

rezensionen:kommunikation:medie n

Rezensionen aus den Bereichen Kommunikation und Medien

Thomas S. Eberle: Fotografie und Gesellschaft

Redaktion · Freitag den 2. Februar 2018

Rezensiert von Carsten Heinze



“Welch außerordentliches anthropologisches Vorkommnis! Als Technik einer technischen Welt, physikalisch-chemische Reproduktion der Dinge, Erzeugnis einer besonders gearteten Zivilisation, erinnert die Photographie dennoch an das ursprünglichste und universellste geistige Produkt: sie enthält die Gene des Bildes (des Vorstellungsbildes) und des Mythos (des Doubles) oder, wenn man will, sie ist Bild und Mythos im Zustand des Entstehens.” (Morin: 40 f.)

Der zur Diskussion stehende Sammelband *Fotografie und Gesellschaft: Phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven* vereint in fünf Teilen theoretische, methodologische, methodische sowie auch empirische Beiträge zum titelgebenden Verhältnis von “Fotografie und Gesellschaft“. Dabei wird die perspektivische Eingrenzung des Bandes auf Phänomenologie und Wissenssoziologie von dem Herausgeber Thomas S. Eberle bereits in der Einleitung vorgenommen und als metatheoretische Konzeptualisierung in seinem einführenden Beitrag “Fotografie und Gesellschaft. Thematische Rahmung“ systematisch ausgearbeitet. Gleichzeitig macht er deutlich, weshalb die soziologischen Auseinandersetzungen mit Fotografien sowie deren feldspezifischem Einsatz als visuelle Methode der Soziologie bislang auf disziplinäre Vorbehalte gestoßen sind. Dagegen führt er überzeugende, vor allem auch disziplingeschichtliche Gründe an, die das Visuelle als soziologischen Gegenstand als dringend geboten erscheinen lassen, nicht zuletzt angesichts der ubiquitären Durchdringung der gegenwärtigen Alltags- und Medienkulturen mit visuellen Formaten.

Methodologisch legt sich Eberle (und die meisten der anderen AutorInnen) vorab auf das in der (Wissens-)Soziologie weit verbreitete “interpretative Paradigma“ der qualitativen Sozialforschung und den Sozialkonstruktivismus fest (vgl. 22). Die methodologische Festlegung auf die Übernahme ihres Methodenrepertoires auf das Visuelle scheint dabei nicht ganz unumstritten zu sein: So mahnt Jörg R. Bergmann (vgl. Bergmann 13 ff.) in einem Beitrag zur qualitativen Medienforschung an, dass die Aneignung methodologischer Paradigmen und methodischer Vorgehensweisen bei spezifischen Medienformaten, die auf Visuelles und Auditives referierten, nicht immer sinnvoll sei. Vielmehr sei das Mediale als gestaltende Vermittlungs- und Kommunikationsform selbst stärker zu reflektieren, so dass das Visuelle (als inhaltliche Dimension) mit dem Medialen (der formalen Dimension) eingehender in Beziehung zu setzen sei.

Mit Ausnahmen(!) hat die methodologische/methodische Festlegung Folgen für einen über die Disziplin (mit Fokussierung auf die Wissenssoziologie) hinausreichenden Beitrag zu einem Foto-Diskurs, der nicht mehr in engen disziplinären Grenzen verläuft, sondern, wie Bernd Stiegler betont, mittlerweile jenseits von Kunst- und Technikdiskursen aus “höchst unterschiedlichen Wissenschafts- und Theoriefeldern“ (Stiegler 10) besteht: Sie führt zu einem Selbstgespräch über die Fotografie innerhalb der Sozialphänomenologie und der (visuellen) Wissenssoziologie, das fotohistorische und fototheoretische Diskurse aus angrenzenden und sich originär mit der Fotografie befassenden Disziplinen nur begrenzt und allenfalls hochselektiv wahrnimmt und sich damit recht eng (und wenig kontrovers, was die immanenten Grundlagen der zu diskutierenden Ansätze betrifft) an einen bestimmten methodischen Zugang bindet. Was aber wird, so könnte man fragen, damit gewonnen? Bei einem Band, der das als großflächig zu verstehende Verhältnis “Fotografie und Gesellschaft“ im Obertitel trägt, aber das Spannungsverhältnis zwischen konzeptioneller Engführung und gleichzeitigem gesellschaftstheoretischen Anspruch nicht weiter auflöst, sind Enttäuschungen quasi vorprogrammiert, jedenfalls zeigt sich das, wenn man einzelne Beiträge in den Blick nimmt.

Zwar wird der methodologische Ansatz häufig um die aus der Kunstwissenschaft stammende Ikonologie/Ikonographie Erwin Panofskys und Max Imdahls erweitert.¹ Warum aber wird sich zur soziologischen Inspektion der Fotografie, die dabei nicht nur auf die Kunst abzielt, sondern den Anspruch erhebt, sämtliche Fotografie-Praktiken des Alltags einzuschließen, einer kunstwissenschaftlichen Methode bedient? Zwar entwirft Thomas Eberle das hoch anspruchsvolle Konzept einer wissenssoziologischen Bildhermeneutik, die sowohl theoretisch, methodologisch als auch methodisch weit entwickelt ist und auf gewichtige Traditionen zurückgreifen kann, die jedoch nicht dezidiert am Phänomen der Fotografie entfaltet wurden. Dass diese gemeinsame Perspektive zu einer kohärenten Positionierung nach außen sowie zu einer auf gemeinsamen Grundlagen basierenden Differenzierung einzelner Positionen nach innen führt, wird von Eberle hervorgehoben (vgl. 37).

Allerdings bleibt zu fragen, ob die bildhermeneutische Vorfestlegung ohne kritische, auch andere Ansätze aufgreifende Positionen für sämtliche Felder der Fotografie funktionieren kann, zumal auf diese Weise stets methodologisch unhinterfragte Grundüberzeugungen mitgeführt werden. Hier wäre es interessant zu schauen, inwieweit diese Verfahren in dem von Stiegler angedeuteten inter- bzw. transdisziplinären Diskurs konkurrenzfähig sind – eine Perspektive, die etwa von Michael Kauppert und Irene Leser in *Hillary's Hand* (2014), einem Sammelband zur Fotografie, verfolgt wird.

Was, so wäre doch zu fragen, sind die eigentlichen Ziele einer (wissens-)soziologischen Auseinandersetzung mit der Fotografie, die zunehmende Visualisierung (und Medialisierung) des

Gesellschaftlichen vorausgesetzt, was sind sie jenseits der bloßen Beschreibung und Interpretation von Bildaufbau und Bildinhalt? Worin liegt das gesellschaftlich Relevante der Fotografie und wie lässt sich dieses begründen?

Dieser allgemeinere gesellschaftliche Bezugsrahmen des Fotografischen wird nur vereinzelt adressiert. Die in der Konzeption, manches Mal auch in der Empirie fehlende Offenheit, die daraus resultiert, dass kulturbedingte, kultur- sowie mediengeschichtliche und schließlich auch medienkommunikative Dimensionen der Fotografie weitgehend ausgeblendet werden, lässt sich an einer Reihe von Artikeln dieses Bandes nachweisen. Ebenso fehlt eine systematische Auseinandersetzung mit allgemeinen theoretischen Positionen zur Fotografie (dazu etwa Geimer 2017) sowie deren Kulturgeschichte (etwa Ramsbrock, Vowinkel und Zierenberg 2013). Dass hier weiterer Diskussionsbedarf besteht, bevor die visuelle Soziologie tatsächlich in eine soziologische Verhältnisbestimmung von Fotografie und Gesellschaft oder sogar in eine "Gesellschaftstheorie der [fotografischen] Visualität" münden kann, wird von Eberle im letzten Teil seiner Einleitung mit durchaus selbstkritischen Untertönen dargelegt (40).

Es scheint der (visuellen) Wissenssoziologie und (Sozial-)Phänomenologie bei all ihrer analytischen Tiefenschärfe und Bewährung in anderen Feldern, so könnte man die kritische Durchsicht Eberles im letzten Teil seiner Einführung zusammenfassend interpretieren, eines Begriffs zu ermangeln, der (in theoretischer wie in empirischer Hinsicht) die Spezifik von Medien, Medialität und Medienkultur integriert. Im Hinblick auf die vorliegenden Beiträge lassen sich grob zwei unterschiedliche Leseweisen identifizieren: So steuern die allermeisten Beiträge eine allgemeine Theoretisierung des Visuellen an (Formen des Sehens und der Blickregime), während die wenigsten tatsächlich an einer grundlegenden soziologischen Theoretisierung der Fotografie und der dazugehörigen kulturellen Praktiken interessiert sind. Zudem wird die Fotografie als sozialwissenschaftliche Methode zu etablieren versucht.

Der erste Teil des Bandes ist dem Thema "Fotografieren" als wissenschaftliche, alltägliche und auch künstlerische Praxis gewidmet. Die sieben Beiträge beschäftigen sich weitgehend mit deren Produktionskontexten. Nina Baur und Patrik Budenz nehmen das Fotografieren unter produktionsästhetischen und kontextuellen Bedingungen in den Blick und fragen nach den subjektiven Handlungsdimensionen des Fotografierens. Dafür beschreiben und interpretieren sie Fotografien aus unterschiedlichen Produktionskontexten und greifen dafür auch auf ausgewählte und bewusst gestaltete Bildserien zurück. So werden einzelne Bilder auf ihre (möglichen) visuellen Wirkungseffekte hin befragt, die sich bei der Betrachtung der Bilder ergeben (sollen). Sie kommen zu dem Schluss, dass Bilder keine "objektive Wirklichkeit" einfangen, sondern durch den subjektiven Blick der FotografInnen überformt werden, zumal sie in einem Postproduktionsprozess technisch nachbearbeitet werden können. Daher dürfe die sozialwissenschaftliche Interpretation auch nicht allein beim Inhalt des Dargestellten stehenbleiben.

Thomas Eberle macht sich und seine eigenen fotografischen Arbeiten in seinem zweiten Beitrag zum Gegenstand einer "autoethnografischen Analyse". Damit betreibt Eberle ein Stück weit die Interpretation und Theoretisierung des eigenen subjektiven Wahrnehmens und kreativen fotografischen Handelns. Gemäß dem autoethnografischen Ansatz untersucht er sein persönliches fotografisches Werk und stellt autobiografische Bezüge zu den darin angelegten Formen der Fotografie als kultureller (Lebens-)Praxis her. Eberle (und andere AutorInnen des Bandes) "schweigen" nicht über sich selbst, wie es einst Martin Kohli für die Biografisierung von wissenschaftshistorischen Positionen festgestellt hat (vgl. Kohli 428 ff.), sondern verbinden eigenes fotografisches Handeln mit einer theoretischen (Selbst-)Reflexion. Mithilfe der

Sozialphänomenologie von Alfred Schütz beschreibt Eberle das Zusammenspiel kognitiver und ästhetischer Wahrnehmungsstile im Horizont “mannigfaltiger“, sich überlappenden Wirklichkeiten, die weniger die Inhalte der Fotografie als den performativen Akt ihres Zustandekommens und Erlebens in den Vordergrund rücken.

Auch der auf ihn folgende Beitrag von Paul Eisewicht und Tilo Grenz, der sich mit der App-Fotografie als Form der fotografischen Konservierung von Erlebenssituationen auseinandersetzt, trägt autoethnografische Züge. Hier rückt nun aber stärker der technische Ermöglichungsaspekt, der die sinnliche Erlebnisqualität als *modo futuri exacti* über den Einsatz von entsprechenden Filtern zu steigern in der Lage ist, in den Vordergrund. Hierfür beschreiben die beiden Autoren den neueren technischen Entwicklungsweg von der digitalen über die Smartphone- bis hin zur App-Fotografie. Für den praktischen Prozess der antizipativen Vorwegnahme einer nachträglichen Betrachtung des über Filter u. ä. gestalteten App-Fotografie schlagen sie den Begriff der “interpretativen Konservierung“ vor, die sich bereits in den Vollzug der Bildherstellung für eine spätere Rezeption in dieses einschreibe (130).

Michaela Pfadenhauer dagegen stellt aus einer alltagsethnografischen Perspektive das “Foto als Wissensform“ in den Mittelpunkt und fokussiert auf die sowohl wissenschaftliche als auch mit Beteiligung der beobachteten Akteure entstandene Fotografie und ihre Erklärungspotentiale für das auf diese Weise dokumentierte Soziale. Das Foto wird, wie sie es an einem Forschungsbeispiel demonstriert, einerseits als Dokument einer Felderfahrung eingesetzt oder aber als Auslöser einer situativen Erzählung verstanden. Das von den Akteuren hergestellte Foto ist für Pfadenhauer eine Ergänzung und Erweiterung der ethnographischen Fotografie. Als “Wissensform“ gibt es Auskunft über die Sichtweisen des oder der Fotografierenden, ihrer Rolle und Position im Raum (143).

Die drei letzten Artikel des Kapitels “Fotografieren“ beziehen sich auf bekannte, aus unterschiedlichen Kontexten stammende Fotografen. Franz Schultheis gibt einen kurzen Ein- und Überblick über das fotografische Werk des Soziologen Pierre Bourdieu, das er während seiner empirischen Feldanalysen hergestellt hat. Er mahnt an, dieses Werk in einen stärkeren Bezug zu seinen theoretischen Schriften zu setzen. Zugleich argumentiert Schultheis für eine stärkere Einbeziehung seiner aus der Analyse der Alltagsfotografie gewonnenen Überlegungen bezüglich der weiteren Verwendungsweisen und -formen fotografischer Aufnahmen, die Schultheis unter verschiedenen Gesichtspunkten darstellt und erläutert (vgl. 152 ff.).

Der Beitrag von Felix Keller befasst sich mit dem Fotografen Helmar Lerski und seiner “fotografischen Kritik soziologischer Fotografie“. Er hebt sich konzeptionell insofern von den anderen Beiträgen ab, als hier Grundfragen der Fotografie hinsichtlich der Ästhetik ihrer Darstellungen exemplarisch erörtert werden und Helmar Lerskis Werk nicht in der Terminologie der (visuellen) Wissenssoziologie und (Sozial-)Phänomenologie, sondern kultur- und fotohistorisch eingeordnet wird. Damit bezieht der Beitrag durch das gewählte Beispiel kritisch Stellung zu einer Reihe von Artikeln des Bandes. Vor allem die soziologische Dimension in Lerskis Werk, die das fotografierte Soziale nicht einfach als das im Bild Sicht- und Objektivierbare begreift, sondern vielmehr “eine fotografische Erkenntniskritik, die mit dem Material der visuellen Repräsentation der damaligen Zeit arbeitete [...]“ (173) verfolgt, verschiebt den Blick erweiternd auf das Erkenntnispotential des Ästhetischen (und Medialen) der Fotografie.

Persönlich geprägt ist auch der Artikel zum Schweizer Dokumentar-Fotografen Herbert Maeder, der durch seinen Sohn Christoph Maeder vorgestellt wird. In diesem Beitrag diskutiert Maeder am Beispiel seines Vaters die Potentiale und Möglichkeiten der sozialdokumentarischen Fotografie,

die, anders als bei Helmar Lerski, stärker auf direkte soziale und politische Interventionen abzielt.

Der zweite Teil ist der Rezeptions- und Aneignungspraxis von Fotografien gewidmet und mit dem Titel “Betrachten von Fotos“ überschrieben. Dieser Teil beginnt mit einem weiteren persönlichen Beitrag zur Fotografie und dem Versuch, den eigenen Umgang mit fotografischen Aufnahmen als Form der Vergegenwärtigung und des Erinnerns in der Präsenz des Bildes zu theoretisieren.

Ronald Hitzler thematisiert in einer Art theoretisierender Selbstbeobachtung die existentielle Situation eines vom privaten wie beruflichen Schicksal Getroffenen. Er umgibt sich in seiner Wohnung mit den Fotografien “einer nachgeraden unverbrüchlichen Gefährtschaft” (198) mit der Sozialwissenschaftlerin Anne Honer, die nach einem tragischen Krankheitsverlauf im Wachkoma lag. Für ihn handelt es sich bei diesen Fotografien weder um “Vergangenheitsspeicher” noch um “Zeitmaschinen”, sondern um “Vehikel zur präsentischen Konstruktion wertschätzender Erinnerungen” (207 f.). Das Arrangement der Fotografien in den eigenen vier Wänden versteht Hitzler als über den Tod hinausreichende Verlängerung der gemeinsam mit Anne Honer zu Lebzeiten praktizierten “Ethnographie der Lebensform”.

Aida Bosch thematisiert ähnlich wie Ronald Hitzler die visuelle Präsenzebene (und, ins Gegenteil verkehrt, Abwesenheitsebene) des Bildes und das Sichtbarwerden des im Bild Gezeigten. Deziert setzt sie sich von denjenigen poststrukturalistischen Erklärungsansätzen ab, die dessen Zeichenhaftigkeit betonen, ohne die “authentische Präsenz” (als subjektive Erfahrung) des Sichtbaren (und unsichtbar Mitgedachten in der Appräsentation) angemessen zu berücksichtigen. Gegenüber diesen Ansätzen macht sie die im Bild sich materialisierenden Spuren leiblicher Präsenz und, damit zusammenhängend, die Akte seiner Wahrnehmung zwischen Präsentation und Appräsentation im Moment der Bildbetrachtung deutlich.

Das Betrachten und Einlassen auf Fotografien (wobei hier beispielhaft vor allem auf künstlerische Fotografien abgestellt wird) besitzt nach Bosch zudem eine existentielle Erlebensdimension für die BetrachterInnen. Mit Bezug auf Roland Barthes wird das persönliche Erfahren der Fotografie und das damit verbundene sich Einlassen auf die körperlich-materialen Sichtbarkeiten, die letztlich bloßen Verweisungscharakter haben, phänomenologisch beschrieben. Die Gefahr einer derartigen Betrachtungskonzeption besteht jedoch (wie auch in anderen Beiträgen) darin, sich allzu stark von der vermeintlichen Sichtbarkeit des Visuellen und dessen (künstlerisch erzeugten) ‘Aura’ vereinnahmen zu lassen, ohne die fotografischen Ästhetisierungsprozesse (wie etwa im Beitrag zu Helmar Lerski) sowie die damit einhergehenden ästhetisierten Medialisierungen des Individuellen und Sozialen in den Blick zu bekommen – wie es der Titel des Sammelbandes eben nahelegt, die gesellschaftliche Dimension der Fotografie einzufangen.

Den biographischen Umgang mit Fotografien beschreibt Roswitha Breckner in ihrem Beitrag. Damit wählt sie einen etwas anders gelagerten Zugang zur Bedeutung des Betrachtens von Fotografien im lebensgeschichtlichen Kontext. Sie fragt, welche Rolle Fotografien in biographischen Konstruktionsprozessen spielen und erweitert damit den textorientierten Blick der soziologischen Biographieforschung um das Visuelle. Damit zielt ihr Beitrag stärker auf den individuellen Aspekt der Erinnerung und Wiedervergegenwärtigung ab, ein Prozess, der über die Fotografie in Gang gesetzt werden kann. Sie bezieht sich in ihren empirischen Beispielen sowohl auf das klassische Fotoalbum als auch auf den biographisch orientierten Bildgebrauch in sozialen Netzwerken.

Bernt Schnettler fragt nach den sich wandelnden Kommunikationsstrukturen des Alltags und der

Herstellung “visuellen Wissens“ mithilfe der digitalen, situativ hochflexiblen Alltagsfotografie. Schnettler zeigt anhand von verschiedenen Beispielen unterschiedliche Nutzungsweisen des Smartphones und den sich darin artikulierenden Wissensformen auf. Allerdings konzidiert er am Ende seines Beitrags, dass zu dem Phänomen der visuellen Kommunikation in einer über die Digitalität auf Dauer gestellten Online-Kultur bislang noch recht wenige empirische Untersuchungen vorliegen und hierin einiger Forschungsbedarf besteht.

Einen ganz anderen Blick auf die Fotografie wirft der Beitrag von Jörg Metelmann. Dieser befasst sich mit dem Foto im Film und stellt das “Betrachten“ von Fotografien damit in einen anderen intermedialen Zusammenhang. Am Beispiel des Films *Code Inconnu (Code unbekannt)* von Michael Haneke zeigt Metelmann auf, dass das Foto mit seinem dokumentarischen Verweischarakter in einem fiktionalen Film nicht nur dramaturgische Funktionen erfüllt, sondern auf der formalen Ebene zur Reflexion des Einzelbilds in der (digitalen) Bewegtbildkultur einlädt.

Der dritte Teil trägt die Überschrift “Auseinandersetzungen mit Fotos“. Hier werden unterschiedliche Zugänge zur Fotografie erprobt. Hans-Georg Soeffner wählt einen wahrnehmungstheoretischen Ansatz zur Erkundung einer Phänomenologie des Bildes (in Beziehung zur Fotografie und ihrer Strukturen), der vor allem das Erkenntnispotential einer stetig mitgegebenen Appräsentation fruchtbar macht und für eine reflektierte Rekonstruktion des Sehens (und des Mitgegebenen, aber nicht Sichtbaren) argumentiert. Seine exemplarischen Betrachtungen sind eingebettet in einen Kunstkontext, der Fotografien des japanischen Fotografen Hiroshi Sugimoto in den Zusammenhang mit Bildern von Caspar David Friedrich und anderen stellt.

Jo Reichertz und Sylvia Marlene Wilz möchten sich mit ihrer Zugangsweise und ihrem methodischen Vorschlag zur Fotografie von den kunstwissenschaftlich motivierten Ansätzen der wissenssoziologischen Fotointerpretation kritisch abgrenzen. Sie fokussieren auf die kommunikative Handlungsdimension des Fotografierens, die sie als doppelte “Zeigehandlung“ begreifen (vgl. 294). Diesem Ansatz zufolge soll zwischen der im Bild gezeigten Handlung und dem Fotografieren als kommunikativer Handlung des Zeigens unterschieden werden. Dabei wird ein zweistufiges Interpretationsverfahren vorgeschlagen, bei dem zunächst in einer Gruppe von ForscherInnen die Reaktionen und Emotionen notiert werden, die eine Fotografie bei den BetrachterInnen auslöst. Im zweiten Schritt erfolgt dann die Interpretation der Fotografie unter Berücksichtigung der einzelnen Bildelemente (vgl. 295). In einer “Partitur“ werden anschließend beide Ebenen der Zeigehandlung abgetragen, um die Strukturen des Bildes und der mit dem Bild verbundenen Handlung genauer identifizieren zu können.

Diese Methode der “Dateninterpretation“ wird an einer Beispielfotografie, eines Fotos des so bezeichneten “Held(en) vom Hudson“ vorgeführt, indem in einem ersten Schritt sämtliche Einfälle der Interpreten aufgeschrieben werden, die ihnen zu der auf dem Foto gezeigten “Handlung“ einfallen (tatsächlich sitzt ein Pilot in einem Cockpit und schaut in die Kamera, die sich hinter seinem Rücken befindet). Diese Beschreibungen können zwar als einfallsreich, aber auch als willkürlich bezeichnet werden (so etwa, wenn auf Seite 296 der dargestellte Herr auf dem Foto als “westlich sozialisierter Mann“ charakterisiert wird). Sie weisen weniger auf das im Bild Gezeigte als vielmehr auf die Assoziationen und Vorannahmen der Beschreibenden hin. Ebenso fraglich ist die Beschreibung der “Handlung des Zeigens“ mit der Kamera, da die InterpretInnen hier eine Lesart insinuierten, die so, aber auch ganz anders sein könnte. Der Hinweis der AutorInnen, dass eine Fotografie in kommunikative Zusammenhänge eingebettet ist, wird hier durch die Interpretation eingeholt und ein Stück weit zurückgefahren.

Nimmt man den fototheoretischen Allgemeinplatz ernst, nach dem Fotografien als solche jenseits eines kommunikativen Kontextes keine eindeutige Bedeutung haben, dass Fotografien ihre (wechselnden) Bedeutungen erst durch kommunikative Zuschreibungen und Verwendungsweisen in spezifischen historischen und zeitgenössischen Kontexten entfalten, so stellt sich die Frage, wie plausibel die vorgeschlagene Methode ist bzw. welches überprüfbare Wissen sie hervorzubringen vermag. Ob sich, wie Reichertz und Wilz abschließend vorschlagen, auf der von ihnen beispielhaft interpretierten Fotografie "ein amerikanischer Held in Zeiten moderner Technik" symbolisch zeigt, ist angesichts der Hintergrundgeschichte dieses Bildes nicht weiter verwunderlich (dafür benötige ich aber nicht den ganzen, zuvor getätigten Beschreibungsvorlauf); jedoch ist die vorgeschlagene Interpretation und Einordnung keineswegs eine sich aus dem Bild ergebende "Handlung" oder aber ein belegbarer Nachweis der fotografischen Zeigeintention des Bildes, sondern lediglich eine von vielen denkbaren Deutungsweisen.

Und so lässt sich der anschließende diskursorientierte Beitrag von Angelika Pöferl und Reiner Keller als implizite Replik auf die zuvor vorgeschlagene Methode von Reichertz und Wilz verstehen. Sie gehen davon aus, dass es einen Bilderdiskurs jenseits der Sprache nicht geben kann. Des Weiteren verorten sie die "Wahrheit" von Fotografien in ihrem jeweiligen Gebrauch, im Verhältnis der im Bild dargestellten Personen und Dinge sowie in den damit zusammenhängenden "Möglichkeitsbedingungen des Sehens". Hiermit wird zu Recht auf die Bedeutung der kommunikativ-diskursiven Verwendung von Bildern und ihrer Kontexte hingewiesen.

Anna Lisa Tota beschäftigt sich mit der Erinnerungsfunktion der Fotografie am Beispiel der Verarbeitung von Traumata und leistet so einen Beitrag zur Bedeutung von Fotografie im Rahmen der Memory Studies. Auch hier wird deutlich, dass Fotografien erst in ihren Verwendungskontexten Bedeutungen zugeschrieben werden, lediglich beeinflusst und eingeschränkt durch die Selektivität des Bildausschnitts. Sie zeigt anhand verschiedener Beispiele, wie individuelles und öffentliches Gedächtnis (unter Berücksichtigung der Selektivität des Bildes) erinnerungsprägend sind und damit ethische und politische Implikationen aufweisen.

Oliver Bidlo und Norbert Schröer setzen sich mit Bezug auf Vilém Flussers fototheoretische Ansätze kritisch mit der "optimistischen" Verwendung von Fotografien als Datenquelle in der qualitativen Sozialforschung auseinander. Dieser Beitrag fokussiert stärker auf die medialen und ästhetischen Differenzen, die vor allem das Bild und die Fotografie kennzeichnen und, so die beiden Autoren, eine in erster Linie auf Textinterpretationen beruhende Auswertungsmethode des Bildes fragwürdig erscheinen lassen. Sie argumentieren deshalb für eine stärkere Berücksichtigung der medienspezifischen ästhetischen Elemente des Bildes und damit für eine stärkere Berücksichtigung seines performativen Charakters. Auch in diesem Beitrag wird eine Kritik an der voraussetzungslosen Übertragung qualitativer Forschungsansätze auf die Fotografie artikuliert.

Aufgrund seiner Kürze eher als kommentierende Bemerkungen zu einer neuen Selbstbild-Kultur, den "Selfies", ist Klaus Neumann-Brauns Beitrag angelegt. Er sieht in dieser neuen Kultur der Selbstinszenierung normierende Zwänge im Horizont neoliberaler Selbstpolitik am Werk. Gerade diesem empirisch ausufernden und zentralen Phänomen der kommunikativen Alltagsfotografie hätte sicherlich mehr Raum zugestanden werden können.

Manfred Prisching nimmt sich der Thematik des Bandes vom Ansatz her auf einer grundsätzlichen Ebene an und fragt nach den Möglichkeiten der "Sichtbarmachung des Soziologischen" in der Fotografie (349), was er am Beispiel der Werbefotografie vorführt. Mithilfe von vier soziologischen Zugangsweisen beschreibt er, auf welche Weise Fotografien soziologisiert werden

können. Hier leuchtet die interpretative Perspektive vor allem deshalb ein, da sich in Werbefotografien Gesellschaftliches auf eine prägnant hergestellte und notwendig aufmerksamkeitsorientierte Darstellung hin verdichtet, geht es ihnen doch darum, die angebotenen Produkte lifestyle-gerecht und pointiert bewerben zu können. Daher bewegen sich Werbefotografien an den Schnittstellen zwischen Populärkultur und Kunst, vermitteln zugleich wesentliche Einsichten in gesellschaftliche Gewordenheiten.

Der vierte Teil liefert "Beiträge zur Theorie der Fotografie". Es handelt sich dabei jedoch weniger um eine soziologische Theorie der Fotografie, sondern vielmehr um theoretische Konzepte der (visuellen) Wissenssoziologie und Sozialphänomenologie, die auf die Fotografie übertragen werden. Hubert Knoblauch schlägt im ersten Beitrag dieses Teils das "Sehen" als kommunikative Handlung vor, die auch die Grundlage einer soziologischen Theoretisierung der Fotografie bilden könnte. Seine These lautet, dass wir mithilfe der Fotografie das Sehen der Anderen sehen (und in ihrer körperlichen Ausrichtung begreifen) lernen.

In diesem Ansatz ist die Fotografie lediglich Mittel zum Zweck, um sich die, wie Knoblauch ausführt, sequentiellen Abfolgen des Sehens als Prozess, die an die Körperlichkeit des Sehenden gebunden sind und die durch Körperbewegungen ihre Richtung wechseln, analysierbar machen zu können. Somit zielt Knoblauch weniger auf eine Theorie der Fotografie (als mediale Form und kulturelle Praxis) ab, sondern versucht über diese eine soziologische Theorie des Sehens zu entwickeln, in der das Körperliche durch kommunikative Akte des Sehens als "Stabilisierung von Gesellschaft" begriffen wird. Die Fototechnik taucht in diesem Sinne als Erweiterung des menschlichen Sehvermögens auf.

Jürgen Raab dagegen stellt die Fotografie als sinnhaft hergestelltes Bild in den Mittelpunkt seiner "wissenssoziologischen Konstellationsanalyse". Sein Ansatz zielt darauf ab, die "Sichtbarkeitsordnungen fotografischer Ausdrucksgestalten" sowie die "Motive visuell-kommunikativen Handelns" zu beleuchten (383). Dabei betont er das enge Verhältnis von "Text und Kontext" der Bildherstellung, wobei der Fokus in erster Linie auf die Bildproduktion und das in die Fotografie eingeschriebene, visuell-kommunikative Wissen gelegt wird. Dieses visuelle Wissen soll über die Rekonstruktion der Bauformen und Sichtbarkeitsordnungen von Einzelbildern analysiert und hinsichtlich der Vermittlung eines Bildwissens untersucht werden. Dafür bezieht sich Raab methodisch auf die planimetrischen und perspektivischen Ansätze Max Imdahls, um so die "methodischen Grundprinzipien der hermeneutischen Sozial- und Medienforschung einzulösen" (389).

Jochen Dreher betrachtet die Fotografie unter rezeptionsästhetischen Bedingungen, wobei er dezidiert gegen die Auffassung Roland Barthes' argumentiert, derzufolge der Autor eines Bildes für dessen Rezeption aufgegeben wird (vgl. 397). Demgegenüber rückt er die Triade aus "*Intention des Fotografen als Autor, der Fotografie als ästhetischem Produkt dieser Intention sowie dem Rezipienten, dem Bildbetrachter*" in den Mittelpunkt seiner Beschreibungen. Dabei bezieht er sich auf sämtliche Bildtypen der Fotografie und betrachtet diese auch unter medialen und ästhetischen Gesichtspunkten.

Ilja Srubar diskutiert die theoretischen Potentiale der Phänomenologie in Bezug auf Bild und Fotografie und setzt gegen die Auffassung einer Zeichenhaftigkeit der Semiose die "sinnbildende Struktur der Typenbildung" (414), da letztere mit Blick auf die Fotografie nicht die Arbitrarität des Zeichens, sondern vielmehr die Identität des Typisierten als sinnvoll Strukturiertes voraussetze. Über die Materialität der Bildstruktur ließe sich so auf Konventionen der Bildgestaltung und die

damit typisierten Darstellungen von Materialität schließen. Gerade für das Foto, so Srubar, das durch seine Referentialität geprägt sei, sei die typologisierte Erkennbarkeit des Bildinhalts durch die Betrachter als Grundlage eines verstehenden Nachvollzugs entscheidend, die in der Semiose eben nicht gewährleistet sei.

Achim Brosziewski fokussiert in seinem sich auf die Systemtheorie berufenden Beitrag auf das Sehen und Erkennen des Licht-/Schattenspiels in der Fotografie und wie dieses kommunikativ “funktioniert“ (425).

Der fünfte und letzte Teil ist einer “Abschlussmeditation“ gewidmet. Dabei werden Aufnahmen des Fotografen Bernard Langerock gezeigt und in Verbindung mit philosophischen Aussagen von Hermann Schmitz gestellt.

Der Band vereint insgesamt eine reichhaltige, vielfältige und instruktive Palette an unterschiedlichen wissenssoziologischen und (sozial-)phänomenologischen Beiträgen zum Umgang mit der Fotografie. Dabei wird, mit wenigen Ausnahmen, ein wesentlicher Schwerpunkt auf die Traditionen der Bildhermeneutik gelegt und das Wahrnehmen und Sehen als phänomenaler Effekt des Visuellen betont, ohne sich jedoch eingehender mit der Fotografie als medialer Form und kultureller Praxis zu beschäftigen. Er verdeutlicht damit, dass zur Fotografie im engeren und der Visualität im allgemeineren Sinne in der Soziologie gerade angesichts der Ubiquität und Präsenz von statischen oder bewegten Bildern in öffentlichen und privaten Kulturen noch einige (theoretische, methodologische/methodische und empirische) Arbeit zu leisten ist.

Es ist für einen soziologischen Beitrag zu einem notwendigerweise interdisziplinären Themenfeld zu erwarten, sich konkreter und tiefgreifender mit angrenzenden Positionen auseinanderzusetzen und zudem die immanent mitschwingenden Grundlagen des eigenen Ansatzes mithilfe anderer Ansätze zu reflektieren. Eine Soziologie, die den Anspruch einer ‘Metawissenschaft’ erhebt (was in der Wahl des Bezugsrahmens “Gesellschaft“ deutlich zum Ausdruck kommt), hat sich meines Erachtens zwingend mit den Feldern, auf die sie sich beziehen möchte, auseinanderzusetzen und kann nicht in einem weitgehend soziologischen Referenzsystem verbleiben oder sich darin zurückziehen, sondern hat umgekehrt die zweifellos vorhandenen Erkenntnisse und Befunde des infrage stehenden Gegenstands zu “soziologisieren“. Dies geschieht jedoch durch die dezidiert paradigmatische Festlegung dieses Sammelbandes zu wenig.

Literatur:

- Bergmann, Jörg R. (2006). Qualitative Methoden der Medienforschung – Einleitung und Rahmung. In: *Qualitative Methoden der Medienforschung* (hg. Ruth Ayaß und Jörg R. Bergmann). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie, S. 13-41.
- Breidecker, Volker (Hg.) (1996). *Siegfried Kracauer / Erwin Panofsky*. Briefwechsel 1941 – 1966. Berlin: Akademie Verlag.
- Geimer, Peter (2017). *Theorie der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Kauppert, Michael und Irene Leser (Hg.) (2014). *Hillarys Hand: Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript.
- Kohli, Martin (1981). “Von uns selbst schweigen wir“: Wissenschaftsgeschichte aus Lebensgeschichte. In: *Geschichte der Soziologie (Bd. 1-4)* (hg. Wolf Lepenies und Wolf-Hagen Krauth). Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 428-465.
- Morin, Edgar (1958). *Der Mensch und das Kino*. Stuttgart: Ernst Klett.
- Ramsbrock, Annelie, Annette Vowinckel und Malte Zierenberg (Hg.) (2013). *Fotografie im 20.*

Jahrhundert: Verbreitung und Vermittlung. Göttingen: Wallstein.

- Stiegler, Bernd (2010). Why Photography Matters as Never Before. In: *Texte zur Theorie der Fotografie* (hg. Bernd Stiegler). Stuttgart: Reclam jun., S. 9-25.
- Zinfert, Maria (Hg.) (2014). *Kracauer. Fotoarchiv.* Zürich: Diaphanes.

Links:

- [Verlagsinformationen zum Buch](#)
- [Webpräsenz von Prof. em. Dr. Thomas S. Eberle an der Universität St. Gallen](#)
- [Webpräsenz von Dr. Carsten Heinze an der Universität Hamburg](#)

Dieser Beitrag wurde publiziert am Freitag den 2. Februar 2018 um 08:00
in der Kategorie: [Einzelrezension](#), [Rezensionen](#).

Kommentare können über den [Kommentar \(RSS\)](#) Feed verfolgt werden.
Kommentare und Pings sind momentan geschlossen.