenden Nahaufnahme seines Gesichts ist ein leichter Bart (1-2 Tage alt) zu erkennen. Er hat weiße Zähne (markante Eckzähne) und grüne (?) Augen. Handlung: Mann öffnet mit beiden Händen und zügigen aber präzisen Bewegungen seinen Gürtel und greift an die Hosenkнопfe. Die Frau sitzt ihm in geringer Distanz - und zurückgelehnter/aufgestützter Haltung - auf dem Tisch gegenüber. Er sieht mit offenem Blick in ihre Richtung und grinst.</p>	<p>Tageslicht Selbe Szene aber Einstellungswechsel . Nach der Totalen auf das Paar filmt die Kamera über den – nicht mehr fokussierten – Körper der Frau hinweg auf seinen Hosenbund/-Knopf und beginnt seinen Oberkörper bis zu seinem Gesicht hoch zu Wandern. Großaufnahme.</p>	<p>Musik bleibt</p>	<p>Spannung steigt. Seine „Enthüllung“ naht. Er wirkt von sich und seinem Körper überzeugt.</p>	

<p>8. 00:10-00:11</p>	<p>Ort: selber Ort Personen: Frau hat blaue (?) Augen und perfekte, weiße Zähne. Seitenscheitel und Stufenschnitt. Sie trägt eine kurze, sehr filigrane, silberne Halskette mit kleinem, silbernem Anhänger. Handlung: Die Frau beobachtet – mit halb geschlossenen Lidern - wie der Mann die Hose öffnet. Dabei ist ihr Mund zunächst lächelnd geöffnet. Wir sehen ihre Zähne. Dann wandert ihr Blick nach (leicht rechts) oben (offenbar in sein Gesicht). Die Lider öffnen sich dementsprechend und fast zeitgleich schließt sie die Lippen, behält dabei aber ein Lächeln.</p>	<p>Selbe Szene, Blick über seine (schemenhaft/ unscharf erkennbare) nackte, rechte Schulter auf Gesicht der Frau. Großaufnahme.</p>	<p>Musik bleibt</p>	<p>-</p>		<p>Freudige Erwartung, Neugier auf Enthüllung – Penis „interessiertes“ Lächeln, „interessierter“ Blick</p>
<p>Schnitt 9. 00:11-00:12</p>	<p>Ort: selber Ort, allerdings Blick unter den Tisch. Sichtbar ist – rechts im Bild – das Tischgestell (weiß lackiertes Holz), viereckiger Fuß, Querstrebe. Am linken Bildrand der untere Teil (Fuß, Querstreben, Ecke der glänzenden/spiegeleinen Sitzfläche) eines schwarz lackierten Stuhls. Auf der teilweise sichtbaren Sitzfläche liegt ein – zunächst nicht identifizierbarer – Gegenstand (es ist ein Teil ihres linken Schuhs, sie stützt das linke Bein auf dem Sessel ab). Heller (und sauber wirkender) Fußboden. Personen: Vom Mann sind nur die, leicht geträtschten, Beine unterhalb der Knie und die Füße – in Turnschuhen – zu sehen; von vorne. Seine Beine sind (hell) behaart. Von der Frau ist lediglich ein Fuß (bis maximal unteres Drittel der Wade) mit dunklem Schuh (Ballarina, minimaler Absatz) zu sehen; von hinten.</p>	<p>Selbes Licht, selbe Szene. Einstellungswechsel : Kamera schaut unter den Tisch auf die an seinen Beinen zu Boden rutschende Jeans. Davor ihr (linker?) Fuß mit noch angezogenem Schuh.</p>	<p>Musik unverändert. Gürtelschnalle macht Geräusch (Hose ruscht runter, „schlägt“ auf Boden auf)</p>	<p>-</p>		<p>Memo</p>

	<p>Handlung: Seine geöffnete Jeans rutscht rasch nach unten, bleibt um seine Knöchel liegen. Die Turnschuhe behält er an. Er versucht nicht, diese oder die Hose ausziehen. Zeitgleich mit seiner rutschenden Hose bewegt sie ihren rechten Fuß in einer schwingenden/fließenden Weise auf ihn zu, zwischen seine Beine, sodass sie – in der gedachten Verlängerung der Bewegungsbahn – ihn an seinen Oberschenkeln oder an seinen Geschlechtsteilen berühren müsste.</p>					
<p>Schnitt 10. 00:12-00:13</p>	<p>Ort: selber Ort; sichtbar ist nur der Fußboden und – verschwommen – einige Möbelteile (heller Holzstuhl; heller Holzboden, helle Holzkästen/Sideboards?) im Hintergrund sowie ein Teil eines schwarzen Holzstuhles im Vordergrund. Personen: Nur die Frau – genauer gesagt nur ihre Beine/Füße unterhalb der Knie – ist sichtbar. Die Ballerinas haben vorne eine halbrunde, silberne (Zier-)Schnalle. Durch diese läuft ein Lederriemen mit drei Metallösen; in der mittleren ist die Schnalle eingehängt. Handlung: Sie streift zunächst mit Hilfe ihres rechten Fußes den linken Ballerina über die Ferse ab. Dies geschieht so schwingvoll, dass der Schuh einen Salto schlägt, bevor er zu Boden fällt. Dann fährt sie mit den nackten Zehen des linken Fußes zur rechten Ferse.</p>	<p>Totale auf die Füße/Schuhe.</p>	<p>Musik/Ton</p>	<p>Text</p>	<p>Memo</p>	
<p>Schnitt</p>						

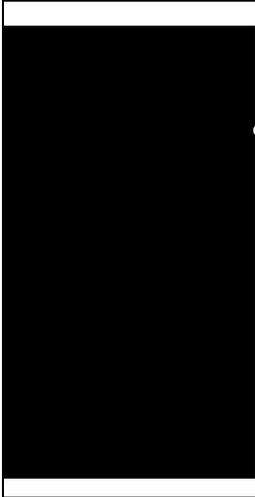
<p>11. 00:13-00:14</p>	<p>Ort: selber Ort; Küchentisch, rechts hinter dem Kopf der Frau eine gläserne Blumenvase mit kleinem Strauß (weiß, grün, rot), zur Hälfte mit Wasser gefüllt, mittelbar davor ein halb gefülltes Wasserglas. Links der Tischplatte 3 Stühle, der mittlere türkis (und nicht parallel zum Tisch), die beiden am Rand dunkles Holz (und parallel zum Tisch). Es ist jeweils nur ein Teil der Rückenlehne zu sehen. Ebenfalls links vom Tisch – im Hintergrund – eine lange weiße Sitzbank ohne Lehne. Dahinter ein Sideboard (oder Wandvertäfelung?) in hellem Holz. Darauf (Fensterbrett?) abgestellt einige kleine Blumentöpfe. Rechts davon eine bis zum Boden hängende weiße Gardine. Tageslichteinfall von links (durch das – nicht sichtbare – Fenster). Mitte bis rechts im Hintergrund (verschwommen): die weißen Unterschränke der Küche und ein Teil der hellen Arbeitsplatte. Personen: Mann und Frau. Frau liegt rücklings abgestützt auf der Tischfläche, lächelt mit geöffnetem Mund (obere Zahnreihe sichtbar) und weit geöffneten Augen in seine Richtung. Haare fallen beidseitig geteilt (links mehr, rechts weniger) über die Schultern nach vorne, verdecken ihre linke Halsseite, reichen aber nicht bis zum Top. Das Haar verdeckt ihr Ohr, allerdings wird beim Zurücklehnen kurz ihr linker Ohrstecker (Perle?) sichtbar. Handlung: Mann kommt (von der linken Seite) ins Bild und in der Bewegung auf sie zu. Sie hebt ihre linke Hand und führt diese auf ihn zu (stützt sich nur noch rechts auf der</p>	<p>Licht/Kamera Schräg hinten von der Seite: Totale auf den Kopf der Frau, allerdings rechts der Bildmittenachse.</p>	<p>Musik/Ton</p>	<p>Text</p>	<p>Freudige Erwartung Hält ihn mit ihrer Faust fest -> jetzt ist Spielende, Gier, Lust -> jetzt geht's zur</p>	
	<p>Sache</p>					

	<p>Tischplatte ab), fasst damit an sein Shirt und zieht ihn zu sich heran. Sie bringt zunächst ihren Kopf in die Höhe, bewegt ihren Oberkörper auf ihn zu, um dann – gemeinsam mit ihm – nach hinten (und schließllich annähernd in die Horizontale) zu sinken. Ihr Blick ist dabei ständig auf ihn gerichtet, ihre Lider schließen sich leicht, aber nie vollständig. Er kommt immer weiter auf sie zu und über sie (damit auch mehr ins Bild). Dabei stützt er sich mit dem rechten Arm auf der Tischplatte ab. Er schließt in der letzten Phase der Annäherung (zum Kuss?) die Augen.</p>					
<p>Schnitt 12. 00:14-00:15</p>	<p>Ort: unverändert, außer den Personen nur zwischenzeitlich und in kleinen Ausschnitten ein Hintergrund (weiße Gardine rechts schemenhaft, Trinkglas am Tisch) zu erkennen. Personen: Beide befinden sich in horizontaler Lage. Er oberhalb von ihr. Sie trägt an der linken Hand/Zeigefinger einen (Ehe-?)Ring aus Gold mit einem kleinen weißen Stein (Diamant?). Handlung: Er hat seinen Oberkörper auf den ihren gelegt und führt seinen Kopf an ihrer rechten Seite (im Hintergrund) an ihrem vorbei und dreht ihn leicht nach rechts (er küsst sie – nicht sichtbar – auf den Hals oder flüstert ihr etwas ins rechte Ohr?). Sie lächelt, hat ihre Lider geschlossen, dreht den Kopf leicht nach links und streicht/hält dabei mit ihrer linken Hand seine rechte Wange bzw. den seitlichen Halsbereich unterhalb seines rechten Ohrs. Sie zieht ihre linke Schulter etwas nach oben.</p>	<p>Licht/Kamera Direkt von der Seite: Totale auf das Paar – sichtbar vom Scheitel bis ca. Mitte ihrer Oberkörper bzw bis zu den Ellenbogen.</p>	<p>unverändert</p>	<p>-</p>	<p>Der rhythmisch wirkende, wenn auch nur leichte Bewegungsablauf lässt offen, ob gleichzeitig (jedoch nicht sichtbar) bereits eine Penetration stattfindet. (dies ist aber unwahrscheinlich, da kurz zuvor noch ihr Rock sichtbar war.</p>	

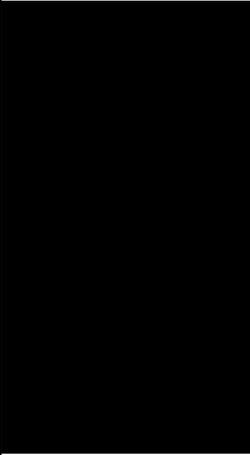
<p>Schnitt 13. 00:15-00:16</p>	<p>Ort: Im Vordergrund sind die Lehnen von zwei Stühlen (links dunkel, rechts weiß) vor der Tischplatte sichtbar. Rechts hinten ein hohes Fenster oder eine Balkontür (durch den Lichteinfall deutlich abgezeichnet) hinter weißer Gardine. Auf dem Tisch sind – oberhalb ihres Kopfes – eine Glasschüssel sowie ein Teil vom Blumenstrauß zu sehen. Personen: keine zusätzlichen Elemente erkennbar Handlung: Der Mann schmust seitlich entlang ihres Halses abwärts. Sein rechter Arm ist in 90 Grad abgewinkelter Stellung am Tisch abgestützt. Sie liegt mit geradem Kopf, das Kinn etwas vorgeschoben, unter ihm und stützt mit ihrer linken Hand seine Schulter/Brust. Ihr Oberarm liegt dabei auf der Tischplatte auf, der Ellenbogen ist rechtwinklig und ihr Unterarm läuft parallel zu seinem. Ihre Lider sind geschlossen und sie lächelt mit leicht geöffnetem Mund. Das Lächeln wird (auf Grund der Stimme?) zu einem erstaunten Ausdruck, während sie ihren Kopf nach links dreht, die Augen öffnet und den Kopf – noch in Drehung – hebt. Ihre linke Hand scheidet nur fester gegen seinen Oberkörper zu drücken. ...während der Mann nur insofern eine Reaktion zeigt, als er – offensichtlich weiterschmusend – ihrem Hals folgt und den Kopf dabei leicht hebt.</p>	<p>Totale auf das (am Tisch liegende) Paar. Etwas mehr Hintergrund.</p>	<p>Sper- und Öffnungsgeräusch einer Tür. Männerstimme aus dem Off. Nach dem Einsetzen der Männerstimme endet das Celosolo mit tiefem Ton, abrupt</p>	<p>Männerstimme: Hi, Schatzi!</p>	<p>Der Mann/Freund der Frau ist nach Hause gekommen. Sie wirkt verstört, ertappt!</p>	
<p>Schnitt</p>						

<p>14. 00:16-00:17</p>	<p>Ort: Vorraum/Eingangsbereich, durch den Türrahmen zur Küche betrachtet. Im Hintergrund ein antiker Spiegelschrank. Personen: Ein „neu hinzugekommener“ Mann, der offensichtlich Schlüssel zur Wohnung hat/hier wohnt. Wirkt groß und athletisch. Er hat eine Glatze, hinten von einem leichten, kurzen Haarkranz durchbrochen. Er trägt eine dunkelblaue Jeans und ein kurzärmeliges, über den Bund hängendes, altrosa Poloshirt. Mit der rechten Hand trägt er eine Einkaufstüte aus braunem Pack-(oder Recycling-)Papier mit weißen Henkeln, aus der Salat hervorschaut. In der linken Hand hält er eine beige-braune Jacke oder ein Sakko. Links trägt er eine Armbanduhr. Rechts ein schmales, helles (silbernes?) Armband. Handlung: Der „heimkommende“ Mann durchschreitet den Vorraum von rechts nach links, geht leicht in die Knie und stellt die Einkaufstasche mit der rechten Hand am Boden ab. Er beugt seinen Oberkörper dabei etwas nach rechts unten.</p>	<p>Szenenwechsel: Blick der Kamera – aus der Küche durch die Tür – in den Vorraum/Eingangsbereich der Wohnung. Totale auf den – nur von hinten sichtbaren – Mann.</p>	<p>Geräusche von Schlüssel und Papiertasche abstellen (?)</p>	<p>Text</p>	<p>Der Ehemann kehrt heim. Er kommt unerwartet, als Überraschung. Bringt Essen mit – erwartet eine feine Zeit mit PartnerIn. Weiß PartnerIn ist zu Hause. Ist sehr korrekt und ordentlich, hängt Jacke auf,... Ist Mitte dreißig.</p> 
<p>Schnitt</p>					

<p>15. 00:17-00:21</p>	<p>Ort: Küche mit Küchentisch (ohne, dass dieser selbst wahrnehmbar ist). Personen: Mann (Hauptperson) heißt „Florian“ (wie uns die Sprecherstimme aus dem Off aufklärt). An seinem rechten Schultergelenk sind zwei kleine, braune Pigmentflecken sichtbar. Handlung: Der sich anbahnende Geschlechtsakt ist beendet. Sie beobachtet – mit nach links gedrehtem Kopf – den Mann im Vorraum, hat bereits die „Szene voll erfasst“, während Florian erst noch mit geschlossenen Augen hinter ihrem Kopf auftaucht, in der Drehung seines sich hebenden Kopfes die Augen öffnet und nun ebenso überrascht (mit leicht geöffnetem Mund) und gebannt in die Richtung des „Heimkehrers“ schaut. Sie wendet ihren Kopf nun wieder ihrem „Liebhaber“ zu, schließt in der Drehung kurz die Augen um sie sogleich wieder zu öffnen und ihn gerade anzublicken. Leicht verzögert dreht auch er seinen Kopf in die gerade Linie zurück, während die Augen noch einen kurzen Moment in Richtung des „Heimkehrers“ hängen bleiben, bevor sich der Blick wieder der Frau zuwendet. Nun sehen sie sich gegenseitig in die Augen, ihre Nasenspitzen berühren sich dabei gerade (noch) nicht.</p>	<p>Szenenwechsel: Kamera wieder in Totale auf die Köpfe/Gesichter des am Küchentisch liegenden Paares. Leichter Schwenk nach oben (zu ihm), dann wieder (etwas weniger weit) nach unten (zu beiden). Blackout am Szenenende.</p>	<p>Atemzug von ihm und dann von ihr (oder umgekehrt?) und Vogelgezwitscher ist hörbar, ansonsten Stille</p>	<p>Männlich he Offstimme: „Weil Florian</p>	 <p>Er schaut überrascht, bedauernd, hilflos suchend. Peinliche Stille Verächtliches fragendes Atmen (von ihr?) Fragende Blicke Plötzliches, ungeplantes Ende. Er wirkt ertappt. Sucht nach schneller Lösung. Der zweite Mann sollte nicht nach Hause kommen – Überraschung. . Die Frau ist nicht die Freundin. Sie kennt Florian nur flüchtig, weiß nichts von ihm. Eine(r) wollte fremd gehen.</p>
<p>Schnitt</p>					

<p>16. 00:21</p>	<p>Schwarzes Bild</p>	<p>Kamera beginnt mit Blackout.</p>	<p>Fröhliche Orchestermusik setzt ein. Teil der Bachsuite, bei der ganzes Orchester spielt.</p>	<p>...auch mal...</p>	<p>Auf frischer Tat ertappt. Lösung oder Chaos? Verständnis oder Aggression kommt? Extremer Situationswechsel wird erwartet.</p>	
<p>Schnitt 17. 00:21-00:23</p>	<p>Ort: Wir bleiben in der Küche. (Nun wird sie „ordnungsgemäß“ zum Essen genutzt.) Tisch ist schön gedeckt. Zwei Gläser Rotwein, eine Wasserflasche, Salz- und Pfefferstreuer. Blumenvase wurde abgeräumt, ist jetzt auf Arbeitsplatte. Töpfe am Herd sind sichtbar (lassen auf „Pasta“ schließen?), Wasserhahn und Kräuter. Es sind 10 Stühle um den Tisch, alle von Ikea Personen: Florian hat Wieder sein kariertes Hemd an. Er sitzt links am Tisch. Der andere Mann sitzt rechts, ihm gegenüber in leicht vorgebeugter Stellung. Sein linker Unterarm liegt auf der Tischfläche, der rechte ist am Ellenbogen auf-gestützt. In der rechten Hand hält er eine – nach unten geneigte – Gabel. Florian hält seine Gabel mit der linken Hand. Handlung: Das schwule Pärchen hat scheinbar gekocht und sitzt nun am Tisch beim Essen. Sie schauen sich vertraut an. Florian führt seinen rechten Arm über die Tischmitte und erfasst zärtlich die linke Hand seines Gegenübers. Beide drehen die Hand nur leicht auf. Florian erzählt etwas und führt dann die Gabel zum Mund, sein Freund kaut. Dann schaut er ihn interessiert an, hebt etwas den Kopf.</p>	<p>Aus dem Blackout erscheint die neue Szene. Totale auf den Küchentisch, an dem das „Bewohnerpaar“ (Florian und sein Mann/Freund) beim Essen sitzt. Kamera fährt – in der Totalen bleibend – leicht zurück.</p>	<p>Musik unverändert.</p>	<p>...größere Sachen verstauen muss, ...</p>	<p>Extremer Situationswechsel tritt ein, aber kein Beziehungsdramma - eine andere Welt. Wo ist die Frau? Wie viel Zeit ist vergangen? Hat der Freund was bemerkt? Text deutet an, dass Frau versteckt wurde, sich versteckt hat Happy End! Es ist bereits einige Zeit vergangen, weil gekocht wurde, Tisch gedeckt,</p>	

	senkt ihn wieder und führt seine Gabel zum Teller.					Blumen weggestellt und das Paar bereits beim gemeinsamen Essen sitzt	
Schnitt							
18. 00:23-00:26	<p>Ort: Ort (Küche) bleibt, allerdings mit Blick auf das Geschehen unter dem Tisch. Fokussiert sichtbar ist der weiße Kücheneinbau-Unterschrank im Hintergrund, sowie – schemenhaft – im Vordergrund links ein weißes Tischbein.</p> <p>Personen: Florian und sein Freund (nur ihre Füße) und die Frau (nur ihre Hand) sind sichtbar. Florian hat schwarze Socken an, seine Jeans sind nicht umgestülpt. Der andere Mann ist barfuß, seine Jeans ist unten 1x hochgekrempelt.</p> <p>Handlung: Während sich die Männer unter dem Tisch zärtlich mit den Zehen streicheln/spielen, greift im Hintergrund die Frau mit der linken Hand aus dem sich öffnenden Unterschrank der Küche (ihrem Versteck) nach ihrem Schuh, der noch am Boden liegt. Sie zieht ihn schnell in das Versteck und schließt das Kastentürchen wieder.</p>	<p>Szenenwechsel: Kamera blickt nun unter den Tisch. Focus auf das Geschehen im Hintergrund. Deutlich (nur leicht verschwommen) sichtbar aber auch das Geschehen im Vordergrund.</p>	<p>Musik unverändert. Am Schluss der Szene erfolgt ein „Fading out“ der Musik</p>	<p>...hat Ikea die passen de Lösung „. Sichtba r/Einble ndung: Ikea Logo und Slogan: Weil es dein Zuhause e ist. erschei nen</p>	<p>In alten Filmen/Komödi en klassische Szene – Liebhaber wird im Schrank versteckt. Ikea (Küchen-) Schränke so geräumig, dass Liebhaberin im Unterschrank Platz hat. (Modulation eines bekannten Musters)</p> <p>Florian ist bisexuell. Modulation Seitensprung: Ein Mann betrügt einen Mann mit einer Frau.</p> <p>Wieder alles in Ordnung: Ordnung, viel Platz, Raum – schafft individuelle Freiräume</p>		

					<p>Vertrautes liebevolles und vielleicht sogar anbahnendes Spiel mit den Füssen.</p> <p>Ikea löst Probleme. Ikea ist kreativ und hat Ideen. Ikea eröffnet neue Möglichkeiten.</p> <p>Ikea macht dein Zuhause vielseitig nutzbar.</p> <p>Stauraum, lustvolles Abenteuer, traute Zweisamkeit. Ikea ist vielseitig und offen für alles.</p> <p>Logo wird genau auf dem Versteck – dem Schrank platziert.</p>	
<p>Schnitt 19. 00:26-00:27</p>	-	schwarz	Keine Musik mehr	-	Film aus.	

KURZFASSUNG

Analysiert wird in dieser Masterthesis ein Werbespot von Ikea Österreich. Dieser ist bereits 2011 erstmals im ORF zu sehen und läuft während des Schreibprozesses Anfang 2013 noch in Werbeblöcken. Inhalt ist eine rekonstruktive Arbeit mit einem familiensoziologischen Fokus. Dieser ergibt sich aus dem Forschungsinteresse für die aktuelle mediale Konstruktion der Kernfamilie in österreichischer Werbung. Eine theoretische Basis bietet die Wissenssoziologie orientiert an Karl Mannheim.

Diese Arbeit ist weiters eine praktische Anwendung der „qualitativen Film- und Videointerpretation“ von Ralf Bohnsack, einer noch jungen Analysemethode für bewegte Bilder. Die Methodik baut auf die dokumentarische Bild- und Textanalyse auf. Dahinter steht das Interesse, Bilder als Datenmaterial maßgeblich über ihre Eigenlogik jenseits der Sprache zu erschließen.

Die Ergebnisse zeigen, wie der Begriff „Kernfamilie“ inhaltlich und formal von den ProduzentInnen (re)produziert wird. Über unterschiedliche Sinnebenen eröffnet sich, durch wiederholte und zeitgleiche Inszenierungen diverser Gegensätze, eine sehr vielschichtige mediale Konstruktion des Begriffs. Die gezeigten Formen der Kernfamilie und ihr Einbinden in eine größere Auswahl von Formen des privaten Zusammenlebens unterstreichen eine Inszenierung von „Offenheit“. Über die Machart wird jedoch über sehr rigide Strukturierungen von Bildräumen „Ordnung“ bedeutsam. Dies inszenieren die ProduzentInnen für die „Kernfamilie“ eindeutiger als für andere dargestellte Formen. Die „Kernfamilie“ braucht – scheinbar noch stärker als andere Lebensformen – „geordnete Verhältnisse“. Wie solche Ordnungen zustande kommen, wer für ihre „Wirksamkeit“ sorgt, bleibt ausgespart. Sehr subtil – über Einstellungen der Kamera – wird jedoch eine „sanfte“ Koppelung der Frau an das Private (re)konstruierbar.

Eine DVD mit den analysierten Daten ist der Arbeit beigelegt.

ABSTRACT

This Master thesis deconstructs a television commercial produced by Ikea Austria. It was first televised in 2011 and is still on-screen transmitted by the Austrian Broadcasting Corporation „ORF“ in spring 2013. The content is based on a reconstructive work focussing on a family sociological aspect. The focus arises from the research interest to analyse the current use of the nuclear family concept in Austrian commercials. Karl Mannheim's Sociology of knowledge forms the theoretical background.

This thesis is furthermore a practical application of a rather innovative method to analyse films, named „qualitative Videointerpretation“ by Ralf Bohnsack. This method is based on the Documentary Method of Interpretation. A particular interest behind this technique is to deduce the visual beyond language mainly through its specific figurative logic .

Findings indicate how the concept of the nuclear family is (re)produced by the commercial's producers in form and content. By diverse levels of sense through repeated and simultaneous staging of diverse contrasts it is obvious that simultaneous scenes offer ambiguous interpretations and a complex construction of the nuclear family concept. On the one hand nuclear family is shown only as one form among a broader variety of living together concepts. This points out openness. On the other hand – by interpreting the iconic – the spot arranges the private domain as proper order. This staging prevails – maybe unconsciously – more with nuclear families than with other forms of cohabitation. The nuclear family seems to have a real need of „well-ordered conditions“. How order comes about, who applies it, is left open by the producers. However, subtle, by shots, a soft link between women and private matter can be (re)constructed.

A DVD with the analysed data is enclosed.

LEBENS LAUF BIANCA MOSER

PERSÖNLICHE DATEN

geb. 1974 in Brixlegg

Lebensgemeinschaft, zwei Töchter

derzeit wohnhaft in Brixlegg / Tirol

AUSBILDUNG

Hochschulstudium

Seit 2008	Masterstudium Soziologie, Universität Wien
2004 – 2008	Bakkalaureatsstudium Soziologie, Universität Wien
1998 – 1999	2 Semester Betriebswirtschaft, Universität Innsbruck

Lehrgang/Kurs

2008 – 2010	Yogaausbildung, Wien
1998	Studienberechtigungsprüfung, Innsbruck
1991 – 1992	Fachlehrgang Werbegrafik-Design, WIFI Innsbruck

Schulen

1988 – 1991	Tourismusfachschule, Zell am Ziller
1984 – 1988	Hauptschule, Fügen
1980 – 1984	Volksschule, Bruck am Ziller

BERUFLICHE ERFAHRUNGEN

Selbständigkeit

Seit 2011	Konzeption und Durchführung von Kunstvermittlung, Galerie der Stadt Schwaz
2011	Beratungs- und Schulungstätigkeiten, Tiroler Bildungsforum
Seit 2009	Yogaunterricht
2008 – 2009	Interviewtranskriptionen, IHS Wien, u. a. für Dr. Biegelbauer
Seit 2006	Betreuen diverser Projekte für Werbeagenturen
2003 – 2006	Bianca Moser Werbeatelier, Wien (derzeit ruhend gemeldet)

Anstellungsverhältnisse

2010 – 2011	Galerie der Stadt Schwaz, Projektmanagement Aufgaben: Förderungsabwicklung, Budgetverwaltung, Künstlerbetreuung, Ausstellungsorganisation, Kunstvermittlung, Pressearbeit,...
1992 - 2004	... in diversen Werbeagenturen

Tätigkeiten: anfangs nur Grafik Design zunehmend Projektmanagement (Planung und Konzeption, Teamführung, Kundenbetreuung, Produktionsabwicklung)

BAKKALAUREATSARBEITEN

- 2008 Das Familienbild in „Lauras Stern“ – die Idealfamilie für das 21. Jahrhundert?
Mediensozialisation (von Kindern) als Chance für einen Wandel hin zu einem „partnerschaftlichen“ Familienmodell. Bei: Dr. Ulrike Zartler
- 2007 Repräsentationen und Brustkrebs.
Eine feministische Perspektive. Bei: Dr. Gerlinde Mauerer

METHODENKENNTNISSE

Rekonstruktive Sozialforschung
Filmanalyse. Speziell dokumentarische Filmanalyse und Deutungsmusteranalyse
Grounded Theory
Interviewführung
Gruppendiskussion

INHALTLICHE SCHWERPUNKTE

Familiensoziologie
Kultursoziologie | Wissenssoziologie | Visuelle Soziologie
Medientheorie. Speziell Bild und Werbung.
Feministische Theorie.

PROGRAMMKENNTNISSE

Office, Content Management
Gängige DTP-Programme (Indesign, Photoshop,...)
Grundkenntnisse: SPSS, AtlasTI,

SPRACHEN

Deutsch, Muttersprache
Englisch, Italienisch (fließend; Sprachaufenthalte in Rom und Wellington)
Französisch (3 Jahre Hauptfach in Tourismusfachschnule)