

**„Wenn Sie ein Junge wären, dann müssten Sie doch als
ungewöhnlich hübsch gelten“**

-

Mit einer interpretativen Bildanalyse zu den in-
stabilisierenden Wirkungspotentialen des Leibes bei der
sozial-geschlechtlichen Ordnungsbildung

**Abschlussarbeit zur VOSE Visuelle Methoden¹
2019/20WS**

Paul Edwin Distler

28.02.2020

MN: 01406654

paul.distler@univie.ac.at

Master Soziologie

LV-LeiterIn:

Assoz. Prof. Dipl.-Soz. Dr. Roswitha Breckner, Privatdoz.

¹ Die vorliegende Arbeit stellt eine geringfügig überarbeitete Version der ursprünglichen Seminararbeit dar.

1. Einleitung

Die folgenden Ausführungen haben das Ziel, auf die soziologische Relevanz des Leibes und auf das Erkenntnispotential, das von dessen empirischer (Mit-)Berücksichtigung ausgeht, mittels einer Bildanalyse hinzuweisen. In einem ersten Schritt werde ich den hintergründigen theoretischen Zugang, der mit diesem Vorhaben einhergeht und in der Tradition einer „verkörperten Soziologie“ (Gugutzer 2015) steht, kurz vorstellen und diesen mit einer Methode, der visuellen Segmentanalyse Roswitha Breckners (2010; 2013), in Verbindung setzen. In einem zweiten Schritt werde ich eine exemplarische Anwendung der visuellen Segmentanalyse an einem Bild vorführend nachzeichnen. Insgesamt wird es dadurch möglich, die Komplexität der sozialen Geschlechterordnung aufscheinen zu lassen und die in-stabilisierenden Wirkungspotentiale leiblichen Wahrnehmens bei der gesellschaftlichen Strukturbildung anzudeuten.

2. Verkörperte Soziologie – (Leib & Bild-)Phänomenologie – Visuelle Segmentanalyse

2.1 Verkörperte Soziologie

Der theoretische Zugang, auf den ich mich im Folgenden beziehe, betrachtet Körper *und* Leib als konstitutive Bedingungen des Sozialen (exempl. Gugutzer 2002; Lindemann 1993 & 2009). Eine solche „verkörperte Soziologie“ hat die Idee, das Soziale ausgehend vom leiblich-körperlichen Wahrnehmen, Handeln und Interagieren zu analysieren (Gugutzer 2015, S. 124). Während sich interaktions-, strukturierungs- und praxistheoretische körpersoziologische Zugänge primär mit der Frage auseinandersetzen, wie körperliches Handeln und Interagieren, also wie der aktiv einsetzbare Körper an der Herstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit beteiligt ist, nehmen leibphänomenologisch orientierte SoziologInnen (Gugutzer 2002; Lindemann 1993, 2009) – vorrangig im Rekurs auf die Theorien von Helmuth Plessner (1950; 1975), Herman Schmitz (exempl. 2016) und Maurice Merleau-Ponty (1966)² - dabei auch leibliche Erfahrungen und leibliches Wahrnehmen in den Blick. Handeln und Interagieren ist demzufolge nicht nur intentional auf eine soziale Situation gerichtet, sondern auch in einem passiven Sinne leiblich-affektiv betroffen.

² Dieses theoretische Konglomerat kann im Rahmen dieser Arbeit leider nicht vertieft werden.

So fokussiert dieser theoretische Zugang, da er den Menschen nicht nur als denkendes, mit kognitiver und vor allem sprachlicher Ausstattung versehenes Lebewesen begreift, folglich nicht ausschließlich die aktiven Konstruktionsleistungen verkörperter AkterInnen - welche zwar auch präreflexiv erbracht werden können (Lindemann 1992, S. 331 zit. nach Gugutzer 2015, S. 125). Vielmehr zieht er die körperlich-leibliche Verfasstheit des Menschen als soziologische Basiskategorie heran (Gugutzer 2002, S. 59) und nimmt in den Blick, wie sein Leib der Umwelt ausgesetzt ist und wie jene diesem nahegeht (Gugutzer 2015, S. 125f). Dem leiblichen Spüren und den leiblichen Erfahrungen wird dabei die Funktion zugeschrieben, zur Herstellung und insbesondere zur *Stabilisierung* gesellschaftlicher Strukturen, wie der heteronormativen Geschlechterordnung, beizutragen, indem soziale Ordnungen mithin als gespürte Verkörperungen Realität werden (Lindemann 1993, Gugutzer 2015, S. 125, Breckner 2013, S. 174). Wann, wie, wo, wer und warum leibliche Wahrnehmungen inwiefern erlebt werden, ist aber eine genuin empirisch offene Frage, aus welcher ersichtlich wird, dass der Leib - wie der Körper auch - zugleich Natur *und* Kultur ist (Gugutzer 2015, S. 18). Die empirische Erfassung und Explikation leiblicher Erfahrungen und leiblichen Wahrnehmens stellt jedoch eine besondere Herausforderung dar- denn der Leib ist eine „subjektive Tatsache“ (Schmitz 1968, S. 95-108 zit. nach Gugutzer 2015, S. 21): Im Gegensatz zum objektiv betastbaren und intersubjektiv wahrnehmbaren Körper, sind die leiblichen Erfahrungen anderer für Außenstehende nicht direkt erfassbar, sondern nur indirekt, also bspw. sprachlich-diskursiv oder bildlich vermittelt zugänglich.

2.2 Visuelle Segmentanalyse und die Körper-Leibdimension

Die visuelle Segmentanalyse Roswitha Breckners, eine symbol- und bedeutungstheoretisch sowie phänomenologisch-hermeneutisch orientierte Methode, scheint deswegen für die Zielsetzung der Arbeit gewinnbringend und in ein symbiotisches Verhältnis mit der „verkörperten Soziologie“ zu bringen, weil sie nicht dabei stehen bleiben möchte, bildliche Wahrnehmung als Austausch codierter Zeichen in einem diskursiv etablierten Zeichensystem zu verstehen (2013, S. 173), sondern darüber hinaus danach strebt, die Körper-Leib-Dimension, „körperleibliche Wirkungen und Bedeutungs- und Sinnbezüge zu verstehen und dabei Widersprüche, Ambivalenzen und Bedeutungsverschiebungen genauer in den Blick zu nehmen“ (ebd., S. 176). Sie versteht mit Bezug auf die Phänomenologie Merleau-Pontys das leiblich vermittelte „Zur-Welt-Sein“ (Merleau-Ponty 1966, S. 413) als Wechselwirkung, die

beim Anblick eines Körpers - sei es in einer Darstellungssituation, sei es in fixierten Bildern - eine Gestalt erzeugende Sinnbildung hervorruft, welche weitgehend unterhalb der Bewusstseinschwelle abläuft, sofern sie nicht durch Störungen oder besondere Empfindungen ins Bewusstsein tritt (Breckner 2013, S. 173). Die bildliche Erscheinung und die bildliche Wahrnehmung von Körpern (Gestik, Mimik) in sozialen Interaktionen und Bilderrahmen werden demnach über den „fungierenden Leib“ (Merlau-Ponty zit. nach Gugutzer 2002, S. 77) erschlossen, der den Horizont und die Grundvoraussetzung gestisch bestimmbarer Ausdrucksgestalt darstellt (Breckner 2013, S. 174).

Blicke nehmen in der Leibphänomenologie eine ausgezeichnete Rolle ein, denn sie „[...] sind wie Speere, die zwar nicht in den sicht- und tastbaren Körper, wohl aber in den spürbaren Leib eindringen“ (Schmitz 2016, S. 190) und kennzeichnen sich durch einen Doppelaspekt: Einerseits stellen sie eine Aktivität dar (das Anblicken), und andererseits wird einem durch den aktiven Blick ein Anblick dargeboten, der zurückwirkt. Durch diesen Doppelaspekt löst sich die Grenze zwischen Subjekt und Objekt des Blickakts auf – auch in Bezug auf Bilder, denn das Bild blickt gewissermaßen zurück und wird selbst zum „Akteur des Bildakts“ (Bredkamp 2010).³ So kommt es zu einem passiven „*In-Ein-Bild-gesetzt-sein*“ (Breckner 2013, S. 174) und zu einer durch den Blickkontakt mit dem Bild ausgelösten leiblich-affektiven Betroffenheit. Diese Blickbeziehung mit einem Bild und die dabei entstehende leiblich-affektiv Betroffenheit variiert je nach sozialer, biographischer, kultureller, historischer und kontextueller Einbettung. So ist auch das Erscheinen von Menschen in Bildern und das Erschließen der damit einhergehenden sozialen Beziehungen gebunden an eine soziale Blick- und Wissensordnung. In der aktuellen Wahrnehmungssituation ist diese soziale Blick- und Wissensordnung aber kein äußerlich bestimmbares Wesen, sie geht durch mich und meinen Leib - als subjektive Tatsache - hindurch und gehört somit in spezifischer Weise zu mir (Breckner 2013, S. 175).

Genau diesen Prozess versucht die visuelle Segmentanalyse miteinzubeziehen, und hier ist auch die Anschlussfähigkeit mit der „verkörperten Soziologie“ zu verorten, die den körperleiblichen Erfahrungen eine konstitutive Funktion für die soziale Ordnungsbildung zuschreibt. So werden Bilder mit der visuellen Segmentanalyse nicht als Medien der Repräsentation einer vorwiegend bereits sprachlich gestalteten Wirklichkeit betrachtet, sondern als genuiner und performativer Ort der Gestaltung von Welt (ebd., S. 176). Der Bildsinn soll folglich nicht nur aus diskursiven, sondern eben auch durch körperleibliche Zusammenhänge erschlossen

³ An dieser Stelle verliert die Differenzierung zwischen einem Blickkontakt mit einem Bild und dem Blickkontakt mit einem Menschen an Bedeutung.

werden. Durch die zeichnerische, sowie sprachliche Dokumentation der leiblich-affektiven Wahrnehmungen und deren Verwendung für die Erschließung der bildlichen Sinn- und Bedeutungszusammenhänge, „gilt es zu verstehen und plausibel zu machen, wie ein körperlicher-leiblicher Eindruck in Verbindung mit thematischen und kompositorischen Bezügen in einem Gestaltbildungsprozess entsteht, in dem sich einzelne Elemente zu einem Ganzen fügen und einzelne Elemente nur aus dem Gesamtzusammenhang zu verstehen sind“ (ebd., S. 177). So besteht das Ziel der visuellen Segmentanalyse mitunter darin, *durch den reflexiven Einbezug unserer konkreten körper-leiblichen Resonanzen auf bestimmte Bilder* in einer konkreten Blicksituation mit einem Bild, die Wirksamkeit der sozialen Blickordnung für die konstitutive Hervorbringung sozialer Strukturen, wie der Geschlechterordnung zu erschließen (ebd. S. 175).

3. Methodisches Vorgehen

Im nächsten Teil der Arbeit werde ich die exemplarische Anwendung der visuellen Segmentanalyse an folgendem Bild durchführen:



3.1 Dokumentation der unmittelbaren Bildwahrnehmung und Artikulation erster Eindrücke

In einem ersten Schritt wird versucht, die unmittelbare Bildwahrnehmung - inklusive der leiblich-affektiven Wahrnehmungen, soweit sie der selbstreflexiven Beobachtung zugänglich sind - zeichnerisch und sprachlich dokumentiert:



Mein Blick fiel zuerst auf das Gesicht der linken⁴ Person, verharrte kurz dort und wanderte dann hinüber zum Gesicht der rechten Person. Über deren rechten Arm zog mein Blick über die Motorhaube des Autos, sodass ich dieses kurz umrisshaft in seiner Gesamtgestalt wahrnahm, bevor er schließlich wieder -nun etwas länger- zu den beiden abgebildeten Personen zurückkehrte. Hier fokussierte ich vorrangig wieder das Gesicht der linken Person, deren Kleidung, und die mit der rechten Person verschränkte Körperhaltung. Dadurch verlagerte sich meine Wahrnehmung auch die rechte Person und deren Gesicht, Körperhaltung und Kleidung. Darauffolgend nahm ich das Automobil etwas länger wahr, bevor mein Blick schließlich auf die Umgebung fiel (die Straße, Bäume, Zäune und das Gebäude), die schon länger unscharf

⁴ Links und rechts entsprechen immer der Sicht der betrachtenden Person

hintergründig präsent war, die ich aber auch nach genauerer Betrachtung nicht eindeutig zuordnen und kontextualisieren konnte.

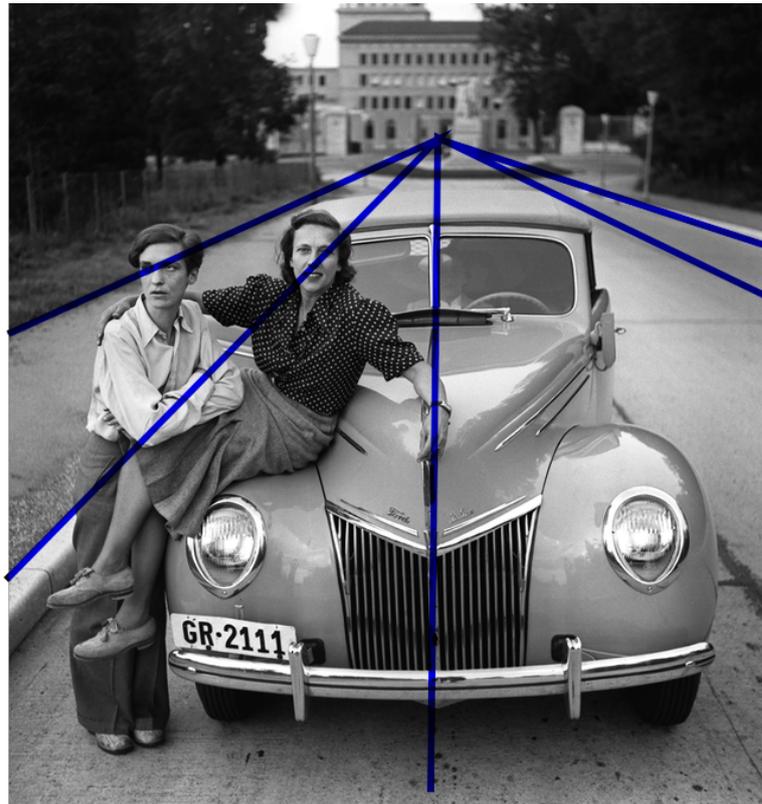
Durch den Miteinbezug der ersten Bildwahrnehmungen anderer Personen⁵ verfestigte sich die fesselnde Wirkung der linken Person, deren Gesichtsausdruck Unbehagen, Mitleid und Kriegs- und Krankheitsassoziationen auslöst. Darüber hinaus wurden weitere Aspekte augenscheinlich, die in meinen ersten Eindrücken durch das bei der Bildauswahl entstandene Kontextwissen überformt bzw. unterbetont waren: Die unmittelbare Bildwahrnehmung kennzeichnet sich durch eine Irritation, die darauf zurückzuführen ist, dass eine eindeutige, klare Geschlechtszuordnung (zu Mann oder zu Frau) bei der stehenden Person nicht ungestört möglich ist. So wurde in der Beschreibung der ersten Eindrücke die auftretende (körperleibliche) Verunsicherung bei der Geschlechtszuordnung oder das Spiel mit Geschlechterrollen explizit thematisiert. Die Verunsicherung, Unklarheit und Unordnung in der unmittelbaren Bildwahrnehmung wurde auch dadurch evident, dass in ausweichender Absicht von „ProtagonistInnen“ oder „Personen im Bild“ gesprochen wurde, aber auch konfundierend von Freunden, Freundinnen, einem (lesbischen) Pärchen und einem Jungen bzw. Mann und einer Frau. Des Weiteren ist die erste Bildwahrnehmung durch das Bestreben geprägt, über den Fokus auf das Auto(-kennzeichen) und die Kleidung der Personen eine raumzeitliche Verortung vorzunehmen. Durch die Berücksichtigung der mir geschilderten ersten Eindrücke anderer Personen lässt sich außerdem ergänzend festhalten, dass in der unmittelbaren Bildwahrnehmung das Auto, „das direkt in den Blick springt“ sehr präsent ist und die Person, die sich in diesem befindet (und mir in der ersten Bildwahrnehmung gar nicht aufgefallen war) Erschrecken auslöst.

Als ersten Eindruck zu diesem Bild stellte sich bei mir die Wahrnehmung zweier vor einem Auto leger posierender Personen⁶ ein, die in einer vertrauten Beziehung zueinanderstehen. Zeitgleich löste der apathisch wirkende Blick, das jugenhafte Gesicht und die ganze Gestalt der linken Person bei mir eine Mischung aus Unbehagen, Mitleid, und Faszination aus.

⁵ Ich zeigte das Bild als Ganzes meiner drei köpfigen Interpretationsgruppe vor und insgesamt 5 FreundInnen

⁶ Um der methodischen Vorgehensweise der visuellen Segmentanalyse Rechnung zu tragen und an dieser Stelle der Analyse noch breitere Sinn- und Bedeutungszusammenhänge zulassen zu können, klammere ich hier und Kapitel 3.2 & 3.3 mein Kontextwissen noch aus und spreche in Einklang mit der Semantik meiner InterpretationspartnerInnen absichtsvoll distanzierend von zwei Personen oder ProtagonistInnen.

3.2 Formale Bildbeschreibung und Bestimmung der zu interpretierenden Elemente



Es folgt eine grobe Erfassung der formalen Gestaltungselemente des Bildes: Die Unterscheidung der räumlichen Bildebenen ist horizontal angeordnet, womit das Bild eine perspektivische Darstellung aufweist, die der klassischen Zentralperspektive folgt. Im bild-räumlichen Vordergrund befinden sich zwei Personen und die Frontseite des Wagens, der einen Großteil der Bildfläche einnimmt und annähernd mittig positioniert ist. Die rechte Person sitzt auf dem Auto, befindet sich dadurch näher am Bildmittelpunkt und ist minimal höher positioniert als die linke, welche stehend eher am linken Rand des Bildes zu verorten ist. Die Bildfläche wird durch eine Feld- bzw. Perspektivlinie, die sich durch den Kühlergrill, die Motorhaube des Autos und die rechte Hand der rechten Person zieht, in eine linke und eine rechte Bildhälfte aufgetrennt. Anhand dieser Linie, die Feldlinie und Perspektivlinie zugleich darstellt, wird auch ersichtlich, dass sich die Planimetrie des Bildes, das Organisationsprinzip der Bildfläche über die Perspektivlinien erschließen lässt. Im bild-räumlichen Hintergrund befindet sich ein Gebäude, indem sich die Perspektiv- bzw. Feldlinien vereinigen, welches somit den perspektivischen Fluchtpunkt des Bildes darstellt. Auffällig ist des Weiteren, dass der perspektivische Blick, der sich entlang des Straßenverlaufs strukturiert, sowohl das Gesicht

der linken Person, als auch der rechten Person und einen Berührungspunkt der beiden Personen durchzieht: Die verschränkten Arme der linken Person, die sich auf einen Oberschenkel der rechten Person stützen. Die zentrale Perspektivlinie fällt außerdem auf jene Person, die im Auto sitzt und sich somit bild-räumlich zwischen den beiden Personen im Vordergrund und dem Gebäude im Hintergrund befindet. Das Bild kennzeichnet sich zudem durch graue Farben und Hell-Dunkel Kontraste, womit die Annahme naheliegt, dass es sich um eine Schwarz-Weiß-Fotographie und nicht um ein Gemälde handelt.

Auf Grundlage der Erkenntnisse über die formalen Gestaltungselemente und der ersten Wahrnehmungsprozesse beim Anblicken des Bildes wurde folgende Segmentbildung vorgenommen:



3.3 Interpretation der Bildsegmente

In dem nächsten Schritt folgt die Interpretation der Bildsegmente und ihres Zusammenhangs hinsichtlich potentieller indexikalischer und symbolischer, einschließlich ikonographischer, ikonologischer und ikonischer Bedeutungs- und Sinnbezüge (Breckner 2015, S. 298f.; Imdahl 2001) Die bestimmten Segmente wurden zunächst isoliert voneinander und sukzessive auch in ihrem bildlichen Zusammenhang im Hinblick auf ihr jeweiliges Bedeutungspotential in den je spezifischen Konstellationen interpretiert, um so latente Bezüge in der Bildgestalt genauer erkunden und auch benennen zu können (Breckner 2013, S. 181). Ich beziehe in diesem Schritt die bereits in Kapitel 3.2 vorgenommene Analyse der kompositorischen Struktur des Bildfeldes mit ein. Der Gang der Interpretation wird an dieser Stelle möglichst nachvollziehbar, aber vorrangig auf jene Aspekte hin nachzeichnend vorgeführt, die sich für die Erschließung des Bildes und für die theoretische Rahmung der Arbeit als besonders relevant erwiesen haben.



Segment 1: Person 1

Bei dem ersten Segment handelt sich um ein Gesicht, das zwar jungenhaft wirkt, aber keine klare Geschlechts- oder Alterszuordnung zulässt. Die abgebildete Person trägt eine gepflegt aussehende, gescheitelte Kurzhaarfrisur, welche ebenfalls eine geschlechtsstereotypische Zuordnung erschwert. Auffällig ist zudem und vorrangig die apathische Mimik, die durch die fehlende Muskelspannung im Mundbereich und vor allem durch den Blick zustande kommt. Dieser wirkt gedankenverloren oder gar genervt.

Die tiefen, dunklen Augenringe in Verbindung mit dem abschweifenden Blick und dem apathischen Ausdruck evozieren beim Betrachten einen Eindruck, der mitunter Besorgnis, Unbehagen und Irritation auslöst.

Bei der isolierten Analyse des Segments lässt sich einerseits die Lesart bilden, dass es sich um einen fokussierten Blick handelt, der etwas oder jemanden links oberhalb des Kopfes hinterher- oder anblickt. Es lässt sich andererseits aber auch die These bilden, dass ein unfokussierter, teilnahmsloser Blick zu sehen ist. Für diese Lesart sprechen der leicht geöffnete Mund ohne erkennbare Kiefer- oder Muskelspannung und die körper-leiblichen Wirkungen und Empfindungen des Unbehagens und Mitleids, die beim Betrachten des Gesichts entstehen. Wäre ein fokussierender, zweckgebundener und alltagspraktischer Blick zu sehen, ließe sich die Irritation und das Unbehagen, die der Gesichtsausdruck auslöst, weniger gut erklären.

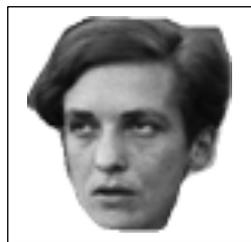
Vielmehr stehen die leiblichen Empfindungen in Einklang mit der Resonanz auf einen (gedanken-)verlorenen, unzufriedenen, leeren und abdrifteten Blick. Zudem kann die Lesart eines un-fokussierten Blick im weiteren Verlauf der Interpretation gestützt werden (siehe S. 11f). An dieser Stelle scheint sowohl die Interpretationslinie möglich, dass es sich um einen bewusst eingenommenen Blick, also um eine Pose handelt, als auch, dass sich die Person der Kamera nicht bewusst ist, da deren Blick nicht auf jene gerichtet ist.



Segment 2: Person 2

Bei dem zweiten Segment kann im Vergleich zum ersten, v.a. anhand der Frisur, eine eindeutigere Geschlechts- und Alterszuordnung des Gesichts vorgenommen werden. Es handelt sich um das einer Frau im jungen Erwachsenenalter, die etwa 30 Jahre alt sein müsste. Ihr Blick ist im Gegensatz zum jenem der ersten Person direkt auf den Betrachter bzw. auf die Kamera gerichtet, wodurch davon ausgegangen werden kann, dass sie sich der Situation des Fotografiert-werdens bewusst ist, was für die Lesart einer inszenierten oder choreographisch gerahmten Situation spricht.

Ihr Lächeln wirkt - die Lesart einer inszenierten Fotografie bekräftigend - steif, starr und zurückhaltend, zugleich aber auch strahlend und heiter. So trägt das Lächeln eine Ambivalenz in sich, die sich auf der einen Seite durch eine kontrollierte, gezwungene und angestrenzte Konnotation kennzeichnet und auf der anderen Seite Stolz, Zufriedenheit und Hoffnungsfreude symbolisiert. Diese Ambivalenz löst sich in der Assoziation auf, dass es sich um ein Lächeln handelt, dass in einem Werbekontext, zu Vermarktungszwecken oder bei einer Preisverleihung ein- und aufgenommen wurde. Festzuhalten ist jedenfalls, dass es wie ein posenhaft eingenommenes Lächeln wirkt.



Werden die beiden ersten Segmente gemeinsam in den Bildrahmen gegeben und per positionellen Modifikationen aufeinander bezogen interpretiert, so bestärkt dies zum einen die

Lesart, dass es sich bei dem Blick von Person 1 um einen un-fokussierten handelt. Denn trotz mannigfaltiger Verschiebungen der beiden Köpfe im Bildrahmen ist es nicht möglich, diese so zu positionieren, dass ein Treffen des Blicks von Person 1 auf das Gesicht von Person 2 realistisch erscheint. Zum anderen wird durch dieses Vorgehen deutlich, dass ein Bezug oder eine Interaktion zwischen den beiden Personen zu diesem Zeitpunkt, als unwahrscheinlich erscheint. Falls eine Beziehung zwischen den beiden Personen bestehen sollte, so lässt sich hier keine herzliche vermuten, sondern eher eine, in welcher sich Person 1 an (etwas von) Person 2 stört. Das wiederum wirft Fragen auf, in welchem Kontext bzw. in welcher Situation die beiden Köpfe zeitgleich erscheinen, und welche Rolle dabei die fotografierende Person spielt.



Im folgenden Segment ist Person 1 mit ihrem Körper und der Kleidung zu sehen. Die männlich konnotieren Kleidungsstücke, das Hemd und die Anzug- oder Schlaghose, auf der eine Bügelfalte zu erkennen ist, wirken - wie die Frisur - sauber, gepflegt und eher edel. Auch, dass das Hemd in die Hose gesteckt ist, kann als Kennzeichen eines optischen Äußeren gelesen werden, welches mit Akkuratess an den Tag gelegt wird. Die Schuhe und die enge, nach innen gerichtete Bein- bzw. Fußstellung lassen eher eine weibliche Protagonistin vermuten, wodurch das Erscheinungsbild der Person hinsichtlich der Geschlechtszuordnung erneut ambivalent aufscheint. Die gesamte Körperhaltung erscheint in sich widersprüchlich und lässt mehrere Lesarten zu. Einerseits wirkt sie wie ein sich leger-lässiges, aber zugleich auch leicht schwächliches oder verunsichertes Anlehnen, das einer Stütze bedarf.

Andererseits könnte es sich unter Berücksichtigung der Kopfhaltung auch um eine Körperhaltung handeln, die nach rechts etwas vor einer linksseitig ausgehenden Gefahrenquelle abdeckend schützt. Unter der Berücksichtigung, dass es sich - wie bereits oben argumentiert wurde - bei dem Blick der Person aber eher um einen un-fokussierten, abschweifenden und/oder genervten handelt, kann an dieser Stelle die erstere (das leger-schwächliche Anlehnen), der letzteren Interpretationslinie (dem abdeckenden Schützen vor einer Gefahrenquelle) vorgezogen werden. So lässt sich in der anlehnenen und zuwendenden Körperhaltung in Verbindung mit der ihr entgegengesetzten, abdrehenden Kopfhaltung eine Gleichzeitigkeit von Ruhe und Bewegung erkennen, die zugleich Lockerheit und Verunsicherung in sich trägt.



Kleidung und Körper der Person 2 kann - wie schon deren Frisur - eindeutiger dem weiblichen Geschlecht zugeordnet werden und kontrastiert somit nicht nur farblich die Kleidung der linken Person. Sowohl die Schuhe, der Rock als auch die gepunktete Bluse entsprechen Kleidungsstücken, die Weiblichkeit symbolisieren. Die Kleidung wirkt eher konventionell und an die weibliche Mode der 1930er & 1940er Jahre angepasst.

Auch, dass der Rock bis über die Knie reicht, kann insofern interpretiert werden, dass die Person kein aufreizendes oder erotisierendes Erscheinungsbild anstrebt. Hinsichtlich der Körperhaltung werden auch in diesem Segment Widersprüchlichkeiten ersichtlich: Auffällig ist die der Kamera zugewandte sitzende Position mit den überschlagenen, baumelnden Beinen, eine eher weiblich konnotierte Beinhaltung, die einerseits ebenfalls locker wirkt. Andererseits hebt sich der Anschein der Lockerheit bei genauerer Betrachtung dadurch auf, dass die Protagonistin mit ihren Armen links und rechts nach Halt sucht, um nicht nach hinten zu kippen und überhaupt in dieser Position verharren zu können. Insgesamt wirkt die der Kamera zugewandte, offene Sitzposition in Verbindung mit dem Lächeln wie eine repräsentative *Zur-Schau-Stellung*, die an ein Werbesujet erinnert. Diese Assoziation kann als weiteres Argument für die Interpretationslinie herangezogen werden, dass es sich um eine inszenierte Fotografie handelt, in der eben keine Körperposition eingenommen wurde, die Bequemlichkeit über einen längeren Zeitraum gewährleisten sollte. Viel eher scheint es eine Pose zu sein, die für einen kurzen Augenblick zum Zwecke des Fotos im Zuge einer Inszenierung eingenommen wurde, um die Bildpräsenz der Protagonistin zu erhöhen. Dass diese Körperhaltung womöglich gar nicht leicht einzunehmen und physisch herausfordernd ist, kann zudem als Grund für das eher angestrengt wirkende Lächeln herangezogen werden.



Im nächsten Segment sind die beiden Personen gleichzeitig zu sehen. Entgegen der vorhergehenden, Analyse der beiden Köpfe im Bildrahmen ist es nun überraschend und unerwartet, dass die beiden Personen einander berührend und zugewandt posieren. Es scheint einerseits so, als würden Sie in einer vertrauensvollen, intimen (Liebes-)Beziehung zueinanderstehen. Dafür sprechen die Berührungspunkte im Schulterbereich, am Bauch und an der Oberschenkelinnenseite.

Andererseits signalisiert die sich abwendende Kopfhaltung und der Gesichtsausdruck der linken Person aber auch eine distanzierende, sich der fotografischen Situation entziehende Intention, die hinsichtlich einer gemeinschaftlichen Inszenierung ambivalent aufscheint und eine Bildspannung erzeugt. Dieser Bildspannung entspringt auch die Lesart einer Mutter-Sohn-Beziehung, in der die linke Person als ‚widerspenstiger‘ Sohn auftritt, der sich mit einem abschweifenden Blick und einer abwendenden Kopfhaltung von der fotografischen Situation distanzierend entzieht. Ein Argument für die Lesart einer Mutter-Sohn-Beziehung ist die im Bild sichtbar werdende gender-untypische Machtrelation: Die Frau agiert als dominante Akteurin, während der ‚Mann‘ von ihr umfasst wird. Dieses Macht-Ungleichgewicht könnte für eine Mutter-Sohn-Beziehung sprechen. Gegen die Lesart einer Mutter-Sohn-Beziehung spricht, dass der Junge für den hohen Intimitätsgrad der beiden Personen, der durch die Verschlungenheit ersichtlich wird, zu alt wirkt.

Dass das Segment aber sowohl die Lesart einer intimen Liebes-, einer freundschaftlichen Beziehung als auch die einer Mutter-Sohn-Konstellation evoziert, hebt zum einen erneut die durch das Erscheinungsbild der linken Person verursachte Aufweichung einer geschlechtsstereotypischen Kategorisierung hervor. Zum anderen bekräftigt die Assoziation einer Mutter-Sohn-Beziehung die Interpretationslinie einer Selbstdarstellung der linken Person, die sich mittels der Kleidung, der Kurzhaarfrisur und eines distanzierenden, abschweifenden Körper- und Gesichtsausdrucks jugenhaft-männlich konnotierter, körperbezogener Stilmittel bedient, die auf eine Inszenierung von Coolness, Individualität und Eigensinn abzielen. Innerhalb dieser Inszenierung werden aber auch Abhängigkeitsverhältnisse und Ambivalenzen sichtbar: So lässt sich der Gegensatz der anlehnend-aufstützenden, passiven Körperhaltung der linken, ‚männlichen‘ Person und der beschützend-ergreifenden, aktiven Geste des Um-den-

Armlegens der rechten, ‚weiblichen‘ Person, als Umkehrung der üblichen normativen Zuschreibung für aktiv/männlich - passiv/weiblich lesen.



Das Automobil, das frontal zu sehen und auf dem oberhalb des Kühlergrills der Schriftzug „Ford deluxe“ zu erkennen ist, wirkt - wie die Kleidung der ProtagonistInnen – edel, sauber und gepflegt. So verstärkt das pompöse, massive Fahrzeug die Hypothese, dass die ProtagonistInnen einen sozio-ökonomisch hohen Status innehaben. Das Autokennzeichen „GR-2111“ lässt außerdem eine geografisch-kontextuelle Verortung zu dem schweizerischen Kanton Graubünden zu.

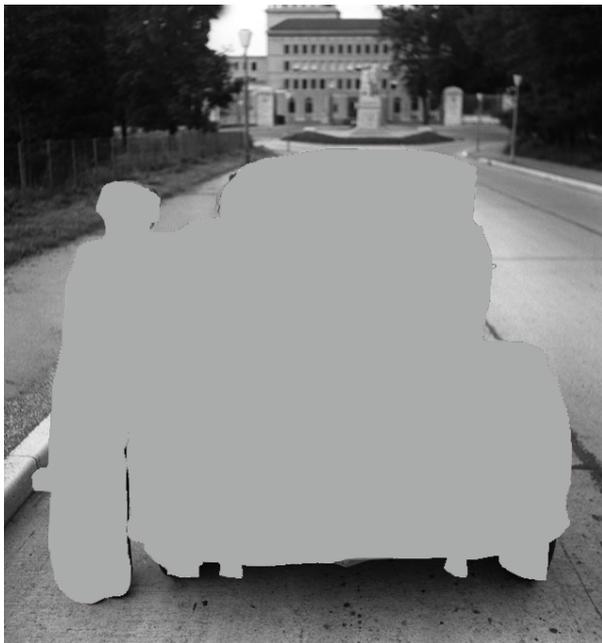
Auffällig ist zum einen die Größe des Auto-Segments im Bilderrahmen, was auf dessen Wichtigkeit schließen lässt. Zum anderen ist die geisterhaft-erscheinende Person bemerkenswert, deren mittige Sitzposition irritiert. Es lässt sich nur mit Sicherheit erkennen, dass diese einen Hut und ein Hemd trägt, aber nicht eindeutig zuordnen, ob sie hinter dem Lenkrad oder auf der Rückbank sitzt. Zum einen könnte es sich bei der Person im Auto um eine ChauffeurIn handeln, was die Interpretationslinie wohlhabender ProtagonistInnen bekräftigt. Zum anderen könnte die Person im Auto - der Assoziation einer Familienkonstellation folgend – der Vater bzw. der Mann der beiden Personen aus dem bild-räumlichen Vordergrund sein. Beiden Assoziationen liegt die implizite Zuschreibung von (geschlechtlichen) Abhängigkeitsverhältnissen zu Grunde, nämlich dadurch, dass nicht den beiden Personen im Vordergrund, sondern Hintergrundmännern zugetraut wird, das Auto zu besitzen oder zu steuern.



Unabhängig von der Person im Auto wirkt dieses, wenn es mit den beiden Personen im Vordergrund zu sehen ist, wie ein zur Schau gestelltes, männliches konnotiertes Statussymbol, das von den ProtagonistInnen zum Zwecke einer Pose im Zuge einer Inszenierung genutzt wird. Diese Hypothese steht auch im Einklang mit Lesarten aus den bisherigen Auswertungsschritten und kann zur Verdichtung einer Interpretationslinie beitragen:

Das Auto erinnert in Verbindung mit der darauf lächelnd posierenden, sich selbst zur-Schau-stellenden Frau erneut an eine Werbefotografie. Das Segment erweckt sogar die Assoziation an einen stereotypischen, sexualisierten Autokalender, in welchen die mit den Fahrzeugen posierenden Frauen mitunter auch wenig bis unbekleidet abgebildet sind. Dementsprechend kann das Auto als weiteres männlich konnotiertes Symbol und (Stil-)Mittel begriffen werden, das nicht nur der linken Person zur Realisierung ihrer androgynen Selbstdarstellung, beiden Personen zur Darbietung eines hohen sozio-ökonomischen Status, sondern insgesamt auch als Bühne, die für die Präsentation einer sich zur-Schau-stellenden weiblichen Galionsfigur dient. Anzumerken ist hier, dass die vollständige Entfaltung einer galionshaften Darstellung der rechten Akteurin durch die kontrastive Erscheinung der rechten Person konterkariert wird.

Einen wichtigen Sinn- und Bedeutungsgehalt des Bildes der durch das Vehikel entsteht, ist außerdem dessen Verweis auf Mobilität. Das Auto erweckt in Verbindung mit den beiden damit posierenden Personen die Lesart, dass es sich um eine Fotografie und eine Inszenierung handelt, die im Zuge eines Urlaubs, eines Ausflugs oder einer Reise auf- bzw. vorgenommen wurde.



Den bild-räumlichen Kontext, die Kulisse der Inszenierung bildet eine Straße, die von Bäumen umgeben ist und dadurch alleinhaft wirkt. Sie läuft auf einen pompös wirkenden Gebäudekomplex mit einer davor platzierten Statue zu. Auffällig dabei ist, dass die Straße von Zäunen umgeben ist und keine weiteren VerkehrsteilnehmerInnen ersichtlich sind, wodurch denkbar ist, dass es sich um die Zufahrt zu einem öffentlichen oder privaten Anwesen handelt.

Durch die pompöse und große Erscheinung des Gebäudes und die Abzäunung der Straße scheint es jedenfalls möglich, dass ein Anwesen zu sehen ist, dessen Erreichen und Verlassen nicht voraussetzungslos vollzogen werden kann.

Durch die planimetrische Organisation der Bildfläche, also dadurch, dass die Feldlinien auf das Gebäude zulaufen (siehe Kapitel 3.2) und dadurch, dass die Fahrtrichtung des Autos dem

Anwesen entgegengesetzt ist, erscheint das Gebäude zudem als kulissenhafter Fluchtpunkt des Bildes. Diese Aspekte können zu der Interpretationslinie verdichtet werden, dass das Foto zum Zwecke einer Dokumentation eines Anlasses aufgenommen wurde, der mit dem Gebäude im Hintergrund zusammenhängt. Durch die Feldlinien und die Fahrtrichtung des Autos tritt das Anwesen weniger als Ziel-, sondern vielmehr als Start- oder Fluchtpunkt auf. Bekräftigt wird diese Hypothese auch durch verschiedene, in den Interpretationsgruppen entstandene Assoziationen, denen die gemeinsame Vermutung zu Grunde liegt, dass das Foto aufgenommen wurde, um das Ende eines Aufenthalts der linken Person in diesem Anwesen feierlich zu dokumentieren: So scheint es denkbar, dass die linke Person aus einer Klinik, einem Internat oder einem militärischen bzw. polizeilichen Gebäude abgeholt wird, was zum einen auch den heiteren und hoffnungsfrohen Gesichtsausdruck der rechten Person erklären würde. Zum anderen könnte dies auch den genervten, apathischen Gesichtsausdruck der linken Person erklären, der sich in dieser Interpretationslinie auf das hintergründige Gebäude und die Erfahrungen in diesem beziehen würde.

3.4 Gesamtinterpretation

Im nächsten Schritt werde ich die zentralen Sinn-, Bedeutungszusammenhänge des Bildes zusammenführend verdichten. Dabei greifen die Beschreibungen der Wahrnehmungsprozesse und leiblich-affektiven Eindrücke, sowie der argumentativen Hypothesenbildung zur bildlichen Gestalt, in die auch diskursive Verweisungszusammenhänge einbezogen sind, ineinander um die spezifische Wirksamkeit eines Bildes erschließen und benennen zu können. Außerdem beziehe ich in diesem Schritt die sozialen und kontextuellen Entstehungszusammenhänge⁷ mit ein, die vorerst als eigenständiger Rahmen interpretativ angeführt werden, um die daraus gewonnenen Erkenntnisse abschließend kurz mit der Bildinterpretation in Verbindung zu setzen.

Die Informationen zum Entstehungszusammenhang des Bildes beziehe ich aus einem Spiegel Online Artikel (<https://www.spiegel.de/geschichte/annemarie-schwarzenbach-und-ella-maillart-1939-im-auto-nach-afghanistan-a-1255566.html#> abgerufen am 28.02.20) und einem Online Artikel der Neuen Züricher Zeitung (<https://www.nzz.ch/feuilleton/zwei-frauen->

⁷ Die Kontextinformationen beziehe ich aus einem Spiegel Online Artikel, (<https://www.spiegel.de/geschichte/annemarie-schwarzenbach-und-ella-maillart-1939-im-auto-nach-afghanistan-a-1255566.html#> abgerufen am 28.02.20) aus dem auch das Foto stammt, und einem Online Artikel der Neuen Züricher Zeitung (<https://www.nzz.ch/feuilleton/zwei-frauen-und-ein-ford-unterwegs-ans-ende-der-welt-annemarie-schwarzenbach-ella-maillart-ld.1381468>) abgerufen am 28.02.20

[und-ein-ford-unterwegs-ans-ende-der-welt-annemarie-schwarzenbach-ella-maillart-](#)

[ld.1381468 abgerufen am 28.02.20](#)). Das in der Arbeit analysierte Bild stammt dabei aus dem Spiegel-Online-Artikel und diente diesem als Titel- bzw. „Aufmach“-Bild.

Über den Entstehungszusammenhang lässt sich folgendes festhalten: Das Foto wurde im Mai 1939 in Genf aufgenommen wurde – einen Monat bevor die beiden ProtagonistInnen mit dem abgebildeten Automobil zu einer gemeinsamen Reise nach Afghanistan aufbrechen. Bei den beiden Personen handelt sich einerseits, stehend zu sehen, um Anne-Marie Schwarzenbach (1908–1942) [Person 1], die aus einer reichen Züricher Industriellenfamilie stammt. Andererseits handelt es sich bei der auf dem Auto posierenden Person [2] um Ella Maillart (1903–1997), Tochter eines wohlhabenden Genfer Pelzhändlers. Anne-Marie Schwarzenbach und Ella Maillart bestritten vor 1939 jeweils einzeln bereits mehrere große Reisen, beispielsweise nach Kaukasus oder China, die sie schriftstellerisch und photographisch dokumentiert haben. Die Reise nach Afghanistan stellt ihre erste derartige gemeinsame Unternehmung dar. Hinsichtlich der jeweiligen Motivation für die Reise lässt sich anführen, dass diese für Schwarzenbach neben einer reiseschriftstellerischen Tätigkeit auch einen Versuch darstellt, ihr ‚Krisendasein‘ hinter sich zu lassen. Dieses ‚Krisendasein‘ kennzeichnet sich neben einer Morphinum-Abhängigkeit auch durch eine Konfliktlage mit der Mutter, die mit den Nationalsozialisten sympathisiert. Gelingen soll ihr dieses Unternehmen mit Maillart, als Freundin und „Mentorin“, die ihrerseits motiviert ist, sowohl in abgelegene Gebiete vorzudringen als auch Schwarzenbach zu einem drogenfreien Leben zu verhelfen.⁸. Schwarzenbach wird jedoch in Sofia rückfällig und in Kabul trennen sich die Wege der Frauen. Erwähnenswert ist zudem, dass im literarischen und photographischen Nachlass Schwarzenbachs⁹ neben ihrer Tätigkeit als (Reise-)Schriftstellerin auch ihre Homosexualität¹⁰ dokumentiert ist.

Durch die Analyse der einzelnen Bildsegmente und der kompositorischen Struktur der Bildfläche wurde die Lesart entwickelt, dass es sich um eine inszenierte Fotografie handelt, in der die beiden Personen im bildräumlichen Vordergrund – mit Bewusstsein über die auf sie gerichtete der Kamera - mit einem Auto posieren.

⁸ Ich kann mich in diesem Rahmen leider nur auf die Online-Artikel beziehen. Stünden mir mehr zeitliche Ressourcen zur Verfügung, würde ich die Kontextinformationen eingehend prüfen und direkt aus der Primärliteratur der beiden abgebildeten Protagonistinnen beziehen: Maillart, Eva (1948) Auf abenteuerlicher Fahrt durch Iran und Afghanistan, auch unter dem Titel Flüchtige Idylle (1988, 1995) sowie Der bittere Weg – Mit Annemarie Schwarzenbach unterwegs nach Afghanistan, (2001)...

⁹ <https://opendata.swiss/fr/dataset/bildersammlung-annemarie-schwarzenbach> abgerufen am 28.02.20

¹⁰ Schwarzenbach, Annemarie und Alexis Schwarzenbach (2008) Eine Frau zu sehen. 2. Aufl. Zürich: Kein & Aber.

Spürt man den körper-leiblichen Empfindungen der Irritation, Faszination und Verunsicherung nach, die mit der Blickbeziehung mit dem Bild emergieren, dann sind diese vor allem auf das Erscheinungsbild von Anne-Marie Schwarzenbach und darauf zurückzuführen, dass bei ihr eine stereotypische Geschlechtszuordnung nicht eindeutig und ungestört möglich ist. Als zentrale Interpretationslinie hinsichtlich ihrer bildlichen Erscheinung kann argumentiert werden, dass sie sich mittels der Kleidung und der Kurzhaarfrisur derartiger (Stil-)Mitteln bedient, die sowohl in symbolischer als auch in körperbezogener Hinsicht jungenhaft-männlich konnotiert sind. Gegenläufig dazu lässt sich festhalten, dass sich im fotografisch-gerahmten Erscheinungsbild Schwarzenbachs szenisch-simultan (vgl. Imdahl 2001; passim) zu der in erster Line über materielle Symboliken realisierten, männlich-konnotierten Selbst-Inszenierung, durch ihre passiv-anlehrende Körperhaltung auch ein stereotypisch-weiblicher Akzent in ihrer Selbst-Darstellung dokumentiert. So wird in der bildlichen Erscheinung Schwarzenbachs synchron - im Sinne einer „Übergegensätzlichkeit“ (Imdahl 2001, S. 312) - sowohl ein feministisch-emanzipatorischer Impetus, als auch eine passiv-anlehrende (Körper-)Haltung ersichtlich, welche in ihrer Gesamtheit und „szenischen Simultanität“ (ebd., passim) beim Betrachten eine von Verwirrung, Unsicherheit und Irritation geprägte körper-leibliche Wirkung evoziert. Die durch die Erscheinung von Schwarzenbach ausgelöste Faszination und Verunsicherung lässt sich auch durch eine autobiographische Anekdote Klaus Manns verdeutlichen: „Als sie zum ersten Mal bei uns zu Mittag speiste, sah der Zauberer [Thomas Mann] sie mit einer Mischung aus Besorgnis und Wohlgefallen von der Seite an, um schließlich festzustellen: 'Merkwürdig, wenn Sie ein Junge wären, dann müssten Sie doch als ungewöhnlich hübsch gelten'.“¹¹

Die „übergegensätzliche“ - also die einerseits passiv-aufstützende oder gar schwächliche, *feminin*-akzentuierte und die andererseits materiell-symbolisch, *männlich*-konnotierte – fotografische Erscheinung Schwarzenbachs konstituiert sich zudem über den bildlichen Zusammenhang mit der weiter rechts, eher in der Bildmitte positionierten Ela Maillhart. Wesentlich sind hier zwei Sinnzusammenhänge:

1.) Die androgyne Erscheinung von Anne-Marie Schwarzenbach, wird durch jene von Ela Maillhart geradezu kontrastiert (und *vive versa*), denn bei letzterer kann eine verhältnismäßig eindeutige weibliche Geschlechtszuordnung (anhand von Kleidung, Frisur und Körperhaltung) vorgenommen werden. Ihre Kleidung wirkt konventionell und trotz der offenen, einladenden und lächelnden Pose wird kein aufreizender oder erotisierender Eindruck

¹¹ zit. nach <https://www.spiegel.de/geschichte/annemarie-schwarzenbach-und-ella-maillart-1939-im-auto-nach-afghanistan-a-1255566.html#> abgerufen am 28.0.20)

vermittelt, sondern vor allem ein regel- und normkonformer. Während Schwarzenbach, die durch ihre abdrehende Kopfhaltung und mit ihrem abschweifenden, leeren Blick von der fotografischen Situation distanzierend abgewendet zu sehen ist, wirkt die bildliche Erscheinung von Maillart mit ihrem direkten Blick in die Kamera, dem posenhaft eingenommenen Lächeln sowie durch die Körperhaltung wie eine repräsentative *Zur-Schau-Stellung*, die an ein Werbesujet erinnert. Das Auto, als männlich konnotiertes Symbol, fungiert dabei zum einen als Marker für einen hohen sozio-ökonomischen Status. Zum anderen dient es als repräsentative Bühne für den (männlichen) Blick (vgl. Berger 2000, S. 44) auf die sich-zur-Schau-stellende Maillart und trägt somit zu der verweiblichenden Stereotypisierung ihres fotografisch gerahmten Erscheinungsbilds bei (vgl. Bourdieu 1997, S. 229). Aus dieser Perspektive verstärken die hinsichtlich ihrer Geschlechtszuordnung kontrastiv ausgeformten optischen Erscheinungsbilder von Schwarzenbach und Maillart also wechselseitig die geschlechtliche Konnotation der Darstellung der jeweils anderen Protagonistin: Schwarzenbach erscheint durch Maillart männlicher, Maillart durch Schwarzenbach weiblicher.

2.) Weitere Widersprüche, Abhängigkeitsverhältnisse und verwirrende körper-leibliche Wahrnehmungen werden auch durch die aufeinander bezogene körperliche Zu-Neigung und die damit verwobenen fotografisch fixierten Bewegungstendenzen der beiden Protagonistinnen hervorgerufen. Im Interpretationsprozess hat sich gezeigt, dass die im Bild erscheinende Beziehung zwischen den beiden, sowohl als Freundschaft, als homo- oder heterosexuelle Liebesbeziehung, oder auch als Mutter-Sohn-Konstellation gesehen und gelesen werden kann. Diese höchst widersprüchlichen und zugleich koinzidenten Interpretationen heben erneut die durch das Erscheinungsbild Anne-Marie Schwarzenbachs verursachte Aufweichung und Unsicherheit einer geschlechtsstereotypischen bzw. heteronormativen Kategorisierung und das damit einhergehende irritative, körper-leibliche Wahrnehmen hervor. Wie oben argumentiert, tragen die kontrastiven, vor allem symbolisch-materiell ausgeformten Selbstdarstellungen wechselseitig dazu bei, die männlich konnotierte Erscheinung von Schwarzenbach bzw. die weiblich konnotierte von Maillart zu betonen. Szenisch simultan wird durch die körperliche Zu-Neigung der beiden ProtagonistInnen und der bildlich fixierten Bewegungstendenzen aber eine dazu gegensätzliche geschlechtliche Stereotypisierung vermittelt: Ella Maillart, als ‚weibliche‘ Protagonistin, legt ihren Arm *aktiv-ergreifend* um Anne-Marie Schwarzenbach, während sich jene *passiv-aufstützend* an den Schoß Maillarts lehnt. Diese in der Fotografie fixierten, szenisch-simultan ersichtlich werdenden Bewegungstendenzen und Gesten bzw. die fotografisch gerahmte körperliche Zu-Neigung der beiden ProtagonistInnen lässt sich im Sinne

einer Umkehrung der üblichen normativen Zuschreibung für aktiv/männlich - passiv/weiblich auffassen. So konstituiert sich die leiblich-irritativ wirkende „Übergegensätzlichkeit“ der bildlichen Erscheinung Schwarzenbachs auch dadurch, dass Maillart (als Frau) im Bild aktiv-ergreifend posiert, während Schwarzenbach, deren symbolische Selbstpräsentation ansonsten überwiegend männlich akzentuiert ist, in einer passiv-anlehnenden, stereotypisch-weiblichen Haltung abgebildet ist.

Wichtig festzuhalten ist zudem, dass das Gebäude im Hintergrund aufgrund der planimetrischen Organisation des Bilds und der Fahrtrichtung des Autos als Fluchtpunkt erscheint, welcher mit dem per Feldlinie verbundenen, apathisch-genervt wirkenden Gesichtsausdruck von Schwarzenbach als solcher wortwörtlich genommen werden kann. Die in den Interpretationsgruppen entstandenen & prima facie sehr spekulativ erscheinenden Lesarten, dass es sich bei dem Gebäude im Hintergrund um ein Internat, Gefängnis oder eine Klinik handeln könnte, können hier durch die Berücksichtigung, der leiblichen Empfindung des Unbehagens und der Besorgnis beim Betrachten des Bildes, der kompositorischen Struktur der Bildfläche und der kontextuellen Informationen nachvollzogen werden und fügen sich in ein Ganzes: Die leiblich-affektive Betroffenheit des Mitleids und Unbehagens, die durch den ‚leeren‘ bzw. genervten Gesichtsausdruck und die Blickbeziehung mit Schwarzenbach ausgelöst wird, ist durch eine Feldlinie mit dem Gebäude im Hintergrund bildsinnlicher verbunden, wodurch ein Bedeutungszusammenhang zwischen beiden entsteht.

Stark verkürzt ließe sich zusammenführend festhalten, dass sich das ‚Krisendasein‘ Schwarzenbachs förmlich in ihrem Gesicht widerspiegelt. Die Reise und der soziökonomische Status sind über das Auto repräsentiert und die (unter)stützende Maillart ist als hoffnungsfreudige Galionsfigur inszeniert. So kann schließlich argumentiert werden, dass das Bild in dem Spiegel-Online-Artikel wohl auch deswegen als Titelbild gewählt wurde, weil in ihm zentrale Sinnbezüge (die Reise, der soziökonomische Status, das ‚Krisendasein‘ Schwarzenbachs) verdichtet ersichtlich werden und ihm außerdem – durch die polyseme körperliche Zuneigung und das androgyne, übergegensätzliche Erscheinungsbild Schwarzenbachs - ein irritatives Potential innewohnt.

4. Fazit

Diese Arbeit hat zum Ziel, mit einer interpretativen Bildanalyse auf die soziologische Relevanz des leiblichen Wahrnehmens und das Erkenntnispotential, das von dessen empirischer (Mit)-Berücksichtigung ausgeht, hinzuweisen. Zugleich wird dabei die Herausforderung

aufgegriffen, die (mediale) Komplexität einer Geschlechterordnung, die in vielen situativen Bezügen entsteht und leiblich spürbar wird, aufscheinen zu lassen (Breckner 2013, S. 190). Die eingenommene theoretische Perspektive und der methodische Zugang der visuellen Segmentanalyse gehen von einer unhintergehbaren Relevanz leiblich-affektiver Bezüge, die mit Bildern und Körpern verbundenen sind, als wesentliches Merkmal sozialer Ordnungsbildung aus (ebd., S. 191). Körpern und Bildern kommen demzufolge bei der Konstitution der Geschlechterordnung eine spezifische Funktion zu, denn die Bedeutungsbezüge von ihnen sind an eine konkrete Gestalt gebunden, die in leiblichen Wirkungszusammenhängen weitreichende ordnungsbildende symbolisch-imaginative Zusammenhänge entfalten (Lindemann 1994; 1995 zit. nach Breckner 2013, S. 191). Wie bei Körpern liegt auch in fixierten Bildern eine materiale Sichtbarkeit vor, die spezifische (imaginative) Bedeutungszusammenhänge performativ hervorbringen. So kann etwas sobald es gesehen wird, nur schwer nicht mehr gesehen werden, denn das Sehen entfaltet eine Evidenz, die die Stabilisierung und nicht zuletzt auch die Naturalisierung sozialer Verhältnisse ermöglicht (Breckner 2013, S. 191).

Die in dieser Arbeit verfolgte Strategie kennzeichnet sich aber gerade dadurch aus, die mit der materialen Sichtbarkeit und Gestalt von Körpern und Bildern verwobenen leiblichen Wirkungszusammenhänge nicht nur auf ihre stabilisierende und ordnungsbildende Funktion zu reduzieren. So konnte in der Analyse gezeigt werden, wie ein Bild körper-leibliche Ambivalenzen auslöst, die eine scheinbar festgeschriebene Ordnung, wie die der Geschlechter, irritieren und in Frage stellen kann (ebd. S. 192). Unter Miteinbezug körper-leiblicher Wirkungs- und Bedeutungszusammenhänge wurde klargestellt, wie durch das Erscheinungsbild von Anne-Marie Schwarzenbachs höchst widersprüchliche und zugleich koinzidente Interpretationen und Sehweisen ausgelöst werden, die eine geschlechtsstereotypische bzw. heteronormativen Kategorisierung aufweichen lassen. Anhand des damit einhergehenden konfundierten und konfundierenden leiblichen Wahrnehmens wird auch ersichtlich, inwiefern dieses in die Unsicherheit und Instabilität sozialer Ordnung, oder besser in eine soziale Unordnung verstrickt ist: Neben seiner Einbettung in unordentliche, soziale Verhältnisse wird auch die Widerspenstigkeit des Leibes deutlich, also dass dieser nicht nur zur performativen Stabilisierung und Reproduktion sozialer Verhältnisse beiträgt, sondern dass er durch sein Potential zur Verunsicherung, Irritation und Faszination auch in-stabilisierend auf die soziale Strukturbildung wirkt.

5. Literaturverzeichnis

- Berger, John. 1996. *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek bei Hamburg: rowohlt,
- Bourdieu, Pierre. 1997. Eine sanfte Gewalt. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Irene Dölling und Margareta Steinrück. In: *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktionen in der sozialen Praxis*, Hrsg. Irene Dölling und Beate Kraus, 218–30. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Breckner, Roswitha. 2010. *Sozialtheorie des Bildes: zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld: transcript.
- Breckner, Roswitha. 2013. Geschlechter Un/Ordnung im Bild. Visuelle Segmentanalyse als Zugang zur leiblichen Performativität bildlicher Darstellungen. In: Bereswill, Mechthild und Katharina Liebisch (Hg.), *Geschlecht (re)konstruieren. Zur methodologischen und methodischen Produktivität der Frauen- und Geschlechterforschung*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Bredenkamp, Horst. 2015. *Theorie des Bildakts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gugutzer, Robert. 2015. *Soziologie des Körpers*. Bielefeld: transcript.
- Gugutzer, Robert. 2002. *Leib, Körper und Identität: eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität*. 1. Auflage. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Imdahl, Max. 2001. Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Gottfried Boehm (Hrsg.) *Was ist ein Bild?* S. 300-324. München: Wilhelm Fink.
- Lindemann, Gesa. 1993. *Das paradoxe Geschlecht: Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Lindemann, Gesa. 2009. *Das Soziale von seinen Grenzen her denken*. 1. Aufl. Weilerswist: Velbrück Wiss.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966) *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter.
- Plessner, Helmuth. 1950. *Lachen und Weinen. Eine Suche nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Berlin: A. Francke.
- Plessner, Helmuth. 1975. *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin New York: Walter de Gruyter.

Schmitz, Hermann. 2016. *Ausgrabungen zum wirklichen Leben: eine Bilanz*. Freiburg: Verlag Karl Alber.

<https://www.spiegel.de/geschichte/annemarie-schwarzenbach-und-ella-maillart-1939-im-auto-nach-afghanistan-a-1255566.html#> abgerufen am 28.02.2020

<https://www.nzz.ch/feuilleton/zwei-frauen-und-ein-ford-unterwegs-ans-ende-der-welt-annemarie-schwarzenbach-ella-maillart-ld.1381468> abgerufen am 28.02.2020

<https://opendata.swiss/fr/dataset/bildersammlung-annemarie-schwarzenbach> abgerufen am 28.02.2020