

Bildanalyse

SE Qualitative Methoden: Hermeneutik

SS2006, LV-Nr. 230443

2 SST

Jo REICHERTZ

Mündliches Referat am 8.6.2006 gehalten

Inhalt

1. EINLEITUNG.....	3
2. THEORETISCHER TEIL.....	3
2.1 IKONOLOGIE NACH PANOFSKY.....	3
2.1.1 VON DER KUNST- ZUR KULTURWISSENSCHAFT.....	3
2.1.2. DIE ORDNUNG DES KULTURKOSMOS.....	4
2.1.3. ZUM SUBJEKTIVISMUSPROBLEM DER IKONOLOGISCHEN INTERPRETATION.....	5
2.1.4. DIE EBENEN DER INTERPRETATION.....	6
3. BILDANALYSE.....	8
3.1. PROVENIENZ UND MATERIALBESCHREIBUNG.....	8
3.2. VORIKONOGRAPHISCHE BESCHREIBUNG.....	8
3.3. IKONOGRAPHISCHE ANALYSE.....	9
3.4. IKONOLOGISCHE INTERPRETATION.....	13
4. REFLEXION UND SCHLUSSBEMERKUNG.....	15
4.1. REFLEXION DER METHODENANWENDUNG.....	15
4.2. ZUSAMMENFASSENDE BEMERKUNGEN.....	16
5. LITERATUR.....	17

1. Einleitung

In vorliegender Arbeit wird die hermeneutische Analyse eines Bildes unternommen. Als Bild wurde eine Photographie des Kniefalles Willy Brandts vor dem Mahnmahl des Warschauer Ghettos ausgewählt.

Zuerst wird in die gewählte Interpretationsmethode, die Ikonologie nach Panofsky, eingeführt. Danach erfolgt die Interpretation des Bildes in drei Schritten nach Panofsky. In einer abschließenden Betrachtung werden die Ergebnisse nochmals zusammengefasst, sowie ein Versuch unternommen, methodische Probleme zu reflektieren.

2. Theoretischer Teil

Bei dem Bild handelt es sich um ein relativ konventionelles Sujet, weshalb mir die Methode nach Panofsky als geeignet erschien. Nachfolgend wird in einem kurzem Abriss der wissenschaftstheoretische Hintergrund und der methodische Aufbau dieser Methode behandelt.

2.1 Ikonologie nach Panofsky

Bei der Ikonologie handelt es sich um eine erstmals Ende des 19. Jahrhunderts von Aby Warburg entwickelte Methode der Interpretation von Kunstwerken. Diese wurde Anfang des 20. Jahrhunderts wesentlich von Erwin Panofsky (1892-1968) weiterentwickelt, sowohl methodisch, als auch in ihrer theoretischen Begründung und in Hinblick auf ihr Anwendungsgebiet.

2.1.1 Von der Kunst- zur Kulturwissenschaft

Bei seinen Überlegungen zur Interpretation von Kunstwerken ordnet Panofsky die Kunstwissenschaft in ein übergeordnetes Bezugssystem der Geisteswissenschaften ein. Diese stellt er analytisch den Naturwissenschaften entgegen, die sich mit nicht vom Menschen gemachten Dingen beschäftigen, während der Geltungsbereich der Geisteswissenschaften menschliche Artefakte seien.¹ Die Aufgabe der Geisteswissenschaften sei es, „die chaotische Vielfalt menschlicher Zeugnisse in etwas zu überführen, das man Kulturkosmos nennen könnte.“² Durch diese grundlegende wissenschaftstheoretische Annahme wird die Kunstgeschichte zu

¹ Vgl. Panofsky: Kunstgeschichte, S. 10f.

² Panofsky: Kunstgeschichte, S. 11.

anderen interpretativen Wissenschaften (Soziologie, Archäologie, Literaturwissenschaft, Geschichte) hin geöffnet und nicht zuletzt die Begründbarkeit der Anwendung kunstgeschichtlicher Verfahren in anderen Wissenschaften gegeben.

2.1.2. Die Ordnung des Kulturkosmos

Als ein wichtiges Prinzip führt Panofsky die Reziprozität ein (bei ihm nicht so bezeichnet): bereits die Selektion der Gegenstände unserer Untersuchung setzt ein Prinzip der Vorauswahl, damit auch eine Vorstellung vom Ganzen und dem Ergebnis mit ein.³ Auch in der Interpretation wird dieses Prinzip noch eine tragende Rolle spielen.

Den Kulturkosmos beschreibt Panofsky als „eine raum-zeitliche Struktur“⁴, wobei Artefakte nur unter Rückbezug auf diese Struktur verglichen, klassifiziert und interpretiert werden können.

Das Ordnen des Kosmos in den Geisteswissenschaften ähnelt dem Verfahren in den Naturwissenschaften und erfolgt in drei Schritten: 1) Beobachtung und Prüfung, 2) Dechiffrierung und Interpretation und 3) Klassifikation. Wichtig dabei ist, dass nicht nur „die Auswahl des Materials [...] in gewissem Grade durch eine Theorie oder durch eine allgemeine Geschichtsauffassung vorab festgelegt ist“, sondern auch im Verfahren selbst „jeder Schritt in Richtung auf ein >Sinn ergebendes< System nicht nur die vorangegangenen, sondern ebenso die folgenden Schritte voraussetzt“.⁵

Damit gilt das Prinzip der Reziprozität auch für das Interpretationsverfahren und muss analytisch mitgedacht werden⁶ – oder wie Panofsky es formuliert: „Der Beginn unserer Untersuchungen scheint stets das Ende vorauszusetzen“.⁷

Dass trotzdem neue Erkenntnis möglich ist, führt Panofsky auf die Elastizität des Systems zurück, die ermöglicht, dass das Ganze durch die Erkenntnis des Teiles modifiziert wird.⁸ Die Geschlossenheit des Systems fungiert in diesem Zusammenhang als notwendiger Rahmen, um überhaupt den Teil erkennen und klassifizieren zu können.⁹

³ Vgl. Panofsky: Kunstgeschichte, S. 12.

⁴ Panofsky: Kunstgeschichte, S. 12.

⁵ Panofsky: Kunstgeschichte, S. 13.

⁶ Was im Endeffekt eine andere Beschreibung des klassischen hermeneutischen Zirkelproblems darstellt.

⁷ Panofsky: Kunstgeschichte, S. 15.

⁸ Wobei hier wiederum die Dialektik von Teil und Ganzem thematisiert wird, wie sie sich beispielsweise auch bei Gadamer findet.

⁹ Vgl. Panofsky: Kunstgeschichte, S. 15.

2.1.3. Zum Subjektivismusproblem der ikonologischen Interpretation

Die wesentlichen Aspekte eines Werkes, so Panofsky, sind Idee, Form und Gehalt. Während die ersten beiden durch formale und topologische Analyse erschließbar sind, ist der Gehalt in seiner Zeichenhaftigkeit nicht offensichtlich. Der Gehalt eines Werkes, so Panofsky unter Rückbezug auf die Semiotik Peirces, ist die „Grundhaltung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung [...] in einem einzigen Werk verdichtet.“¹⁰

Da aber die Aneignungsprozesse bei Artefakten ästhetische sind, damit aber in einem gewissen Maße irrationale und subjektive Prozesse, ergibt sich das Problem der Objektivierbarkeit der gewonnenen Interpretation. Die Aneignung von Artefakten fände immer durch ein Nachschaffen des Werkes selbst statt – eines Neuschaffens in der Rezeption.¹¹ Panofsky findet die Antwort darauf nicht in der Wissenschaftlichkeit der Methoden und Apparaturen selbst, sondern wiederum im Prinzip der Reziprozität: Bereits der Prozess des Nachschaffens geschehe auf Grundlage des gesamten Forschungssystems und garantiere damit die Zulässigkeit.¹² Der Text, den der/die ForscherIn produziert steht im Austausch mit anderen Texten, die als Korrektiv dienen sollen. Panofsky spricht hier vom „geistig-kulturellen Rüstzeug“¹³ des/der Betrachters/in.

¹⁰ Panofsky: Kunstgeschichte, S. 18.

¹¹ Übrigens eine hermeneutische Position, die in rezeptionsästhetischen Theorien in der Literaturwissenschaft radikalisiert wurde – wenn hier die Bedeutung völlig an den Rezipienten gebunden wird.

¹² Vgl. Panofsky: Kunstgeschichte, S. 20.

¹³ Panofsky: Kunstgeschichte, S. 21.

2.1.4. Die Ebenen der Interpretation

Aus oben zusammengefassten Überlegungen ergibt sich ein dreistufiges Interpretationsschema:

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Korrektivprinzip der Interpretation (<i>Traditionsgeschichte</i>)
I <i>Primäres</i> , oder <i>natürliches</i> Sujet – (A) <i>tatsachenhaft</i> , (B) <i>ausdruckshaft</i> –, das die Welt <i>künstlerischer Motive</i> bildet	<i>Vor-ikonographische Beschreibung</i> (und pseudoformale Analyse)	<i>Praktische Erfahrung</i> (Vertrautheit mit <i>Gegenständen</i> und <i>Ereignissen</i>)	<i>Stil-Geschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> durch <i>Formen</i> ausgedrückt wurden)
II <i>Sekundäres</i> oder <i>konventionales</i> Sujet, das die Welt von <i>Bildern</i> , <i>Anekdoten</i> und <i>Allegorien</i> bildet	<i>Ikonographische Analyse</i>	<i>Kenntnis literarischer Quellen</i> (Vertrautheit mit bestimmten <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i>)	<i>Typen-Geschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte <i>Themen</i> oder <i>Vorstellungen</i> durch <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> ausgedrückt wurden)
III <i>Eigentliche Bedeutung</i> oder <i>Gehalt</i> , der die Welt <i>'symbolischer' Werte</i> bildet	<i>Ikonologische Interpretation</i>	<i>Synthetische Intuition</i> (Vertrautheit mit den <i>wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes</i>), geprägt durch persönliche Psychologie und <i>'Weltanschauung'</i>	<i>Geschichte kultureller Symptome</i> oder <i>'Symbole'</i> allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes</i> durch bestimmte <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i> ausgedrückt wurden)

Tab. 1: Stufen der Interpretation. – Aus: Panofsky: Ikonologie, S. 50.

Im ersten Schritt – der vorikonographischen Beschreibung – werden somit die Formen (Tatsachen) und ausdruckshaften Eigenschaften des Artefakts beschrieben. Diese Ebene kommt mit der praktischen Erfahrung als Werkzeug aus – es sollte sich eine Beschreibung ergeben, die für alle angehörigen eines Kulturkreises kommunizierbar ist. Korrektiv ist die raum-zeitliche Verortung der formalen Gestaltung durch die Stilgeschichte.

In der ikonographischen Analyse, dem zweiten Schritt, werden die Bilder und Symbole des Artefakts interpretiert. Speziell auf der Ebene der Symbole ist der kulturelle Kontext der InterpretInnen von Belang, da die Symbole anhand des kulturellen Textkorpus decodiert werden müssen.

Die Terminologie bei diesem, wie auch beim ersten Schritt der Interpretation soll jedoch weder technisch noch subjektiv sein, sondern soll die vorgefundenen Formen

und Symbole als Ergebnis der Auswahl von Handlungsalternativen beschreiben.¹⁴ Diese Lesart von Bildern als Abfolge von Handlungsprozessen geht stark in die Richtung eines sozialwissenschaftlichen Textbegriffes. So erklärt Söffner Texte als „Protokolle von Handlungen, die unwiderruflich vorbei sind, die sich aus der verschrifteten Textform [...] nie wieder hervorzaubern lassen, sondern nur noch durch Protokolle repräsentiert sind.“¹⁵ Das von Panofsky vorgeschlagene Verfahren berücksichtigt diesen Textbegriff in seiner Interpretationsmethode, indem sie die Zeichen als Ergebnis von Handlungsalternativen zu dekodieren sucht.

Im dritten Schritt wird die ikonologische Interpretation geleistet. Dabei wird auf die „eigentliche Bedeutung“ oder den „Gehalt“ abgehoben. Die ikonographische Interpretation selbst ist synthetisch, nicht analytisch – der Bedeutungsgehalt wird aus Zusammenführung und Erweiterung der vorhergehenden Ebenen gewonnen.¹⁶ Wie bereits vorher ausgeführt bezieht sich der Gehalt auf kulturelle und soziale Normen, die der Bedeutung und formalen Gestaltung des Werkes zu Grunde liegen. Der Gehalt ist somit

ein einigendes Prinzip, das sowohl dem sichtbaren Ergebnis wie seiner verständlichen Bedeutung zugrunde liegt und sie erklärt und das sogar die Form bestimmt, in der das sichtbare Ereignis Gestalt annimmt. Diese eigentliche Bedeutung oder der Gehalt liegt normalerweise so sehr über dem Bereich des bewußten Willens, wie die ausdrucksstarke Bedeutung darunter liegt.¹⁷

Indem das Kunstwerk hier als „Symptom von etwas anderem“¹⁸ fungiert, stößt diese Ebene der Interpretation in Felder angrenzender Wissenschaften (Soziologie, Geschichte,....) vor.

Eben diese Erweiterung des Feldes sieht Panofsky als Notwendigkeit an, um der Subjektivität der „synthetischen Intuition“ ein kulturgeschichtliches Korrektiv beizustellen. Denn „gerade bei der Suche nach der eigentlichen Bedeutung oder dem Gehalt treffen sich die verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen auf einer gemeinsamen Ebene“.¹⁹

¹⁴ Vgl. Panofsky: Kunstgeschichte, S. 24.

¹⁵ Söffner: Prämissen, S. 79. – Söffner spricht hier zwar primär von schriftlichen Texten, jedoch ist hier – meiner Ansicht nach – durchaus ein erweiterter Textbegriff, der auch Bilder oder Artefakte einschließt, anwendbar.

¹⁶ Vgl. Panofsky: Ikonologie, S. 42.

¹⁷ Panofsky: Ikonologie, S. 38.

¹⁸ Panofsky: Ikonologie, S. 41.

¹⁹ Panofsky: Ikonologie, S. 49.

3. Bildanalyse



3.1. Provenienz und Materialbeschreibung

Das Bild liegt in digitaler Form vor und wurde unter der URL http://stoppopulisme.canalblog.com/images/Kniefall_von_Warschau2.jpg am 18.05.2006 heruntergeladen. Es handelt sich um eine Photographie, die 500x361 Pixel groß ist und in Graustufen gehalten ist. Aufgrund des Zeitkontextes ist es sicher, dass die Photographie ursprünglich analog aufgenommen wurde (also Dia oder normales Photo).

Es reiht sich in eine Tradition von Bildern ein, in denen Herrscher bei zentralen Anlässen oder Ereignissen abgebildet werden.

3.2. Vorikonographische Beschreibung

Im zweiten Schritt wird eine vorikonographische Beschreibung geleistet, indem die Bildelemente möglichst interpretationsfrei und detailliert beschrieben werden – eine Beschreibung, die unabhängig vom Subjekt, von allen Angehörigen einer Kultur geleistet und gleich verstanden werden kann.

Das Photo zeigt einen etwa 50 bis 60 Jahre alten Mann, der auf niedrigen, breiten Stufen kniet. Die Stufen sind sehr ausladend, der Mann kniet auf der 3. Stufe von oben. Teile der Stufen sind nass, und teilweise abgetrocknet (als ob es geregnet

hätte oder sie kurz davor gewaschen worden wären). Auf der zweiten Stufe von oben stehen kleine Blumenkästen, in denen sich nur Erde befindet. Zwischen ihnen liegt ein großer Kranz mit einer dreifarbigem Schleife und aufgesetztem Blumenbukett. Am Kopf der Stufen erhebt sich eine Mauer aus großen Steinen, davor lässt sich keine Art Statue oder ein Monument ausmachen. Auf dem Monument befinden sich hebräische Schriftzeichen. Vom Betrachter aus rechts an der Ecke des Monuments steht ein Soldat in Uniform, der sein Gewehr präsentiert und starr nach vorne blickt. Der Mann auf der zweiten Stiege hat den Kopf leicht nach unten geneigt, die Haare sind zurück frisiert, er trägt einen sehr formellen Mantel. Er kniet sehr aufrecht und hat die Handflächen in Gürtelhöhe übereinander gelegt, die Füße stehen im rechten Winkel zu den Beinen und er stützt sich nur mit den Fußspitzen seiner schwarzen, glänzenden Halbschuhe ab.

Das Bild hat 3 Ebenen: Die vordere Ebene bilden die Stufen, die einen leeren Raum bilden, in dessen Mitte der Mann kniet. In der mittleren Ebene des Bildes, am hinteren Ende der Stufen ist der gesamte Abgang mit Photographen verstellt, die sich in mehreren Reihen das Geschehen ansehen. Zwar gibt es keine Absperrung, aber sie bilden eine exakte Linie, circa auf Höhe des Soldaten. Es handelt sich fast ausschließlich um Männer, die ebenfalls meist Mäntel anhaben. Viele von Ihnen haben ihre Kameras im Anschlag und machen ein Photo, es scheinen auch einige Filmkameras dabei zu sein.

Die hintere Ebene des Photos ist speziell im mittleren Teil sehr hell und verblasst, sodass man nur weiß sieht. Es lassen sich an den Rändern nur schemenhaft einige ca. 5stöckige Häuser ausnehmen, die wie Zinshäuser aussehen.

3.3. Ikonographische Analyse

Im dritten Schritt geht es darum, den „manifesten Sinn“ einzugrenzen und mögliche Bedeutungen der Symbole im Bild und ihrer Stellung zueinander zu interpretieren.

Photographen: Die Anwesenheit der Photographen schließt eine ausschließlich private Bedeutung des Vorganges aus. Es muss sich um etwas Öffentliches handeln. Indem der Photograph die Menge der Beobachter mit ins Blickfeld nimmt, betont er den Öffentlichkeitscharakter. Die Ausrüstung der Menschen deutet darauf hin, dass es sich nicht um private Schaulustige handelt, sondern um professionelle Photographen, die ihr Interesse auf den knienden Mann zentrieren. Die

Photographen könnten nur wegen diesem Mann gekommen sein und die Handlung aus medialem Kalkül FÜR die Photographen entstanden sein, genau so könnten aber auch die Photographen Zeugen eines spontanen Ereignisses [ein Mann kniet] geworden sein.

Knien: Knien rückt das Bild in die Sphäre des Religiösen. Menschen knien in der Kirche, beispielsweise vor dem Kreuz oder vor einem Würdenträger, wie dem Papst oder einem Bischof. Dabei ist es ein Zeichen der Demut und der Selbsterniedrigung – im kirchlichen Kontext soweit, bis vor dem Kreuz völlig am Bauch zu liegen. Dabei ist aber der Kopf gesenkt und die Haltung eher eingefallen, die Schultern und der Rücken nach vorne geneigt und abfallend. Diese Haltung findet sich am Bild nicht wieder, da der Mann extrem aufrecht kniet, es ist eine Körperposition, die anstrengend zu halten ist. Auch die angewinkelten Füße sind ungewöhnlich für verharrendes religiöses Knien, die Fußposition ist eher für ein baldiges Wiederaufstehen ausgelegt – sonst wären die Füße gerade nach hinten gestreckt. Das Knien sieht auch nicht dem Knien an einem Grab, in einer Trauersituation ähnlich. Dabei wäre der Körper viel weiter nach vorne gebeugt, die Haltung weitaus weniger konzentriert und kontrolliert.

Es gleicht aber auch nicht dem Kniefall bei einem Ritterschlag, etwa in einem politischen Kontext, in dem ein Knie angewinkelt ist. Dabei wäre die Körperhaltung vielleicht ähnlich kontrolliert, jedoch legerer.

Festzuhalten ist also, dass die Körperposition eine artifizielle ist. Der Oberkörper ist sehr gerade und weist eine hohe Körperspannung auf, auch die Schultern sind gehoben. Der Kopf ist kaum oder gar nicht gebeugt, der Blick wahrscheinlich gesenkt. Die Haltung, die aus einem religiös-demütigen Umfeld stammt, ist der Zeichen für Demut entkleidet. Das Knien wirkt eher stolz, fast militärisch. Die einzige Person auf dem Bild, die ähnliche Körperspannung aufweist, ist der Soldat.

Damit wäre das Knien eher als Respekt- denn als Demutsgeste einzuordnen.

Der Mann kniet weiters auf der dritten Stufe, in direkter Linie mit dem Kranz. Es wäre auch möglich gewesen, auf der zweiten Stufe zu knien, wobei er dem Kranz sehr nahe gekommen wäre. Sein Knien wäre dann eher auf den Kranz bezogen, weniger auf das Monument dahinter. Genau so hätte er weiter unten knien können, was mehr Abstand zu Kranz und Monument erzeugt hätte. Die dritte Stufe scheint einen Kompromiss aus Distanz und Nähe zu bilden und durch den Abstand zum Kranz (der

durch die Nationalfarben offenbar in seiner Bedeutung spezifizierter ist) die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang zwischen dem Knien und der Gesamtkomposition des Ortes zu lenken.

Der Mann kniet auf dem nackten, nassen und wahrscheinlich kalten (schließbar aufgrund der warmen Kleidung !) Stein. Niemand hat ihm einen Polster untergelegt, vielleicht weil das Knien nicht vorgesehen war oder zu schnell von Statten ging. Dieser Akt könnte protokollarisch vorgesehen gewesen sein, also „geplant“. Er könnte jedoch auch eine spontane Geste darstellen.

Kranz: Ein Kranz ist ein primär religiöses Symbol. Er unterstützt nochmals die religiöse Konnotation des Kniens. Kränze werden in unserer Kultur vor allem für Trauerfeierlichkeiten und Begräbnisse, im Zusammenhang mit Tod und Gedenken verwendet (gilt eigtl. analog für den Adventkranz). Dass der Kranz sehr groß ist, überhöht diese Bedeutung, sie wird dadurch fast überzeichnet und zur öffentlichen Kundgebung. Der Kranz ist mit einer Schleife ausgestattet. Auf solchen Schleifen werden normalerweise die Spender genannt. In diesem Fall ist es ein 3 farbiger Code, wahrscheinlich eine Nationalflagge (die Deutsche). Die Größe des Kranzes und die Fahne unterstreichen nochmals den Öffentlichkeitscharakter. Gleichzeitig wird der Kranz durch das Band in seiner Bedeutung eingeschränkt. Die Farben könnten auf die Spender oder die Adressaten hinweisen. Da es bei Begräbnisfeierlichkeiten in unserer Kultur jedoch üblich ist, den Kranz durch Bänder zuordenbar zu machen („Gestiftet von....“) weisen die Farben den Kranz als von der Bundesrepublik Deutschland gestiftetes Symbol aus.

Die Hellen Blumen sind in der Bildgestaltung leuchtend hell. Helle Blumen, Rosen oder Nelken etwa, sind traditionell Ausdruck von Trauer.

Mit dem Kranz liegt also ein offizielles, auch politisches (da von der BRD) Trauersymbol vor.

Soldat: Der Soldat könnte etwas bewachen oder Ordnung schaffen. Seine Aufgabe könnte sein, die Menschen und Photographen vom knienden Mann oder von einem sakrosankten Raum (der Stiege) fernzuhalten. Dafür würde sprechen, dass die Menschen eine Linie auf der Höhe des Soldaten bilden, die keiner überschreitet. Die

Haltung und die Art wie er sein Gewehr hält, drücken allerdings keine unmittelbare Bedrohung aus, er wirkt nicht aggressiv.

Der Soldat blickt niemanden an, sondern starr nach vorne und seine Haltung ist starr, aufrecht und militärisch. Dieser Gestus ist zum Beispiel von Ehrenwachen vor Palästen bekannt. Es ist keine aggressive Kampfhaltung, denn er hält das Gewehr nicht schussbereit. Auch wenn er angegriffen würde, erlaubte ihm die Handhaltung keine schnelle Verteidigung. Die Haltung des Soldaten drückt keine unmittelbare Bedrohung aus, die abgewendet werden muss, es handelt sich also eher nicht um einen bewaffneten Begleitschutz oder eine verteidigungsbereite Wache (für den Mann ? das Monument ?).

Die Haltung des Soldaten ähnelt eher einer Ehrenwache, ob nun für den knienden Mann oder für das Monument oder den Kranz ist nicht unmittelbar klar.

In jedem Fall rückt er das Geschehen in eine Sphäre des symbolisch-öffentlichen Handelns. Es geht nicht um reine Sachhandlung, sondern Begriffe wie Ehre und Respekt werden dadurch in den Assoziationsraum geholt. Auch wird damit die politisch-militärische Sphäre verknüpft.

Steinerne Stiegen und Steine am Monument: Die Stiegen, als auch die Mauer/das Monument sind aus großen, dunklen, quader- bzw. rechteckförmigen Steinblöcken gebaut. Im Gegensatz zu „lebendigen“ und veränderlichen Materialien, wie Holz oder Erde, vermitteln sie den Eindruck von Dauerhaftigkeit, auch Endgültigkeit und Unverrückbarkeit. Sie wirken sehr schwer und greifen stark in den Raum aus, schaffen dem Ort Präsenz.

Indem der Mann nicht sehr weit weg von der massiven Wand kniet, die mindestens mannshoch ist, erscheint er auch kleiner, unterstrichen noch dadurch, dass er kniet. Das schärft die Differenz im Größenverhältnis zusätzlich – hohes, massives Steinbauwerk und älterer, kniender Mann.

Raumgestaltung: Es fällt auf, dass der Bildhintergrund völlig weiß ist. Dabei könnte es sich um einen photographischen Kniff handeln, der den Hintergrund auflöst. Das Bild erscheint dadurch ortlos und wird nach hinten hin offen.

Der kniende Mann bildet den Bildmittelpunkt, der Raum um ihn herum ist leer und das Geschehen ist durch verschiedene Marker auf ihn zentriert (die

Menschenmenge, die auf ihn blickt, der leere Raum, die Positionierung fast am Bildmittelpunkt).

Unterstrichen wird die Freistellung des Mannes durch eine unsichtbare Linie, die sich durch das Bild zieht. Der Soldat fungiert scheinbar als Marker, der eine Absperrung bildet. Denn keiner der Photographen übertritt eine hinter dem Soldaten verlaufende, unsichtbare Grenze. Diese Grenze könnte entweder durch ein explizites Verbot an die Menschenmenge sich dem Mann zu nähern gebildet worden sein. Oder sie entstand durch die Präsenz des Soldaten. Der Soldat mag auch ein Annäherungsverbot exekutieren, wie oft bei Palastwachen oder Ehrenwachen der Fall, die darauf achten, dass Touristen gewisse Linien nicht überschreiten und dann z.B. pfeifen oder einen ermahnenden Ausruf tätigen.

3.4. Ikonologische Interpretation²⁰

Im letzten Schritt werden die Bedeutungsebenen zusammengeführt und ihre Relevanz im und für den historischen-sozialen Kontext untersucht.

Die Photographie entstand am 7.12.1970 in Warschau (Polen) und zeigt als Motiv den an die Kranzniederlegung am Mahnmahl des Warschauer Ghettos anschließenden Kniefall des deutschen Bundeskanzlers Willy Brandt.

Das Bild erinnert von der Motivik an zahlreiche andere Photographien von Politikern an bedeutenden Orten oder zu besonderen Gelegenheiten. Das Faktum, DASS dieser Moment aufgenommen wurde scheint nicht außergewöhnlich zu sein.

Die Geste Brandts überschritt den allgemein üblichen Rahmen des protokollarisch Üblichen. Es wäre möglich, dass Willy Brandt im Zuge der Kranzniederlegung einen darüber hinausgehenden Akt der Anerkennung für die Opfer des Nationalsozialismus setzen wollte.

Der Kniefall ist jedoch nicht nur ein Kniefall des Mannes Willy Brandt, sondern auch des Deutschen Bundeskanzlers, des politischen Repräsentanten der BRD.

Der Kniefall könnte somit stellvertretend für ganz Deutschland stehen.

Das Faktum, dass es sich um den deutschen Bundeskanzler handelt und diese Geste am Tag der Vertragsunterzeichnung des Warschauer Vertrages stattfand, macht den Kniefall auch zu einem politischen Symbol der Annäherung zwischen der BRD und Polen (somit auch zwischen Ost und West).

²⁰ Zur historischen Kontextualisierung vgl. Weltgeschichte, S. 45f.

Der Kniefall könnte aber auch Ausdruck eines Bedauerns und einer Schuld sein, die nicht durch öffentliche Kranzniederlegungen und Worte gutzumachen ist – die Anerkennung einer kollektiven Schuld der Deutschen.

Der Kniefall Willy Brandts fand am Tag der Unterzeichnung des Warschauer Vertrages zwischen der BRD und Polen statt. Mit diesem Vertrag wurde die in der Potsdamer Konferenz von 1945 beschlossene Oder-Neiße-Linie als Westgrenze Polens anerkannt und auf künftige Gebietsansprüche verzichtet. Zudem enthält der Vertrag ein Bekenntnis zur Gewaltfreiheit.

Dieser Vertrag war ein wichtiges Element zur Verbesserung der Deutsch-Polnischen Beziehungen und zudem Teil der Entspannungspolitik der BRD gegenüber dem Osten. Dies muss auch im Kontext der sich verschärfenden Ost-West Beziehungen im Zuge des kalten Krieges gelesen werden.

Die Geste Brandts unterstrich die Annäherung an Polen nochmals, bestätigte zum einen die (Schuld-)Verflochtenheit Deutschlands und Polens, war zum anderen aber auch ein Zeugnis für Frieden und Gewaltverzicht.

Zugleich aber enthält die Geste zahlreiche einschränkende Elemente: Sie wurde nicht vor einem Mahnmal für ALLE Polnischen Opfer ausgeführt, sondern für die Opfer des Aufstandes im jüdischen Ghetto. Somit war der Kniefall gleichzeitig KEIN symbolischer Kniefall vor ganz Polen.

In Deutschland wurde der Kniefall Brandts kontrovers aufgenommen, laut einer Umfrage des SPIEGEL²¹ (er titelte mit dem knienden Brandt: „Durfte Brandt knien?“) empfanden nur 41% der Deutschen den Kniefall als angemessen, dagegen 48% als übertrieben, 11% waren ohne Meinung dazu.

Das Setzen der Geste auch gegen die Meinung eines breiten Bevölkerungsanteiles in einer noch sehr frühen Aufarbeitung der NS-Vergangenheit macht Brandts Geste auch für den Kontext der Erinnerungspolitik Deutschlands bedeutsam.

Die Analyse des Bildes zeigt deutlich, dass es sich um kein demütiges Eingeständnis der Reue handelt, sondern eher der respektvollen Anerkennung. Sie ist damit auch gleichzeitig auch ein Kompromiss zwischen dem Widerstand in der Bevölkerung und einem Ausdruck von Schuld – Knien ja, aber Bereuen nein. Die Konfiguration der

²¹ Der Spiegel, S. 27.

Bildelemente lässt den Schluss zu, dass es sich um kein reuevolles Eingeständnis einer Kollektivschuld handelt.

Da das Mahnmal an den Aufstand der Juden 1943 und die anschließende gewaltsame Auflösung des Ghettos erinnert, war es auch eine Anerkennung des Widerstands gegen den Nationalsozialismus.

Indem Brandt durch den außerprotokollarischen Akt eine Geste setzte, die über das übliche Maß der politischen Anteilnahme hinausging, setzte er ein öffentliches Zeichen. Eben die Dialektik zwischen persönlich und öffentlich machte wohl die Wirkung des Kniefalles aus, der letztlich ein wichtiges Element der deutschen Entspannungspolitik werden sollte. Nicht zuletzt wurde lange über die – wohl nie auflösbare (und im soziologischen Kontext auch irrelevante) Frage – gerätselt ob Brandt den Kniefall einstudiert habe oder nicht (wobei die Körperhaltung doch bemerkenswert beherrscht ist für eine spontane Geste !).

1971 erhielt Willy Brandt den Friedensnobelpreis für seine Verdienste in der Verständigung zwischen Ost und West, eine Entscheidung die nicht zuletzt durch das von mir analysierte Zeichen begründet wurde.

4. Reflexion und Schlussbemerkung

Im Folgenden wird die Anwendung der Methode sowie sich daraus ergebende Probleme reflektiert und eine abschließende Zusammenfassung der Ergebnisse vorgenommen.

4.1. Reflexion der Methodenanwendung

Bei der Interpretation der Bildquelle ergab sich (für mich erstaunlicherweise) das Problem, dass bereits der Unterschied zwischen deutscher und österreichischer Kultur eine Schwierigkeit darstellen kann. Beispielsweise das im österreichischen kollektiven Gedächtnis nicht vorhandene Verhältnis zu Polen, oder der (durch Österreichs Neutralität) nie radikalisierte Ost-West Konflikt stellten sich als Lücken heraus. Die Notwendigkeit an der Kultur des interpretierten Objekts teilzuhaben²² wurde somit für mich evident.

Ein weiteres Problem ergab sich dadurch, dass die Interpretation alleine durchgeführt wurde. Dadurch war es weit schwieriger für mich, vorgefasste Ideen und Deutungen

²² Vgl. dazu Reichertz: Plausibilität wissenssoziologischer Empirie, S. 304. – Diese Voraussetzung wird dort ihrerseits wieder problematisiert.

abzulegen oder in Frage zu stellen und zu einer breiteren Basis von möglichen Interpretationen eines Zeichens zu kommen.²³

Bei der Anwendung der Methode wurde für mich auch die erkenntnistheoretische Grundlage der Methode Panofskys zweifelhaft. Vor allem was den letzten Schritt der „ikonologischen“ Interpretation betrifft wendet Panofsky eine Validierungsstrategie an, die „im Kern [...] religiös ist [...] – nämlich de[n] Hinweis auf eine dem individuellen Wissenschaftler eigene, besondere und gesteigerte *Hellsichtigkeit* [Kursiv im Original, TJ]“.²⁴ Konkret erforderte die Verbindung von Symbolanalyse und dem Schritt hin zu einer Interpretation sozialer Normen oder kollektiver Erzählungen eine schwer objektivierbare Fähigkeit. Auch das von Panofsky angeführte Korrektiv (der allgemeine Gang des menschlichen Geistes – der Diskurs ?) erinnert sehr an den von Reichertz thematisierten Problemkreis, „die Macht Gültigkeit zu verleihen [...] nicht mehr an eine objektivierbare, kontrollierbare und intersubjektiv nachvollziehbare Prozedur“ zur binden.²⁵ Der Wissenschaftler als „Selbst-Charismatiker“²⁶ ? Nach dem Versuch einer Interpretation scheint mir die Frage, ob diese überhaupt zulässig sei, um ehrlich zu sein noch nebulöser als vorher.

4.2. Zusammenfassende Bemerkungen

Durch vorliegende Arbeit wurde für mich ein im Seminar immer wieder herausgestrichener Punkt deutlich: Hermeneutische Interpretationsarbeit braucht Übung und kann nur durch Anwendung erlernt werden.

Es ist überraschend, zu welchen Ergebnissen man mit einer gründlichen Betrachtung und Interpretation selbst sehr bekannter Bilder kommen kann. Zweifellos ist es viel schwerer, sich bei solchen Artefakten von Vorannahmen und vorgefassten Interpretationen zu befreien. Jedoch wurde durch die Analyse eine Gehalt des Bildes erschlossen – nämlich das Knien Brandts als Akt des Respekts, nicht jedoch der Reue – der weit über die Alltagsinterpretation hinausgeht.

In der Interpretation wurde die Ambivalenz des Zeichens deutlich, die nicht zuletzt auch die dadurch in Deutschland ausgelöste Polarisierung erklärt.

²³ Von Reichertz als das Vertrauen „auf die Intelligenz des Diskurses“ problematisiert. Vgl. Reichertz: Plausibilität wissenssoziologischer Empirie, S. 311.

²⁴ Reichertz: Plausibilität wissenssoziologischer Empirie, S. 299.

²⁵ Reichertz: Problem der Gültigkeit, S. 337.

²⁶ Reichertz: Plausibilität wissenssoziologischer Empirie, S. 302.

5. Literatur

Panofsky, Erwin: Einführung. Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin. – In: Ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts). Nachdr. Der Ausgabe von 1978. Köln: DuMont, 1996. S. 7-35.

Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Einführung in die Kunst der Renaissance. – In: Ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts). Nachdr. Der Ausgabe von 1978. Köln: DuMont, 1996. S. 36-67.

Reichertz, Jo: Läßt sich die Plausibilität wissenssoziologischer Empirie selbst wieder plausibilisieren ? Oder: Über den Versuch, den Bus zu schieben. – In: Neue Perspektiven der Wissenssoziologie. Hrsg. von Dirk Tänzler, Hubert Knoblauch, Hans-Georg Söffner. Konstanz: UVK, 2006.

Reichertz, Jo: Über das Problem der Gültigkeit von Qualitativer Sozialforschung. – In: Hermeneutische Wissenssoziologie. Standpunkte zur Theorie der Interpretation. Hrsg. von Ronald Hitzler, Jo Reichertz, Norbert Schröer. Konstanz: UVK, 1999. S. 319-346.

Söffner, Hans-Georg: Prämissen einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik. – In: Ders.: Auslegung des Alltags – Der Alltag als Auslegung. Konstanz: UVK, 2004. S. 79-113.

Der Spiegel, 14. Dezember 1970, S. 27 - Zitiert nach http://www.hdg.de/lemo/objekte/statistik/KontinuitaetUndWandel_umfrageKniefallBrandt/index.html (18.05.2006)

Weltgeschichte in 12 Bänden. Hrsg. von Heinrich Pleticha. Band 12: Krise und Fortschritt. Die Moderne Welt. Gütersloh: Bertelsmann, 1996.