

Fotografie und Gesellschaft

Phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven (unter Mitarbeit von Niklaus Reichle)

Bearbeitet von
Thomas S. Eberle

1. Auflage 2017. Taschenbuch. 456 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 2861 6

Format (B x L): 15,5 x 24 cm

Gewicht: 996 g

[Weitere Fachgebiete > Kunst, Architektur, Design > Fotografie](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

The logo for beck-shop.de features the text 'beck-shop.de' in a bold, red, sans-serif font. Above the 'i' in 'shop' are three red dots of increasing size. Below the main text, 'DIE FACHBUCHHANDLUNG' is written in a smaller, red, all-caps, sans-serif font.

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.



Thomas S. Eberle (Hg.)

Fotografie und Gesellschaft

Phänomenologische
und wissenssoziologische
Perspektiven

[transcript] sozialtheorie

Aus:

Thomas S. Eberle (Hg.)

Fotografie und Gesellschaft

Phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven
(unter Mitarbeit von Niklaus Reichle)

März 2017, 456 Seiten, Hardcover, zahlr. z.T. farb. Abb., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-2861-6

Fotografie blieb in den Sozialwissenschaften bislang ein eher unterbelichtetes Thema, obwohl ihre Bedeutung in der Gegenwartsgesellschaft rasant zugenommen hat. Der Band schließt diese Lücke: mit Analysen nicht nur der Bildinterpretation, sondern auch der fotografischen Handlung selbst sowie der Auseinandersetzung mit Fotos. Die Beiträge renommierter Autor_innen über die Fotopraxis von Laien und Professionellen, den Übergang von der analogen zur digitalen Fotografie, das Fotografieren mittels Smartphone und Foto-Apps, die Gebrauchsweisen von Fotografie im Alltag und in den Medien sowie die Besonderheiten der Bildkommunikation und -interpretation wenden sich nicht nur an Sozial-, Medien- und Kulturwissenschaftler_innen, sondern an alle, die sich für Fotografie interessieren.

Thomas S. Eberle (Prof. Dr.) ist Co-Leiter des Seminars für Soziologie an der Universität St. Gallen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2861-6

Inhalt

Vorwort | 9

Fotografie und Gesellschaft

Thematische Rahmung

Thomas S. Eberle | 11

ERSTER TEIL: FOTOGRAFIEREN

Fotografisches Handeln

Subjektive Überformung von fotografischen
Repräsentationen der Wirklichkeit

Nina Baur und Patrik Budenz | 73

Der Akt des Fotografierens

Eine phänomenologische und autoethnografische Analyse

Thomas S. Eberle | 97

App-Fotografie

Zur Veralltäglichung interpretativer Konservierung

Paul Eisewicht und Tilo Grenz | 117

Fotografieren (lassen)

in der lebensweltanalytischen Ethnografie

Das Foto als Wissensform

Michaela Pfadenhauer | 133

Die Kamera im Dienste soziologischer Objektivierung

Pierre Bourdieus fotografisches Archiv

Franz Schulteis | 147

Subversionen des Lichts

Helmar Lerskis fotografische Kritik soziologischer Fotografie

Felix Keller | 163

Der Schweizer Fotograf Herbert Maeder

Ein Meister des Lichts und das »immutable mobile«-Phänomen
in der dokumentarischen Fotografie

Christoph Maeder | 177

ZWEITER TEIL: BETRACHTEN VON FOTOS

Als schautest Du mich an

Das Foto als Präsenzvehikel

Ronald Hitzler | 197

Präsenz des Bildes – Präsenz im Bild

Betrachtungen zur Präsenzerfahrung

Aida Bosch | 213

Zwischen Leben und Bild

Zum biografischen Umgang mit Fotografien

Roswitha Breckner | 229

Digitale Alltagsfotografie und visuelles Wissen

Bernt Schnettler | 241

Slowest Motion

Das Foto im Film

Jörg Metelmann | 257

DRITTER TEIL: AUSEINANDERSETZUNGEN MIT FOTOS

Bilder des Unsichtbaren

Hermeneutik und Wahrnehmung

Hans-Georg Soeffner | 269

Ein amerikanischer Held in Zeiten moderner Technik

Oder: das Wunder vom Hudson

Jo Reichertz und Sylvia Marlene Wilz | 293

Die Wahrheit der Bilder

Angelika Pöferl und Reiner Keller | 305

Ist ein Foto »nur ein Foto«?

Die Fotografie als Medium des Gedächtnisses
in der Verarbeitung von Traumata

Anna Lisa Tota | 317

Techno-Imagination

Vilém Flussers Anregungen
zur kreativen Interpretation von Technobildern
Oliver Bidlo und Norbert Schröer | 331

Selfies

Oder: kein fotografisches Selbstporträt ohne den Anderen
Klaus Neumann-Braun | 343

Die Sichtbarmachung des Soziologischen

Manfred Prisching | 349

VIERTER TEIL: BEITRÄGE ZUR THEORIE DER FOTOGRAFIE**Sehen als kommunikatives Handeln und die Fotografie**

Hubert Knoblauch | 367

Fotografie und Phänomenologie

Zur Methodologie einer wissenssoziologischen Konstellationsanalyse
Jürgen Raab | 381

Versuch über eine Rezeptionsästhetik der Fotografie

Konstruktion und Konstitution des fotografischen Bildes
Jochen Dreher | 395

Typus, Zeichen und Bildpräsenz

Ilja Srubar | 411

Das Lichtspiel der Fotografie als Phänomenologie des Blicks

Achim Brosziewski | 425

FÜNFTER TEIL: ABSCHLUSSMEDITATION**Momentaufnahmen der Reflexion**

Bernard Langerock und Hermann Schmitz | 437

Autorinnen und Autoren | 451

Fotografie und Gesellschaft

Thematische Rahmung

Thomas S. Eberle

Die Fotografie ist in geradezu rasantem Tempo allgegenwärtig geworden. Zum einen begegnen wir in unserem gesellschaftlichen Alltagsleben seit langem überall Fotos: auf Plakaten, in Zeitungen und Illustrierten, auf dem Computer, auf Tablets und Smartphones. Sowohl der öffentliche als auch der private Bereich sind von Fotos durchsetzt, und seit der Verbreitung von Kino, Fernsehen und elektronischen Geräten zunehmend auch von bewegten Bildern, also von Filmen und Videos. An die Ubiquität von Fotos haben wir uns seit Jahrzehnten gewöhnt, das ständige Betrachten von Bildern ist uns zur Selbstverständlichkeit geworden. Zum anderen – und dies ist ein neues Phänomen – ist auch das Fotografieren selbst allgegenwärtig geworden. Seit der Erfindung der Digitalfotografie, insbesondere seit der Verbreitung des digitalen Fotografierens per Smartphone, scheint mittlerweile jedermann zu fotografieren – überall auf der Welt begegnen wir Menschen, die ihre Kompaktkamera oder ihr Smartphone zwischen sich und das jeweils Betrachtete halten, Fotos machen und diese anschließend auf den kleinen Bildschirmen betrachten. Die entsprechenden Gesten und Posen sind universell und transkulturell geworden. So scheint heutzutage beinahe alles fast jederzeit fotografiert oder gar gefilmt zu werden – es wird geschätzt, dass täglich weltweit etwa 1,8 Milliarden Fotos aufs Internet geladen werden, also über 20.000 pro Sekunde (Stamm 2015).

Angesichts dieser Entwicklung drängt sich eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Thema »Fotografie und Gesellschaft« geradezu auf – Aktualität und Relevanz stehen außer Frage. So versammelt das vorliegende Buch eine Reihe von Beiträgen namhafter Soziologinnen und Soziologen, die in diesem Bereich versiert sind. Ihnen gemeinsam ist, dass sie vom interpretativen Paradigma ausgehen und ihre Analysen vorwiegend aus einer phänomenologischen oder wissenssoziologischen bzw. sozialkonstruktivistischen Perspektive vornehmen. Angesichts der thematischen Breite des Buchtitels soll dieses Einleitungskapitel nicht nur in den Inhalt des vorliegenden Buchs einführen, sondern diesen auch etwas umfassender rahmen. Wie viele Themen dabei angeschnitten werden können, hat bereits Gisèle Freund (1976) in ihrem gleichnamigen Buch gezeigt. In unserem Kontext scheinen mir vor allem folgende Fragen relevant:

- Erstens, wie hat sich die Fotografie seit ihrer Erfindung in der Gesellschaft verbreitet?
- Zweitens, wie hat sich die Polarität zwischen Alltagsfotografie und Kunstfotografie entwickelt?
- Drittens, warum begann die Soziologie – die Wissenschaft von der Gesellschaft – sich so spät mit Fotografie auseinanderzusetzen?
- Viertens, was zeichnet phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven auf Fotografie aus?

Im Anschluss an diese thematische Rahmung wird der Aufbau des Buchs erläutert und der Inhalt der einzelnen Buchkapitel skizziert.

DIE VERBREITUNG DER FOTOGRAFIE IN DER GESELLSCHAFT

Die Geschichte der Fotografie ist einerseits Technikgeschichte, andererseits gesellschaftliche Gebrauchsgeschichte. Beide sind komplex und können hier nur cursorisch skizziert werden. Beide sind auch auf mannigfaltige Weise miteinander verwoben, nicht im Sinne einer deterministischen Beziehung, sondern im Sinne eines vielschichtigen Wechselspiels: Die Techniken der Fotoapparate, der Filmentwicklung und schließlich der digitalen Speichermedien eröffneten Optionen für vielerlei Gebrauchswesen, und diese wiederum weckten Ideen für technische Weiterentwicklungen, die schließlich zum Teil auch realisiert wurden.

Die Erfindung der Fotografie wird in der Regel auf das Jahr 1839 angesetzt, als zum einen mit der Daguerreotypie – benannt nach ihrem Erfinder Louis J. M. Daguerre – in Paris ein modernes Bildaufzeichnungsverfahren vorgestellt und zum anderen im selben Jahr in Deutschland auch der Begriff »Photographie« geprägt wurde (vgl. Baatz 2008). In Form der Camera obscura, der Laterna magica und der Camera lucida gab es frühe Vorläufer. Ab 1800 hatte sich eine ganze Reihe von Forschern mit ähnlichen Verfahren beschäftigt. Zur selben Zeit wie Daguerre, aber unabhängig von ihm, entwickelte der englische Privatgelehrte William Henry Fox Talbot das Negativ-Positiv-Verfahren. Dieses setzte sich später durch, weil man vom selben Bild mehrere Abzüge machen konnte – die Daguerreotypien waren demgegenüber Unikate. Während die technische Entwicklung der folgenden Jahrzehnte beträchtliche Fortschritte brachte, entstand der *Beruf des Fotografen*, der mit einer ganzen Wagenladung Fotoausrüstung von Dorf zu Dorf zog und gegen Bezahlung Fotos von Kunden – meistens in Sonntagskleidung und aufgrund der langen Verschlusszeiten in steifen Posen – anfertigte. Im Jahre 1888 präsentierte der amerikanische Unternehmer Eastman die »Kodak Nr. 1«, eine 8 × 9 × 16 cm große tragbare Kamera mit einem Fixfokusobjektiv und einem Rollfilm, auf dem hundert kreisförmige Bilder im Durchmesser von jeweils 65 mm Platz hatten. Mit dem Slogan »You Press the Button. We Do the Rest« wurde ein umfassender Fotoservice angeboten: Die Kamera wurde mit dem Film gekauft; nachdem dieser belichtet war, schickte

man die Kamera an die Eastman Company und erhielt sie mit einem neuen Film geladen wieder zurück, zusammen mit den Abzügen des belichteten Films. Damit war der Weg zur gesellschaftlichen Verbreitung des Fotografierens geebnet.

Mit dem Aufkommen der Illustrierten bildete sich der *Beruf des Foto-reporters* heraus. Der *Fotojournalismus* begann im breiten Stil in den 1920er Jahren, als die reproduktionstechnischen Voraussetzungen für eine rasche Verbreitung aktueller Fotos geschaffen waren. Gleichzeitig wurde mit der Leica im Jahr 1924 eine qualitativ hochwertige Kleinbildkamera erfunden, die sich unter Reportern wegen ihrer Handlichkeit und Präzision über Jahrzehnte großer Beliebtheit erfreute. Allerdings bevorzugten viele Profifotografen aus Qualitätsgründen weiterhin (auch) größere Formate, wie etwa die Ermanox (1924), die Rolleiflex (1929) oder die Hasselblad (1948) und deren Nachfolgemodelle, sowie auch eine ganze Reihe weiterer Apparate. Ab den 1960er Jahren etablierten sich zunehmend japanische Hersteller auf dem Markt, allen voran Pentax, Nikon und Canon. Sie produzierten einerseits Profi-Kameras, andererseits aber auch etwas einfachere Modelle für den anspruchsvollen Amateur. 1963 erfolgte die Markteinführung der Kodak Instamatic, die wie ehemals die ›Kodak Nr. 1‹ für die breite Masse konzipiert war: Eine Billigkamera die einfach zu bedienen war – da das korrekte Einfädeln der Kleinbilddfilme vielen Leuten Probleme bereitete, wurden die Filme als Kassetten verkauft und konnten handlich eingelegt, herausgenommen und eingesandt werden. Das Kodak Instamatic System war ein gigantischer Erfolg: Während der folgenden 20 Jahre wurden über 150 Millionen Kameras verkauft. So verbreitete sich das Fotografieren zunehmend in der Gesellschaft, und das Angebot an Kamertypen wurde immer vielfältiger. Auch die Qualität des Filmmaterials war mittlerweile hervorragend, weshalb selbst Profifotografen vermehrt großformatige durch Kleinbild-Kameras ersetzen. Ab den 1970er Jahren verdrängte schließlich der (1938 erfundene) Farbfilm in Form von Diapositiven und Farbfotos kontinuierlich die herkömmliche Schwarz-Weiß-Fotografie.

Illustrierte und Zeitungen, Plakate, Kinos und Fernsehen haben Bilder zum selbstverständlichen Bestandteil unseres Alltagslebens gemacht. Zur Verbreitung des Fotografierens als Tätigkeit haben einerseits die einfach zu bedienenden Billigkameras sowie die wirtschaftliche Erschwinglichkeit von Spiegelreflexkameras für den anspruchsvolleren Amateur beigetragen, am nachhaltigsten aber die *digitale Revolution*. Der erste Bildsensor, das Herzstück der digitalen Kamera, wurde bereits 1969 entwickelt. Doch erst nach der Jahrtausendwende setzte die Massenproduktion von Digitalkameras ein. Vor allem dank den digitalen Kompaktkameras und Ultrakompaktkameras, die relativ kostengünstig, leicht zu tragen und einfach zu bedienen sind und auch in der Automatik-Einstellung hochwertige Bildqualität liefern, erfreute sich das Fotografieren steigender Beliebtheit. Einen weiteren Entwicklungsschub brachten die Smartphones sowie die Tablets – inzwischen trifft man überall auf der Welt Menschen, die Personen, Kunstwerke, Denkmäler, Konzerte oder Landschaften und immer

häufiger auch sich selbst auf dem Bildschirm solcher Geräte betrachten und das Betrachtete entweder als Foto oder Video festhalten – die entsprechenden Gesten und Posen beim Fotografieren haben inzwischen selbst schon fast einen ikonischen Status erlangt. Mit Smartphones und Tablets verbreitete sich auch eine Vielzahl von Apps, die spezielle Aufnahme-Modi mit Filtern und Verfremdungseffekten sowie einfache Bildbearbeitungsmöglichkeiten enthalten.

Diese rasante Entwicklung seit der digitalen Revolution kann anschaulich mit Zahlen illustriert werden. Gemäß dem deutschen Statistik-Portal »statista« (<http://de.statista.com>) kulminierte der Verkauf von Digitalkameras im Jahr 2011 mit 148 Millionen verkauften Exemplaren. Danach sank der Absatz beträchtlich: 2014 betrug er nur noch die Hälfte, nämlich 74 Millionen, und 2016 noch 49 Millionen. Schuld am Absatzrückgang sind die *Smartphones*, die mittlerweile annähernd vergleichbare Qualität von Fotos liefern wie die Kompaktkameras (mittlerweile selbst Videos in Full-HD- und 4K-Auflösung). Gemäß demselben Portal beträgt die Anzahl Smartphone-Nutzer 2015 weltweit 1,86 Milliarden und im Jahr 2019 schätzungsweise 2,66 Milliarden. Laut BITCOM-Umfragen macht in Deutschland *jeder* Smartphone-Nutzer ab 14 Jahren mit seinem Gerät auch Fotos. »Für Schnappschüsse im Alltag oder kurze Videoclips ist das Smartphone mit Abstand das beliebteste Gerät« (BITCOM 2014). Gleichzeitig bleiben digitale Spiegelreflex- und Systemkameras mit großen Bildsensoren und Wechselobjektiven weiterhin gefragt (ebd.); mittlerweile haben auch die meisten Profifotografen auf die digitale Fotografie (mit hochwertigen Kameras) umgestellt – zu überzeugend sind ihre Vorteile, wie die kostengünstige Aufnahme und Speicherung, die sofortige Bildkontrolle, die rasche Bearbeitung sowie die bequeme Übermittlung und Verbreitung der Fotos. (In der Kunstfotografie wird weiterhin auch mit traditionellen Verfahren gearbeitet.)

Nach wie vor sind die technischen Unterschiede zwischen hochwertigen Spiegelreflex-Kameras und billigen Kompaktkameras oder Smartphones beträchtlich; sie werden aber zunehmend kleiner und von bloßem Auge wohl bald nicht mehr sichtbar sein. Inzwischen gibt es für Smartphones Linsenaufsätze, die mehr Weitwinkel- oder mehr Telefokus erlauben, bereits auch Smartphones mit zwei Linsen unterschiedlicher Brennweite, und bald werden wohl auch Smartphones regulär neben digitalem auch optisches Zoomen ermöglichen. Vorbei ist die Zeit der flauen Bilder, die mit Billigkameras geschossen wurden; heute liefern auch digitale Kompaktkameras und Smartphones Fotografien von erstaunlich guter Qualität. Im Zuge dieser Entwicklung reduzieren sich die Qualitätsunterschiede daher immer mehr auf das, was der kulturellen Unterscheidung von »guter« und »schlechter« Fotografie schon immer zugrunde lag: *die Kompetenz des Fotografen*.

ALLTAGSFOTOGRAFIE UND KUNSTFOTOGRAFIE

Es besteht ein breites und ausdifferenziertes Spektrum an fotografischen Kompetenzen, dessen Pole leicht zu bestimmen sind: Auf der einen Seite steht der »Knipser«, der alles mit der automatischen Einstellung seiner Kamera fotografiert und nicht weiß, dass diese oft suboptimale Ergebnisse liefert; der auch nicht weiß, dass sein Blitz weder die Landschaft noch entfernte Gebäude aufzuhellen vermag und dass Menschen und Gegenstände in starkem Gegenlicht nur als schwarze Konturen abgebildet werden. Oft ist der Bildaufbau solcher Fotografien miserabel, das Lächeln von Menschen wirkt darin gefroren, ihre Augen sind in vielen Fällen ganz oder halb geschlossen, weil sie gerade blinzelten. Oft ist auch einiges abgeschnitten, selbst Teile von Personen, weil der Knipser nur aufs Zentrum des Bildes blickte und die Partien entlang des Bildrahmens nicht beachtete. Und beim Abdrücken lief dann womöglich noch irgendwer überraschend ins Bild, weil der Knipser das Geschehen rund um den Bildausschnitt nicht im Blick hatte. Auf der anderen Seite stehen die *Profifotografen*, die die technischen Möglichkeiten ihrer Kamera bis ins Detail beherrschen und sie zum Zwecke der Bildgestaltung voll ausschöpfen. Jene Fotografen, die sorgfältig auf die optimalen Lichtverhältnisse achten und sowohl die Perspektive, Brennweite, Blende, Verschlusszeit als auch den ISO-Wert und Filter-Einsatz mit Bedacht wählen und die ihre Bilder kreativ und möglichst einmalig gestalten. Hinzu kommt, dass Profifotografen seit jeher ihre Fotos auch selbst in der Dunkelkammer entwickelten und nachbearbeiteten oder – im Fall von Fotojournalisten – diese Aufgabe professionell arbeitenden Kollegen im Labor überließen. Auch wenn diese Arbeit heute am Computer geschieht: Bilder werden professionell nachbearbeitet, um sie so perfekt wie möglich zu gestalten. Die Werke vieler Top-Fotografen wurden weltweit verbreitet – einige ihrer Bilder sind geradezu Ikonen geworden – und haben nachhaltig dazu beigetragen, dass die Fotografie sich nach langem Ringen schließlich als eigenständige Kunstform etablieren konnte.

Dass Kunst indes brotlos sein kann, zeigte sich auch in der Fotografie. Als exemplarisches Beispiel sei auf *W. Eugene Smith* (1918–78) hingewiesen, dessen Bilder legendär wurden: *Walk to Paradise Garden*, die *Guardia Civil* in Spanien, die *Stahlarbeiter* in Pittsburgh, der *US-Soldat* der ein Baby rettet, oder die *japanische Mutter* in der Umweltkatastrophe in Minamata, die ihr mit Quecksilber vergiftetes Baby aus dem Bad hebt. Aus existenziellen Gründen auf Aufträge angewiesen, blieb Smith ein Grenzgänger und Gratwanderer zwischen dem Beruf als *Fotojournalist* und seiner inneren Berufung als *Kunstfotograf*. Er kämpfte bei »Life« und »Newsweek« dafür, seine Filme nicht nur als Rohstofflieferant abzuliefern, sondern die Fotos selbst entwickeln und vergrößern zu dürfen und auch beim Layout der Story miteinbezogen zu werden. Seine ästhetischen Standards waren jedoch derart hoch, dass er sich immer wieder mit seinen Auftraggebern verkrachte und zudem auch seine künstlerischen Projekte nicht zum Abschluss brachte. So plante er beispielsweise, in kurzer Zeit und mit wenig

Geld den Aufschwung Pittsburghs zu dokumentieren; daraus wurde ein Projekt von drei Jahren, während denen er Zehntausende von Fotos schoss und dabei seine Ehe sowie seine Gesundheit ruinierte. Aus künstlerisch-ästhetischen Gründen manipulierte er seine Bilder und inszenierte ganze Szenen: Während vom Fotojournalismus eine neutrale, objektive Chronik verlangt wurde, ließ Smith für seine Reportage ›The Spanish Village‹ ein ganzes Dorf Statisten spielen, mietete Lastwagen und Kuhherden um das Dorfleben zu bereichern und verwandelte einige Bilder in der Dunkelkammer zu abgründig-dunklen Bildern (Mora/Hill 1998). Sein Kommentar:

»This is the way I see it. This is the way I feel it, and I think this is perfectly legitimate in that photography has very little of reality in it, and then only on the lower level of simple recognition. Beyond that, in transmission of the inner feeling, I feel that everything that is honest to the situation is honest to the photograph« (zit. in: Hughes 1989: 388).

Nicht nur Smith, sondern auch etliche andere Fotografen litten unter dem Widerspruch zwischen Fotojournalismus und Kunstfotografie. Einige von ihnen gründeten daher die Fotoagentur ›Magnum‹ mit dem expliziten Ziel, die Qualität des Fotojournalismus hochzuhalten. Die Idee entstand 1934 bei einem Treffen von Henri Cartier-Bresson, David Seymour und Robert Capa in Paris, wurde jedoch erst 1947 mit der Gründung der Agentur in New York Wirklichkeit. Magnum sollte die Verwertung der Bilder ihrer Mitglieder steuern und ihre Rechte an den Fotos sichern. Ab den 1950er Jahren entstanden überall neue Zeitschriften, womit die goldenen Jahre der Live-Fotografie einsetzten. Die Agentur Magnum versammelte einen illustren Kreis von Top-Fotografen (u. a. auch Gene Smith während seines Pittsburgh-Projekts), die einen eigenen, eng an die Leica gekoppelten Stil entwickelten und nicht nur Auftragsbilder machten, sondern auch eigene Konzepte umsetzten. Fotografische Qualität war oberstes Gebot. Beim Fotojournalismus gesellte sich das Kriterium der Aktualität hinzu: Zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein. Auch diesbezüglich erwarben sich die Magnum-Fotografen einen hervorragenden Ruf. Magnum wurde zur berühmtesten Foto-Agentur der Welt, die inzwischen auch Filialen in Paris und London hat und ein halbes Jahrhundert Geschichte des Fotojournalismus verkörpert. Noch heute ist Magnum ein exklusiver Eliteclub (vgl. Baatz 2008: 160 f.; www.magnumphotos.com).

Wenn man sich nun den *Theorien der Fotografie* zuwendet, so fällt auf, dass sie sich vor allem mit dem *Medium Fotografie* als solchem sowie der *Fotografie als Kunstform* beschäftigen (vgl. die Anthologie von Kemp/v. Am-lunxen 2006 oder die Einführung von Geimer 2009). Zu dieser Ausrichtung beigetragen haben viele Fotografen selbst, aber auch Philosophen – Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Roland Barthes und Vilém Flusser sind nur die bekanntesten Namen – sowie Natur- und Geisteswissenschaftler, Kunsthistoriker und Kuratoren. Ähnlich anderen Kunstformen wurden zum einen kollektive Stile unterschieden – wie etwa Straight Photography, Neue Sachlichkeit, Avantgarde, Surrealismus, Pop-Art oder Hyperrealis-

mus – gleichzeitig aber auch der persönliche Stil der jeweiligen Fotografen herausgearbeitet. Im Laufe der Zeit wurden immer mehr Fotoausstellungen organisiert, Ausstellungskataloge und Fotobücher publiziert, und das Sammeln und Kuratieren von Fotografien entwickelte sich selbst zu einer Kunst. So gibt es neben stilistischen Sammlungen auch biografische (nach Fotograf), historische (nach Zeitepoche), technische (nach bestimmten Verfahren wie Daguerreotypie) oder thematische (z. B. dokumentarische Fotografie und Fotojournalismus, Reise- und Landschaftsfotografie, Porträt-, Akt- und Modelfotografie, Bilder vom Krieg oder Still-Leben usw.) (vgl. Noble 2006). Wie unterschiedlich konkrete Themen fotografisch umgesetzt werden können, manifestiert sich bei allen thematischen Sammlungen (aktuell in Bezug auf die Landschaftsfotografie siehe z. B. Brugger/Steininger 2015).

Es ist wohl für alle Kunstformen typisch, dass sich die Theorien vorab an den elaboriertesten, kreativsten und innovativsten Werken orientieren – sowohl in der Musik, der Malerei, der Literatur wie der Fotografie. Diese repräsentieren den »state of the art« und geben damit den Maßstab vor, anhand dessen andere Werke beurteilt und »herausragende« von »mittelmäßigen« oder »minderwertigen« und »gute« von »schlechten« Kunstwerken unterschieden werden. Dies hält Laien allerdings nicht davon ab, selbst zu musizieren, selbst zu malen, selbst zu schreiben und zu dichten – und selbst zu fotografieren. Bei der Fotografie kommt hinzu, dass viele Laien beim Fotografieren keinerlei künstlerische Ambitionen hegen, sondern einfach selbst erlebte Szenen festhalten wollen. Ihre Qualitätsansprüche sind ganz anderer Art. In der Regel gibt es indes auch für sie »gelungene« und »missglückte« Fotos, und auch sie legen Sammlungen an, seien es Familienalben oder Fotoalben von speziellen Ereignissen (Ferienreisen, Hochzeits- und Geburtstagsfeste usw.); bei Hobby-Fotografen trifft man oft auch weitere thematische Sammlungen an.

In der Folge der digitalen Revolution hat sich nicht nur das *Fotografieren als Tätigkeit* enorm verbreitet, sondern auch das *Teilen von Fotos*. Zum einen hat sich das Anlegen von Sammlungen beträchtlich vereinfacht, indem auf dem Computer aus einer bestehenden Bilddatenbank nach unterschiedlichen Kriterien geordnet eine ganze Reihe verschiedener Alben erstellt werden kann (die auch bequem bei einem »Fotolabor« als Printalben in Auftrag gegeben werden können). Zum anderen sind seit dem Web 2.0 mit den »Social media« ganz neuartige Arten des »sharings« aufgekommen: Das Teilen von Fotos mit Freunden, Verwandten und Kollegen oder selbst mit einer weiteren Öffentlichkeit hat sich völlig revolutioniert und geschieht heute per Webgalleries, Fotoblogs, facebook, twitter, instagram, flickr, google+, slideshare, app.net, tumblr, linkedin, xing, tripadvisor, myspace, dropbox, youtube – und wie sie alle heißen. Die Logik konkreter Social media, wie facebook und twitter, hat auch neue Arten des Fotografierens befördert: Die früher primär von den Japanern präferierte Praktik, sich bei allen Fotos kultureller Ikonen immer auch selbst mit ins Bild zu setzen, ist ubiquitäre Praxis geworden – »Selfies« sind zur Selbstpräsentation auf Social media fast unerlässlich geworden, und das Smartphone mit

dem »Selfie stick« als Aufnahmemedium ist heutzutage auf der ganzen Welt anzutreffen.

Die gesellschaftliche Verbreitung des Fotografierens hat dazu geführt, dass sich *zwischen den beiden Polen des bloßen »Knipser« und des professionellen Kunstfotografen das Spektrum von künstlerischen und (alltags-)ästhetischen Ambitionen immer feiner ausdifferenziert hat*. Auch »Knipser« lernen im Laufe ihrer Praxis dauernd hinzu, und immer mehr Amateure entwickeln auch »höhere« Ansprüche an die Ästhetik und Originalität ihrer Fotos. In der Masse der Milliarden von Fotos, die täglich produziert werden, gibt es immer auch »gute« Fotos von Nicht-Profis – bemessen nach unterschiedlichsten Kriterien – gleichzeitig wird es auch für Top-Fotografen immer schwieriger, Fotos zu kreieren die herausstechen und sich signifikant von den anderen abheben.

FOTOGRAFIE UND SOZIOLOGIE

Obwohl der Fotojournalismus im Laufe des 20. Jahrhunderts für die Darstellung des sozialen Geschehens in unterschiedlichsten gesellschaftlichen und kulturellen Milieus immer wichtiger wurde und auch ausführliche sozialdokumentarische Reportagen entstanden, tat sich die Soziologie lange schwer mit der Fotografie. Noch im Jahr 2000 konstatierte Harper (2000: 402), dass sich der visuellen Soziologie und Anthropologie nur einige akademische Kleingruppen verschrieben haben, sie ansonsten aber entschieden abgelehnt werden. Nachdem die »American Sociological Association« (ASA) Mitte der 1980er Jahre dem Antrag auf eine Sektionsgründung nicht stattgegeben hatte, organisierten sich die visuellen Soziologen in der »International Visual Sociology Association« (IVSA; <http://visualsociology.org>); ihr gehörten bald Mitglieder aus aller Welt und vieler verschiedener Disziplinen an.

Die Ethnologie bzw. Kulturanthropologie entwickelte demgegenüber ein ungezwungeneres Verhältnis zur Fotografie. Schon die frühen Forscher machten Fotos und drehten Filme vom Alltagsleben der indigenen Stämme, die sie erforschten (oft mit einer kolonialistischen Attitüde). Das visuelle Material wurde aber jeweils eher zur Illustration der wissenschaftlichen Texte benutzt und nicht als eigenständige Datensorte betrachtet. Obwohl sich verschiedene Ethnologen auch in der *sozialdokumentarischen Fotografie* engagierten, stand diese nicht im Dienste der Wissenschaft, sondern war eher mit dem Fotojournalismus verwandt: Meist von sozialreformerischen Kreisen oder dem Staat beauftragt, hielten die Fotografen die spezifischen, oft elenden Lebens- und Arbeitsbedingungen bestimmter gesellschaftlicher Gruppen fest – soziale Benachteiligung, Ungerechtigkeit, Armut, Obdachlosigkeit, Kinderarbeit, soziales Elend. Diese Reportagen sollten aufrütteln und eine politische Wirkung erzielen; sie waren daher meist tendenziös, oft mit konkreten Anklagen verbunden und nicht unbedingt faktengetreu – es ist bekannt, dass viele der fotografierten Szenen aufgrund von Regieanweisungen inszeniert wurden. Einen beson-

deren Platz in der Fotografie-Geschichte erhielten die von der ›Farm Security Administration‹ (FSA) in Auftrag gegebenen Reportagen über die Lebenssituation armer Farmer; Fotografen wie Walker Evans (1973) oder Dorothea Lange wirkten dabei stilbildend für die fotografische Dokumentation sozialer Probleme und gingen in die Fotokunstgeschichte ein. Für eine detaillierte Darstellung der sozialdokumentarischen Fotografie von 1900–2000 siehe Stumberger (2007; 2010).

Der Beginn der *visuellen Ethnografie im wissenschaftlichen Sinn* wird im Allgemeinen in der Studie von Mead und Bateson (1942) über den ›Balinesischen Charakter‹ gesehen. Mit über 25.000 Aufnahmen (und auch einigen Kurzfilmen) dokumentierten sie die materielle Kultur (Gebäude, Werkzeuge usw.) und die Handlungsweisen der Balinesen. Soziale Rituale, Alltagsroutinen und Interaktionen wurden in Bildsequenzen festgehalten, so dass sie in ihrem zeitlichen Ablauf wie in einem Filmclip betrachtet werden können. Mit diesem Bildmaterial, das sie während ihrer Feldforschung erstellten, versuchten Mead und Bateson ihre textbasierte ethnografische Analyse zu bereichern und zu untermauern. Bahnbrechend in methodischer Hinsicht waren schließlich die Arbeiten von John Collier Jr., der als Fotograf im FSA-Projekt mitgearbeitet hatte. Sein Buch ›Visual Anthropology: Photography as a Research Method‹ (Collier 1967), in Ko-Autorschaft mit seinem Sohn überarbeitet und 1986 neu aufgelegt (Collier/Collier 1986), propagiert Fotografie als eigenständige Forschungsmethode zu verwenden; dabei wird ein breites Spektrum methodischer Probleme und Verfahren behandelt. John Collier Jr. benutzte die Kamera nicht nur, um beobachtete kulturelle Szenen zu fotografieren, sondern empfahl auch Fotos in ethnografischen Interviews zu verwenden: Wenn er den Befragten Fotos vorlegte und diese kommentieren ließ, erfuhr er oft viel mehr als wenn er sie bloß von Angesicht zu Angesicht befragte. Solche »photo elicitation techniques« erwiesen sich als fruchtbarer Weg, Beforschte zu Erzählungen und Kommentaren anzuregen, die durch bloße Fragetechniken kaum hätten hervorgerufen werden können.

Warum dauerte es nach Colliers ›Visual Anthropology‹ 45 Jahre, bis auch ein Buch über ›Visual Sociology‹ (Harper 2012) erschien? *Warum tat sich die Soziologie derart lange so schwer mit der Fotografie?* Folgende Gründe dürften dafür ausschlaggebend gewesen sein: Erstens beschäftigt sich ein Teil der Soziologinnen und Soziologen mit »grand theories« (wie sie Talcott Parsons genannt hat), also mit abstrakten Theorien komplexer Gesellschaften, und ist wenig an den Niederungen empirischer Forschung interessiert. Zweitens war empirische Forschung seit der Zwischenkriegszeit lange Zeit gleichbedeutend mit Survey-Forschung, also Datenerhebung mittels standardisiertem Fragebogen und Datenauswertung mittels quantitativer Methoden; die beschriebenen empirischen Phänomene waren dadurch auf eine merkwürdige Art abstrakt, oft in Zahlen, Tabellen und Grafiken repräsentiert, und standen in einem unüberbrückbaren Gegensatz zur konkreten bildlichen Darstellung von Fotografien. Drittens war diese Forschungspraxis in der Regel mit einem szientifischen bzw. positivistischen wissenschaftstheoretischen Selbstverständnis gekoppelt.

Gemäß diesem liegt die Objektivität wissenschaftlicher Aussagen darin, dass sie intersubjektiv nachprüfbar sein müssen (Popper 1966: 18). Indes: Sind Fotografien im selben Sinn intersubjektiv überprüfbar wie schriftliche Sätze – oder ist die Sozialwissenschaft zwangsläufig eine Textwissenschaft (Gross 1981)?

Diese Frage führt uns in schwierige epistemologische und methodologische Debatten über das *Verhältnis von Bild und Text*. Das bekannte Sprichwort »Ein Bild sagt mehr als tausend Worte« betont den Mehrwert eines Bildes gegenüber bloßem Text. Ob ein Bild eine Eigenlogik besitzt oder erst aufgrund eines verbalen Diskurses Bedeutung entfaltet, bildet indes Gegenstand anhaltender Kontroversen. Unstrittig ist, dass Bilder von Rezipienten interpretiert werden müssen und aufgrund ihrer offenen Auslegungshorizonte gegenüber verbalen Beschreibungen immer einen Bedeutungsüberschuss aufweisen; Bilder sind daher durch Texte nie vollständig darstellbar und substituierbar. Umgekehrt enthalten Bilder aufgrund ihrer Vieldeutigkeit und ihres Interpretationsbedarfs auch keine eindeutigen Aussagen, die intersubjektiv nachgeprüft werden könnten. Verbale Sätze die sich auf ein Bild beziehen, können demgegenüber intersubjektiv überprüft werden – allerdings, wie uns die Bildhermeneutik zeigt, oft nicht in jener Eindeutigkeit, die die szientifische Wissenschaftstheorie zum Leitbild erhob. Vielmehr stehen Bild und Text miteinander kombiniert in einer komplexen Wechselbeziehung. Wenn Harper (2000) – wie vor ihm John Collier Jr. (1967) – die *Fotografie als eigenständige Forschungsmethode* proklamiert, überrascht es daher nicht, dass er sie explizit als »Ergänzung« der herkömmlichen Methoden empirischer Sozialforschung bezeichnet. Text und Bild seien nie gleichwertig – so Harper – oft bestünde zwischen ihnen ein Bruch, der durch Bildlegenden und Kurztex te überbrückt werde.

Die Entwicklung und Etablierung visueller Methoden in der Soziologie bedingte eine Abkehr von positivistischen Grundpositionen. Hilfreich war daher das (Wieder-)Erstarken des *Interpretativen Paradigmas* seit Ende der 1960er Jahre, in dessen Rahmen das Problem der Datenkonstitution präziser analysiert wurde. Alfred Schütz hatte aufgrund seiner Lebensweltanalyse gefordert, dass sich sozialwissenschaftliche Konstruktionen auf die alltäglichen Konstruktionen beziehen und diesen »adäquat« sein müssen. Garfinkel (1967) und Cicourel (1964) zeigten daraufhin, dass in der empirischen Forschung laufend common-sense Interpretationen vorgenommen werden, die von den Wissenschaftlern methodisch nie reflektiert werden – die »harten«, in Zahlen ausgedrückten Daten der Survey-Forschung sind realiter viel »weicher« als oftmals dargestellt. Das Interpretative Paradigma bildet die methodologische Grundlage dafür, die Lebenspraxis konkreter Akteure zu erforschen, einen offeneren Umgang mit verschiedenen Datensorten zu pflegen und empirische Sozialforschung als ein kreatives, innovatives und inspirierendes Unterfangen zu verstehen, das auf die Entdeckung von Neuem zielt. Es überrascht nicht, dass einer der Pioniere, Howard S. Becker, aus der ethnografischen Tradition der »Chicago School« stammt, die genau diesem Selbstverständnis verpflichtet war. Becker (1974, 1981, 1995) empfahl die soziologischen Theorien als praktisches

Hilfsmittel zu benutzen, um Ordnung in die visuellen Informationsmengen zu bringen. Der Soziologe muss beim Fotografieren theoretisch denken: Fotos müssen unter einem bestimmten theoretischen Gesichtspunkt aufgenommen werden. Bereits vor ihm hatte dieses Vorgehen auch Pierre Bourdieu gewählt, als er sich in den 1950er Jahren während seines Militäraufenthalts in Algerien für die Kultur der Kabylen zu interessieren begann und sie systematisch fotografierte. Dabei ließ er sich von soziologischen Fragen leiten, beispielsweise: Würde er die Clan-Struktur, die er auf dem Friedhof vorfand, auch auf dem lokalen Markt wiederfinden (vgl. Schulteis in diesem Band)? Bourdieu war vom zusätzlichen Erkenntniswert der Fotos überzeugt – kein positivistisches Korsett hielt ihn davon ab. Sein soziologisches Verständnis entwickelte sich geradezu im Einklang mit seiner fotografischen Arbeit (Bourdieu 2003; Bourdieu et al. 1981 [1965]).

Da sich die Soziologie mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit beschäftigt und diese prozesshaft und flüchtig ist, stellt sich das Problem ihrer methodischen Fixierung (Bergmann 1985). Fotografien sind lediglich Momentaufnahmen, frieren also einen bestimmten Augenblick ein. Um der Flüchtigkeit der sozialen Welt Einhalt zu gebieten, eignen sich daher Verfahren, die das soziale Geschehen in seinem zeitlichen Verlauf aufzeichnen. Harvey Sacks, der Begründer der ethnomethodologischen Konversationsanalyse, konnte anhand von Gesprächsaufzeichnungen zeigen, dass Konversationen viele Verlaufelemente beinhalten, die man als Teilnehmer oder als Beobachter gar nicht wahrnimmt – ja gar nicht wahrnehmen kann, weil sie so kurz auftreten und gleich wieder vorbei sind (Sacks 1992a+b). Tonbandaufzeichnungen haben viele überraschende Einsichten ermöglicht, wie Menschen miteinander »wirklich« sprechen. Bald entwarf Sacks mit Garfinkel das Projekt des »taping the world«: Sämtliche Alltagsroutinen sollten in ihren typischen Formen aufgezeichnet werden (was aufgrund von Sacks' frühem Tod dann nicht realisiert wurde). Bald war aber auch klar, dass sich Tonbandaufzeichnungen nur für Telefongespräche eigneten, denn face-to-face Interaktionen vollziehen sich nicht nur auditiv, sondern auch visuell (und evtl. auch haptisch und olfaktorisch), d.h. Mimik, Gestik, Proxemik und die Körperhaltungen und -bewegungen der Interaktionen spielen eine wichtige Rolle in der Kommunikation und müssen in die Analyse derselben miteinbezogen werden. Auch hierfür half die technische Entwicklung: Hatte Sacks in den 1960er Jahren die ersten tragbaren Audio-Recorder benutzt, so kamen später portable Video-Kameras auf den Markt; inzwischen sind audiovisuelle Aufzeichnungen für Interaktionsanalysen Standard geworden. Aufgrund ihres Interesses am sequenziellen Verlauf von Interaktionen haben sich viele Soziologinnen und Soziologen gleich mit Video-Aufnahmen beschäftigt, ohne sich je mit Fotografien auseinandergesetzt zu haben. So scheinen die methodologischen Überlegungen zum Einsatz von Videos heutzutage bereits ausgereifter zu sein als jene zur Verwendung der Fotografie (vgl. Heath/Hindmarsh/Luff 2010; Reichertz/Englert 2011; Tuma/Schnettler/Knoblach 2013).

PHÄNOMENOLOGISCHE UND WISSENSSOZIOLOGISCHE PERSPEKTIVEN AUF FOTOGRAFIE

Es ist kein Zufall, dass sämtliche im vorliegenden Buch versammelten Autorinnen und Autoren dem interpretativen Paradigma und der qualitativen Sozialforschung verpflichtet sind; sie sind also offen für Neues, geleitet von Neugier und Entdeckungsdrang. Viele haben auch einen phänomenologischen Hintergrund; diesen verstehen sie meist als Protozoologie, und ihre (darauf gründende) empirische und soziologische Arbeit als Wissenssoziologie. In der Regel vertreten sie eine sozialkonstruktivistische Perspektive in der Tradition von Berger und Luckmann (1970). Andere wiederum sind eher von der Tradition des Symbolischen Interaktionismus oder auch von Bourdieu beeinflusst, haben aber durchaus Affinitäten zu Phänomenologie, Wissenssoziologie und Sozialkonstruktivismus.

Einige Grundlagen

Die *Phänomenologie* wurde von Edmund Husserl (1950a; b; 1952a; b; c) begründet. Dieser diagnostizierte eine Krise der Europäischen Wissenschaften und erblickte die Ursachen darin, dass die Wissenschaften ihre Modelle mit der Wirklichkeit verwechselten: Sie überziehen die Welt mit einem Ideenkleid, indem sie die konkret-anschaulichen Gestalten der Lebenswelt mit Zahlen-Induzierungen versehen und mit mathematischen Formeln in Modelle transponieren. Husserl hatte dabei zwar die Naturwissenschaften im Blick, die Diagnose trifft jedoch auch auf die positivistischen Sozialwissenschaften zu: Wenn in der Umfrageforschung Meinungen und »Einstellungen« der Bevölkerung erhoben werden, erfolgt die Analyse schließlich nur noch auf der Ebene von Zahlen, Tabellen und Grafiken, und die effektiven lebensweltlichen Orientierungen der Akteure werden überblendet. Husserl empfahl zur Problemlösung eine phänomenologische Analyse der Sinnkonstitution in den Akten des subjektiven Bewusstseins. Er erkannte im »*ego-cogito-cogitatum*« des subjektiven Bewusstseins den geeigneten Ausgangspunkt phänomenologischer Deskription: bei den Dingen-wie-sie-im-subjektiven-Bewusstsein-erscheinen. Der Ruf der Phänomenologen war daher: »Zu den Sachen selbst!« Das Bewusstsein ist intentional, d. h. auf etwas gerichtet: Wir sehen immer *etwas*. Phänomene bilden immer eine »noetisch-noematische Einheit«, d. h. sie werden in »noetischen« Wahrnehmungsakten konstituiert; das »noema« bildet das Wahrnehmungskorrelat und kann von den konstituierenden Bewusstseinsleistungen nicht entkoppelt werden. Mit diesem Ausgangspunkt der Analyse versuchte Husserl die Transzendentalphilosophie nochmals neu anzusetzen und die Aporien des Rationalismus einerseits und des Empirismus andererseits zu überwinden. In seinen phänomenologischen Untersuchungen klammerte er mittels der »epoché« die Frage nach der realen Seinsweise ein und konzentrierte sich ausschließlich auf die Gegebenheitsweisen, auf das »Wie« der Phänomene. Wesentliche Erkenntnisse waren beispielsweise, dass Sinn immer in der Zeit konstituiert wird,

im »Strom« des Bewusstseins; dass Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit sich eng verkoppeln, unsere Wahrnehmung also nicht nur sinnlich, sondern in der Regel auch sinnhaft ist; dass wir immer mehr wahrnehmen als unserer Wahrnehmung unmittelbar gegeben ist, d. h. wir sehen beispielsweise ein »Haus«, obwohl wir streng genommen nur dessen Fassade sehen. Unsere Apperzeptionen werden also immer durch Appräsentationen ergänzt – mit der Mitvergegenwärtigung von Aspekten, die für das Phänomen konstitutiv sind, die wir aber nicht unmittelbar wahrnehmen können (bei einem »Haus« also beispielsweise die Rückseite, die Innenräume usw.). Unsere Wahrnehmung ist nicht einfach ein »Abbild« der Wirklichkeit, sondern unsere Wirklichkeitsauffassung beruht auf einem komplexen Prozess der Sinnkonstitution in aktiven und passiven Bewusstseinssynthesen.

Alfred Schütz (2004 [1932]) machte Husserls Analysen fruchtbar für die Methodologie der Sozialwissenschaften. Max Weber folgend, forderte er dass gesellschaftliche Ereignisse immer auf die Handlungen konkreter Individuen zurückgeführt werden. Dabei entsprechen soziologische Erklärungen nur dann dem methodologischen Postulat der Sinnadäquanz, wenn sie sich auf den Sinn beziehen, den konkrete Akteure mit ihren Handlungen tatsächlich verbinden. So analysierte Schütz, wie sich der Sinn von Handlungen im Bewusstsein des Akteurs konstituiert, wie er von einem alltagsweltlichen Beobachter interpretiert wird (nämlich basierend auf beobachtetem Verhalten) und wie er vom wissenschaftlichen Beobachter erschlossen werden kann (nämlich als Typus im Rahmen des jeweiligen wissenschaftlichen Relevanzsystems). Weiter zeigte er anhand der sozialen Aufschichtungen der Lebenswelt auf, dass sich das Verstehen von Mitmenschen konstitutiv unterscheidet vom Verstehen von Zeitgenossen oder von Vorfahren und Nachfahren. Ziel von Schütz' Analysen war es, die formalen Strukturen der Lebenswelt zu beschreiben, die universal für sämtliche Menschen gelten: Überall auf der Welt leben Menschen in einer sinnhaften, kulturell geprägten Wirklichkeit; in allen Kulturen operieren sie mit (sprachlichen wie nicht-sprachlichen) Typisierungen und sind geleitet durch subjektive und soziale Relevanzsysteme; alle Menschen erleben Zeitverläufe als irreversibel und unterscheiden zwischen »vorher« und »nachher«, und sie nehmen die räumlichen Aufschichtungen egozentrisch, also konzentrisch von der lokalen Position ihres Leibes aus wahr; und alle konstituieren Sinn jeweils auf der Basis ihres biografisch erworbenen Wissensvorrats.

Wie konkrete Akteure im Einzelnen die Wirklichkeit wahrnehmen und interpretieren, welche Typisierungen sie verwenden, von welchen Relevanzsystemen sie in situ geleitet sind und auf welche Wissensbestände sie sich konkret beziehen, ist kulturell und historisch jedoch variabel. Diese kulturellen und historischen Varietäten zu erforschen ist Aufgabe der empirischen Sozialwissenschaften. Der *Sozialkonstruktivismus* von Berger/Luckmann (1970) ist ein theoretischer Ansatz der Soziologie, der die »Strukturen der Lebenswelt« als protosozilogische Grundlage betrachtet. Wirklichkeit wird als »gesellschaftlich konstruiert« betrachtet, und

die Soziologie hat die Prozesse zu untersuchen, in denen dies geschieht. Da das Alltagswissen grundlegend für die lebensweltliche Sinnorientierung der Akteure ist, muss Soziologie als *Wissenssoziologie* konzipiert werden. Gesellschaft wird einerseits als subjektive Wirklichkeit untersucht, andererseits aber auch als objektive Wirklichkeit. Das Verhältnis beider Perspektiven bezeichnen die Autoren als »dialektisch«: Grundlegend ist die Frage, wie subjektiver Sinn zu objektiver Faktizität wird und wie die Objektivationen auf den subjektiven Sinn zurückwirken. Als Kernprozesse beschreiben sie die Externalisierung, die Objektivation und die Internalisierung: »Gesellschaft ist ein menschliches Produkt. Gesellschaft ist eine objektive Wirklichkeit. Der Mensch ist ein gesellschaftliches Produkt« (1970: 65). Im Sozialisationsprozess werden Menschen durch Internalisierung gesellschaftlicher Wissensbestände zu einem gesellschaftlichen Wesen und wirken als solche auf die Gesellschaft zurück, indem sie die institutionale Ordnung und deren Legitimierungen und Machtgefüge reproduzieren und allenfalls verändern. Im Unterschied zu anderen Spielarten von Konstruktivismus wird nicht insinuiert, dass jeder sich eine andere subjektive Wirklichkeit konstruiert; die Wirklichkeit ist vielmehr eine »objektive«, intersubjektiv geteilte, die in gesellschaftlichen Prozessen als reales Faktum produziert wird. Luckmann (2007) unterscheidet konzeptionell auch klar zwischen der Konstitution von Sinn im subjektiven Bewusstsein und der sozialen, insbesondere kommunikativen Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Der Sozialkonstruktivismus impliziert also durchaus einen Realismus, indem er die institutionale Ordnung als »objektive« Wirklichkeit bezeichnet und die Institutionalisierungs- und Legitimierungsprozesse untersucht, die einem gegebenen gesellschaftlichen Gefüge ein derartiges Beharrungsvermögen sichern. Mit dem Begriff der »gesellschaftlichen Konstruktion« wird indes betont, dass die von Menschen geschaffene Wirklichkeit grundsätzlich auch auf andere Art produziert werden kann – ein Blick auf die Vielfalt der Kulturen und auf die Geschichte gegenwärtiger Gesellschaften belegt dies eindrücklich.

Phänomenologische Bildtheorie

Was ist nun Fotografie in einer phänomenologischen und wissenssoziologischen bzw. sozialkonstruktivistischen Perspektive?

Husserl hat im Rahmen seiner transzendentalphilosophischen Untersuchungen auch eine *phänomenologische Bildtheorie* entwickelt. Aufgrund der unterschiedlichen Gegebenheitsweisen unterschied er Wahrnehmungs-, Erinnerungs-, Phantasie- und Bildbewusstsein. In seiner Analyse bildlicher Erkenntnismodi schuf er einige grundlegende Weichenstellungen, die die Entwicklung der phänomenologischen Bildtheorie bis in die heutige Zeit bestimmten. Husserl (1952a, 1980) unterschied das Wahrnehmungsbewusstsein, dessen Korrelate unmittelbar und »leibhaftig« da sind, und das Bildbewusstsein, dessen intendiertes Objekt durch einen Repräsentanten vermittelt wird. Bezüglich Bildbewusstsein ist zu unterscheiden zwi-

schen 1. dem physischen Bildgegenstand, der leibhaftig wahrgenommen wird (z. B. eine bemalte Leinwand in einem Rahmen; ein papierenes Foto); 2. dem Bildobjekt, also der sichtbaren Bilderscheinung (das gemalte Bild; das auf dem Foto Erscheinende); und 3. dem Bildsujet, das durch das Bildobjekt dargestellt wird. Husserl (1980: 18 f.) illustriert dies anhand eines Fotos seiner Tochter: Der Bildträger ist das gerahmte Emulsionspapier, das Bildobjekt das Bild der Tochter, und das Bildsujet die reale Tochter. Diese drei Momente des Bildes sind eng miteinander verwoben, liegen nach Husserl aber auch im »Widerstreit«: Zum einen kann der materielle Bildgegenstand dem Bildobjekt seine eigene Räumlichkeit aufdrängen und die Bilderscheinung dadurch tangieren. Zum anderen braucht es auch bezüglich Bildobjekt und Bildsujet ein Differenzbewusstsein: Selbst wenn sich beide völlig ähnlich sind, wird dadurch das eine noch nicht zum Bild des anderen (vgl. Alloa 2009: 50).

Mit diesen wegweisenden Unterscheidungen grenzte sich Husserl gleich nach zwei Seiten ab: zum einen gegen die Abbildtheorie, zum anderen gegenüber der Semiotik. In Abgrenzung zur *naturalistischen Abbildtheorie* betont Husserl, dass das Bildsujet nicht identisch ist mit dem Bildobjekt. Die Tochter erscheint auf dem Bild anders als bei einer persönlichen Begegnung. Die Bildwahrnehmung selbst ist dabei ein vielstufiger Prozess: Je nach Aufmerksamkeitsgrad der Zuwendung wird mehr oder weniger beachtet und Gezeigtes und Nichtgezeigtes, Sichtbares und Unsichtbares, Fiktives und Reales unterschieden. Die Phänomenologie grenzt sich zudem auch klar ab von der *Semiotik*. Husserl unterscheidet das Bildbewusstsein vom Zeichenbewusstsein (vgl. Lotz 2010: 171 ff.); Während sich ein Bildobjekt *im* Bildding (Bildträger) und das Bildsujet *im* Bildobjekt präsentiert, konstituiert sich das Bildsujet beim Zeichen *außerhalb* des Bildobjekts. Beim Bildbewusstsein ist das *Sehen* zentral, beim Zeichenbewusstsein das *Lesen*. Beide können sich überschneiden: So werden Zeichen in Bildern auch in der Phänomenologie als Zeichen interpretiert. Mit dem intentionalen Bildbewusstsein reduziert die Phänomenologie die Bildbetrachtung indes *nicht nur* auf eine Entzifferung von Zeichen, sondern beachtet darüber hinaus sämtliche weiteren, auch präprädikative (vorsprachliche) Bewusstseinsakte, in denen ein Bild konstituiert wird. Damit ebnete sie den Weg zu weit komplexeren bildtheoretischen Reflexionen, die in der Philosophie auch heutzutage weiter vorangetrieben werden (vgl. Alloa 2011; 2015; Wiesing 2000). Während sich in der Semiotik alles auf eine »diskursive Logik« reduzieren lässt, sprechen Phänomenologen von einer »pikturalen Logik«.

Die phänomenologische Bildtheorie wurde von vielen weiterentwickelt – berühmt sind etwa die Ansätze von Rudolf Arnheim, Roland Barthes, Hans Belting, Gottfried Boehm oder Bernhard Waldenfels. Im vorliegenden Zusammenhang kann dies nicht weiter vertieft werden. Vielmehr soll das Augenmerk auf die Entwicklung einer Sozialtheorie des Bildes und einer visuellen Wissenssoziologie gerichtet werden.

Visuelle Wissenssoziologie

Bildbewusstsein konstituiert sich nicht nur beim Betrachter, sondern auch beim Produzenten des Bildes. Es empfiehlt sich daher, Fotografie in der *Triade Produzent – Objektivation – Rezipient* zu betrachten. Dies lenkt den Blick zum einen auf die sozialen Produktions- und Gebrauchsweisen von Fotografie, und zum andern auch auf Charakteristika der Objektivation selbst. In technischer Hinsicht ist ein Foto eine *physische Objektivation*, die durch ein Zusammenspiel von Optik, Kameratechnik und lichtempfindlichem Datenträger zustande kommt. Die Linse bzw. das Objektiv bündelt das von den fotografierten Dingen reflektierte Licht, welches wiederum auf dem Datenträger Spuren hinterlässt. Die Kameratechnik erlaubt die Menge des Lichts zu steuern und bestimmte Effekte zu erzeugen, wie beispielsweise mehr oder weniger Tiefenschärfe, weichere oder härtere Kontraste usw. Die Materialität des Trägers, der die Lichtspuren aufzeichnet, veränderte sich im Laufe der Geschichte immer wieder: Zunächst wurden Fotoplatten verwendet, später mit einer dünnen Schicht einer lichtempfindlichen Fotoemulsion überzogene Zelluloid-Streifen – daher die Bezeichnung »Film« –, die nach der Belichtung in einem chemischen Prozess »entwickelt« und fixiert wurden. Die resultierenden Negative wurden in der Dunkelkammer in einen Projektor gelegt und auf lichtempfindliches Fotopapier kopiert, das wiederum im chemischen Bad entwickelt und fixiert wurde. In dieser zweiten Bearbeitungsphase konnten am Bild zahlreiche weitere Modifikationen vorgenommen und zusätzliche Effekte erzeugt werden. Seit der digitalen Revolution ist ein lichtempfindlicher Chip an die Stelle des Films getreten. Damit hat sich die Technik der Bildaufzeichnung fundamental geändert: An die Stelle physikalisch-chemischer Prozesse sind die elektronische Speicherung von Pixeln (einzelnen Bildpunkten) und algorithmische Rechenoperationen getreten. Die »Logik« der Produktion und Modifikation von Fotos ist damit eine ganz andere geworden: Fotos werden (meist) nicht mehr im Labor bearbeitet, sondern am Computerbildschirm. Nicht mehr Laborkenntnisse sind erforderlich, sondern Softwarekenntnisse.

Eine Fotografie wird also entscheidend durch die angewandte Technik mitbestimmt: Je nach den verwendeten Materialien wird das reflektierte Licht unterschiedlich aufgezeichnet. Die Fotoindustrie hat im Laufe der Zeit die Wiedergabequalität und Farbbechtheit der Filme und später der digitalen Bildsensoren, aber auch jene der Fotopapiere, Farbdrucker und Bildschirme immer weiter verbessert. Zudem eröffneten die elektronisch gesteuerten Kameras immer mehr Gestaltungsoptionen. Konstitutive Differenzen bleiben indes bestehen: Das Foto reduziert die leibliche Wahrnehmung – den Raum auf eine zweidimensionale Fläche, die Zeit auf einen Bruchteil einer Sekunde. Die technische Entwicklung mag künftig zwar auch diese Reduktionen mindern: Apple hat kürzlich die »live photos« erfunden, bewegte Bilder von drei Sekunden Länge, die gleichzeitig den Ton registrieren und ein neues Bilderlebnis ermöglichen; und eines Tages gibt es vielleicht auch dreidimensionale Bildarstellungen,

zumindest auf dem Monitor. Stets wird Fotografie jedoch darauf beruhen, dass das von Objekten reflektierte Licht aufgezeichnet wird. Dass sich die Abbildtheorie im Common-sense gerade in Bezug auf die Fotografie so lange halten konnte – die Vorstellung »so ist es in jenem Zeitpunkt gewesen« – basiert auf dem physikalischen Prozess der Aufzeichnung: Ein fotografiertes Objekt war zum Zeitpunkt der Aufnahme offenbar in einer physikalischen Form präsent und reflektierte Licht. Roland Barthes (1989: 89) bezeichnet dieses »Es-ist-so-gewesen« als das Noema, den Sinngehalt, ja das Unnachahmliche der Fotografie: Der Betrachter eines Fotos im Hier und Jetzt sieht etwas, was sich in der Vergangenheit so ereignet hat und damals vom Fotografen leibhaftig gesehen wurde. Dem hinzuzufügen ist allerdings, dass das Vertrauen eines Betrachters in das »So ist es gewesen« natürlich stark davon abhängt, wie leicht es ist ein Bild zu modifizieren. Bildretuschen und Bildmanipulationen sind zwar bereits aus dem 19. Jahrhundert bekannt und wurden auch im 20. Jahrhundert oft praktiziert – und dies nicht nur in böswilliger Absicht. Seit Software-Programme wie »Photoshop« die Manipulation digitaler Fotos so leicht gemacht haben, ist das allgemeine Vertrauen in den »Abbildcharakter« von Fotografien jedoch erheblich gesunken. Technisch hält man heute »alles für machbar«, und es ist weitherum bekannt, dass professionelle Fotos, zum Beispiel im Bereich der Werbung, routinemäßig bearbeitet und »geschönt« werden. Die digitale Bildforensik, die die Authentizität von Bildern überprüft, ist zu einer anspruchsvollen Disziplin geworden; so veröffentlichen auch Zeitungen und Zeitschriften immer mehr Fotos, die ihnen als authentische Aufnahmen angeboten werden, in Wahrheit jedoch manipuliert sind (vgl. www.mimikama.at).

In ihrer materialen Form als Objektivationen bestehen Fotografien aus Farben und Formen, sei es auf einem Papierträger oder auf einem Bildschirm. (Schwarz-Weiß-Fotos bestehen aus Schwarz-Weiß-Kontrasten mit Graustufen und lassen ebenfalls Formen und Gestalten erkennen.) Sinnhafte Phänomene sieht man auf Fotos indes nur dank menschlicher Sinnkonstitution; so erblickt man in den Farben und Formen beispielsweise fröhlich lachende Menschen bei Speis und Trank in einem Garten mit blühenden Blumen. Dies geschieht über passive Bewusstseinssynthesen, in denen Apperzeptionen sich mit Appräsentationen verbinden. Schütz schlägt vor, vier verschiedene Formen der Appräsentation zu unterscheiden, je nachdem auf welche Wirklichkeitsordnung bzw. auf welchen Wirklichkeitsbereich sich eine appräsentative Verweisung bezieht (Schütz 2003: 132 ff., mit einem Illustrationsbeispiel von Ilja Srubar – vgl. Eberle 2011: 36 f.):

- Mit dem *Apperzeptionsschema* wird das wahrgenommen, was der unmittelbaren Wahrnehmung gegeben ist (ich sehe beispielsweise zwei Balken auf einem Dach, die im rechten Winkel gekreuzt sind).
- Mit dem *Appräsentationsschema* wird der unmittelbar apperzipierte Gegenstand als Glied eines appräsentativen Paares angesehen, die beide demselben Wirklichkeitsbereich angehören (ich sehe die beiden gekreuzten Balken als »Kreuz«, also als ein Zeichen).

- Mit dem *Verweisungsschema* wird etwas appräsentiert, das zu einem anderen Wirklichkeitsbereich gehört (z. B. verweist das Kreuz auf die christliche Religion, auf die Geschichte Jesu und seiner Kreuzigung usw.).
- Mit dem *Rahmen- oder Deutungsschema* wird das Verhältnis sichtbar, das zwischen dem Appräsentations- und Verweisungsschema besteht. So ergibt sich die »eigentliche« Bedeutung des Zeichens erst aus dem Kontext eines breiteren Deutungsschemas, in den es eingegliedert wird (z. B. bedeutet das Kreuz-Zeichen für Atheisten etwas ganz anderes als für Protestanten und Katholiken).

Schütz selbst exemplifiziert die vier Formen anhand eines Bildes von Albrecht Dürer. Er macht deutlich, dass in einer konkreten Appräsentationsbeziehung irgendeines dieser Schemata als Bezugssystem gewählt wird und sich dieses gegenüber den anderen quasi verselbständigen kann, was sich auch an verschiedenen theoretischen Ansätzen beobachten lässt.¹

Die vier Appräsentationsformen verdeutlichen auch die verschiedenen *Wissensbestände*, die beim sinnhaften Verstehen von Bildern involviert sind. Dabei handelt es sich nicht nur um Alltagswissensbestände, sondern aufgrund der gesellschaftlichen Wissensverteilung auch um unterschiedliche Formen von Sonder- und Expertenwissen sowie – im persönlichen Kontext – auch um biografie- und milieuspezifisches Wissen. Sinndeutungsakte gilt es nach Schütz (2004 [1932]) immer auf die vorausgegangenen Sinnsetzungsakte zu beziehen: Objektivationen verweisen immer auf den Sinn, den der Erzeuger damit verband. Fotografien sind materiale Objektivationen, die dank fotografischer Handlungen entstanden sind, mit denen der Fotograf einen Sinn verband. Nach Schütz geht es also nicht nur darum, ein Foto im Hier und Jetzt auf der Basis allgemeiner kollektiver Wissensbestände zu deuten; es gilt überdies zu verstehen, welchen Sinn der Fotograf mit dem Foto verband. Je nach zeitlicher, sozialer und kultureller Distanz zwischen dem Deutenden und dem Fotografen ist dies eine mehr oder weniger schwierige hermeneutische Aufgabe. Denn beide, der Bildbetrachter wie der Bildproduzent, konstituieren Sinn auf der Basis ihrer jeweiligen biografiespezifischen Wissensvorräte. Bei der Fotografie ist überdies zu berücksichtigen, dass in den optischen, mechanischen und elektronischen Funktionsweisen eines Fotoapparats viel technisches Know-how eingegangen und in der Kamera gleichsam »verkörpert« ist – und damit auch bestimmte Eigenlogiken erzeugt.

Basierend auf Schütz' Sozialphänomenologie und dem Sozialkonstruktivismus von Berger/Luckmann hat Jürgen Raab (2008) eine *Visuelle Wissenssoziologie* entwickelt. Dabei widmet er sich besonders auch der Methodologie und Methode einer wissenssoziologischen Bildhermeneutik, die er bei seinen materialen Analysen von Videoproduktionen auch

1 | Die phänomenologische Unterscheidung dieser vier Formen macht Schütz zum Ausgangspunkt seiner (neuartigen) Sprachtheorie.

selbst anwendet. Das Sehen ist nicht nur ein anthropologisches Charakteristikum des Menschen, sondern ein kulturelles Konstrukt: Es aktualisiert sich »als sozial immer schon geformter, also gesellschaftlich verfeinerter und überhöhter Prozess in historisch und sozialstrukturell vielfältiger Form und unterschiedlicher Intensität« (2008: 317). Die Medialisierung des Sehens führt nun – so seine These – zu einer Veränderung des alltäglichen Sehens, nämlich dazu, dass die »sich wandelnde Präsentation und Rezeption von Sehordnungen [...] zu zusätzlichen sozialen und kulturellen Überformungen und Verfeinerungen der visuellen Wahrnehmung führt« (ebd.). Raab zeigt in seinen empirischen Studien, dass sich »Sehgemeinschaften« identifizieren lassen, dass also Bildräume auch soziale Räume widerspiegeln. Da die soziale Wahrnehmung zunehmend von medialen Übersetzungsleistungen abhängt, stellt sich als Forschungsaufgabe unter anderem, diese Übersetzungen sorgfältig zu rekonstruieren.

Während Raab seine Überlegungen anhand von Video-Analysen entfaltet, entwickelt Roswitha Breckner (2010) eine ›*Sozialtheorie des Bildes*‹, und zwar in Bezug auf fotografische Bilder und Collagen. Auf der Basis von Symbol- und Bildtheorien erarbeitet sie grundlagentheoretische Positionen zum Umgang mit der Frage »Was ist ein Bild?« sowie zum Verhältnis von Bild und Wirklichkeit. Sie präsentiert ebenfalls eigene empirische Analysen, etwa von einer Bildserie der »privaten« Darstellung einer Unternehmerfamilie in einem Wirtschaftsmagazin, von einer Kunst-Fotografie von Helmut Newton sowie von Biografiebildern in einem privaten Fotoalbum. Fotografien sind mit ihrem Referenten indexikalisch verbunden. Strittig in den Bildtheorien ist daher vor allem die Frage, ob dadurch ein eigenes Wirklichkeitsverhältnis konstituiert wird. Aufgrund ihrer eingehenden Erörterungen kommt Breckner (2010: 263) zum Schluss, dass es wichtig sei, »keine kategoriale Trennung zwischen der Indexikalität der Fotografie in Bezug auf ihren Referenten und ihren (sozialen) Bedeutungs- und Sinnzusammenhängen vorzunehmen«. Fotografie als Medium entwickelt »ein spezifisches Symbolisierungspotential, welches vor allem in sozialen Gebrauchsweisen deutlich wird«. So fungiert Fotografie beispielsweise als Medium der Gestaltung sozialer Beziehungen, indem sie zur Schaffung von Selbstbildern, von Familien- und Generationenbeziehungen sowie von Beziehungen zu Freunden und Kollegen beiträgt, selbst über den Tod der Abgelichteten hinaus. In methodologischer Hinsicht folgert Breckner,

»dass Fotografien von anderen Bildern nicht kategorial zu unterscheiden sind, sondern eher funktional in Bezug auf ihr indexikalisches Potential. Für die Analyse von Fotografien bedarf es deshalb keiner eigenen Methodologie und Methode, sondern lediglich eine Berücksichtigung ihrer spezifischen Medialität und den daraus erwachsenden spezifischen Symbolisierungspotentialen in sozialen Gebrauchszusammenhängen« (2010: 263).

Ansätze einer wissenssoziologischen Bildhermeneutik

Nach ihrem langen Dornröschenschlaf ist die visuelle Soziologie nun in rascher Entwicklung begriffen. Bereits finden sich in Lehrbüchern zur qualitativen oder interpretativen Sozialforschung auch methodische Anleitungen zur Analyse von Fotografien und anderen visuellen Materialien (vgl. z. B. Lueger 2010). Mittlerweile liegen auch verschiedene Ansätze einer wissenssoziologischen Bildhermeneutik vor, die im Folgenden skizziert werden sollen. Die meisten dieser Ansätze suchten den Anschluss an die bereits etablierten hermeneutischen Verfahren, also vor allem die Textauslegung, andererseits aber auch an jene Verfahren der Bildinterpretation, die sich in kunst- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen entwickelt hatten (z. B. in der Kunstgeschichte). Den ersten umfassenden Überblicksartikel in der deutschsprachigen Soziologie verfasste Stefan Müller-Dohm (1997), der die *›Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse‹* konzipierte. Basierend auf dem methodischen Interesse der interpretativen Sozialforschung stellt er dort die Frage, wie die Kulturosoziologie sich die Welt der Bilder *sinnverstehend* erschließen kann? Wie jedes interpretative Verfahren muss die Methode des Bildverstehens ihrem Gegenstand adäquat sein. Im Anschluss an Plessners (1967) non-verbale Ausdrucksgestalten einer Kultur sowie Waldenfels' (1994) Doppelgestalt des Bildes – »das Bild als Ding, das sich mitzeigt, und das Bild, das die Aufgabe hat, anderes zu zeigen« (238) – arbeitet Müller-Dohm eine Reihe prominenter Theorien der Bildlichkeit auf. Auf dieser Grundlage entwickelt er eine Methodik des Bildverstehens als Symbolanalyse, die von drei Modellen der Bild-Textanalyse ausgeht: der Ikonologie Panofskys, der Ikonik Imdahls und der Semiologie von Roland Barthes. Da diese Ansätze von mehreren wissenssoziologischen Ansätzen der Bildhermeneutik wieder aufgegriffen werden, seien sie hier kurz skizziert.

Erwin Panofskys Methode der Ikonologie (1975 [1955]), die auch Bourdieu (1970) als Grundlage eines methodologisch fundierten Zugangs zum Habitus diente, bezieht sich explizit auf die Wissenssoziologie von Karl Mannheim und dessen dokumentarische Methode. Nach Panofsky gilt es zu unterscheiden zwischen der Frage nach dem Was und der Frage nach dem Wie. Die Frage nach dem Was lässt sich in zwei Stufen unterteilen: Auf der a) vor-ikonografischen Ebene erkennt man auf einem Bild beispielsweise die Gebärde des Hutziehens, die man anschließend auf der b) ikonografischen Ebene als »Grüßen« interpretiert, mit dem auch das Um-zu-Motiv benannt ist. Daran schließt sich c) die ikonologische Analyseinstellung mit der Frage nach dem Wie, bei der man sich von den Vorannahmen des Common-sense löst und den »Dokumentsinn« (Mannheim), die »eigentliche Bedeutung« dieser Lebensäußerung zu eruieren versucht, was Panofsky auch als »Habitus« bezeichnet.

Aus phänomenologischer Sicht wird am ikonologischen Verfahren kritisiert, dass die Bildlichkeit in nichts anderes als Sprache übersetzt, figürlich-bildliche Bedeutung also auf begriffliche Bedeutung reduziert werde (Boehm 1978: 453 ff.). Max Imdahl bezeichnete Panofskys vorikonolo-

grafisch-ikonografisch gestuften Interpretationsprozess als »für die Sinnbestimmung eines Bildes [...] unverzichtbar« (1994: 318), aber zur Erfassung des »Bildanschaulichen« als ergänzungsbedürftig: Da Ikonografie und Ikonologie auf textlich-narrativem Vorwissen aufbauen, erlaubten sie lediglich »wiedererkennendes Sehen«. Imdahl fordert demgegenüber ein »sehendes Sehen«, das von der Ganzheitlichkeit und der Gesamtkomposition des Bildes ausgeht. Imdahls Ikonik (1994) unterscheidet drei Dimensionen des formalen kompositionalen Aufbaus eines Bildes, die in der Bildanalyse schrittweise betrachtet werden: a) die Perspektive (Raumgestaltung, Fluchtlinien, Fluchtpunkte), b) die szenische Choreografie (die Beziehungen der handelnden Personen auf dem Bild) und c) die planimetrische Ganzheitsstruktur des Bildes (Größenverhältnisse, Positionierung, Relationen), die für den Bildsinn grundlegend ist. Damit wird die Eigensinnigkeit des Bildes herausgestellt: Konstitutiv für das Bild ist die Simultanstruktur; rein verbale Beschreibungen vermögen den Bildsinn nicht einzufangen.

Die strukturelle Analyse, die Semiologie von Roland Barthes (1964, 1981), ist gemäß Müller-Dohm (1997: 97) der methodologische Antipode bildhermeneutischer Ansätze. Nach Barthes ist ein »Diesseits der Sprache« prinzipiell unmöglich, auch bei der Bildwahrnehmung: Es gebe keine Wahrnehmung ohne Kategorisierung, auch ein Bild werde im Moment seiner Wahrnehmung verbalisiert. Entsprechend werden Bilder von Barthes analog zu Sprache analysiert: Werbebilder oder Pressefotos haben eine gezielt intentionale Bedeutung. Barthes unterscheidet drei Botschaften: Im ersten Analyseschritt werden die denotativen und konnotativen Aspekte der sprachlichen Bedeutung einer Werbung analysiert; im zweiten Schritt wird die kodierte bildliche Aussage entschlüsselt, und im dritten Schritt die nicht-kodierte bildliche Aussage. Die sprachliche Botschaft verankert das prinzipiell polysemische Bild, fixiert es als »Werbepild« und steuert damit seine Rezeption.

Allen drei Ansätzen gemeinsam ist die Dreiphasigkeit des Analyseprozesses:

»Sie soll eine zunehmende Durchdringung des komplexen Phänomens im Sinne eines Abtragens von Bedeutungs- und Sinnschichten gewährleisten, die von der Beschreibung der sichtbaren Gegebenheiten, der Freilegung von Strukturelementen und ihrer Relationen bis zur Deutung des Bild-Text-Zusammenhangs im Kontext seiner historisch-kulturellen Bezüge reicht.« (Müller-Dohm 1997: 98)

Müller-Dohm verbindet nun hermeneutische und semiotische Bild-Text-Analysen und schlägt ebenfalls ein dreistufiges Verfahren vor: Erstens die Deskription, die in einer verbalen Paraphrasierung der Bild-Textbotschaften besteht; zweitens die akribische Rekonstruktionsarbeit, also die Bedeutungsanalyse, die in die Tiefe von Bild und Text eindringt; und drittens die kultursoziologische Interpretation, die die rekonstruierten symbolischen Bedeutungsgehalte als Ausdrucksform von kulturellen Sinnmustern deutet. Das Verfahren bezieht sich auf Einzelanalysen. So wird auch kurz

skizziert, wie man von a) Bildersteindrucksanalysen zu b) hypothetischer Typenbildung, schließlich zur c) Typenbildung sowie zur d) Einzelfallanalyse voranschreitet. Für die Deskription – und leider nur für diese – wird sodann ein detaillierter Leitfaden vorgestellt (1997: 105 f.), der sich als recht praktikabel erwiesen hat und seither von vielen zur Bildinterpretation benutzt wurde.

Oft wurde bei wissenssoziologischen Bildinterpretationen auch das sequenzanalytische Verfahren der *Objektiven Hermeneutik* eingesetzt. Da dieses für die Textauslegung konzipiert worden war – zum Beispiel zur Ausdeutung von transkribierten Interviews oder von Narrationen (vgl. Oevermann et al. 1979) – mussten neue Wege gesucht werden, zumal man es bei Bildern ja nicht mit Sequenzialität (wie bei Videos), sondern mit der Simultanität appräsentativer Verweisungen zu tun hat. Einzelne betonten dennoch, dass auch die Bildinterpretation sequenziell verlaufe. Thomas Loer (1994) schlug beispielsweise vor, dass die Betrachtung eines Gemäldes einer Logik »ikonischer Pfade« folge: Der Sinn werde erschlossen indem der Blick das Bild entlang dieser Pfade durchquere. Während man der Sequenzialität von Blickabfolgen zustimmen kann, ist strittig ob sie bei jedem Betrachter gleich verlaufen, ob also die Sequenzialität durch das Bild vorstrukturiert ist; Reichertz (1992) wandte diesbezüglich kritisch ein, dass verschiedene Betrachter eigenen Landkarten durchs Bild folgen und teilweise auch gegenläufige Lesarten entwickeln. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob es keinen Unterschied zwischen der Analyse eines (statischen) Bildes und jener eines sequenziellen Videos gibt, und keinen Unterschied zwischen der Analyse eines Bildes und jenem eines Texts. Ulrich Oevermann legte kürzlich eine Bildanalyse vor (»Hillary's Hand«, siehe unten), der er auch einige epistemologische Anmerkungen vorausschickte; die Sequenzialität scheint dabei eher unerheblich zu sein (2014: 31–34). Für das Bild – so Oevermann – hat der Rahmen eine konstitutive Bedeutung: Von ihm aus lässt sich die Mitte bestimmen, und er grenzt das Bild von der wahrnehmbaren Umgebung ab. Es muss sich dabei nicht um einen materialen Rahmen handeln; dieser kann auch durch den Bildrand erkennbar sein (wie oft bei Fotografien). Der Rahmen hebt »das Bild aus dem Zeitstrom der Wahrnehmung des Betrachters heraus«; Bilder sind »erstarrte Lebendigkeit« und daher zeitlos. Am Modell der Sprache orientiert, bezeichnet Oevermann auch Bilder als »Protokolle«, nämlich »materialisierte Protokolle der Praxis von Menschen«, die wie Skulpturen bereits vor der Schrift verwendet wurden; als »Protokolle« entsprechen sie der »Logik von Aufzeichnungen«. Denn auch Bildern und Skulpturen liegt die Sprachlichkeit der menschlichen Gattung als zentrale Konstitutionsbedingung zugrunde. Ohne die Sprache könnte »die kategoriale Differenz von Protokoll und protokollierter Wirklichkeit nicht errichtet werden«. Nur »Protokolle ermöglichen aufgrund dieser Zeitenthobenheit Intersubjektivität und damit methodisierte, d. h. überprüfbare Erkenntnis«.

Auf dieser Grundlage schlägt Oevermann vor, ein Bild als eigenlogischen Gegenstand zu analysieren. Er kritisiert an vielen Analysen des »visual turns«, dass sie häufig nicht das Bild als Bild analysieren, sondern

vielmehr die Prozesse des Betrachtens von Bildern, ohne den Gegenstand dieser Betrachtung zuvor als solchen bestimmt zu haben. Bei einer objektiv-hermeneutischen Analyse von Protokollen jeglicher Art geht es demgegenüber darum, die Analyse rein immanent durchzuführen, d. h. ohne den Einbezug von externem Kontextwissen. Erst wenn die immanente Interpretation ausgeschöpft ist, kann man dazu übergehen, methodisch kontrolliert externes Kontextwissen in die Analyse mit einzubringen und schließlich eine Strukturgeneralisierung zu entwickeln. – Auffallend ist, dass Oevermann vom Paradigma »Welt als Text« ausgeht. Er betrachtet Bilder ähnlich Texten als Protokolle. Wie andere auch, beschreibt und analysiert er das Bild mit Hilfe sprachlicher Aussagen. Auf planimetrische oder andere kompositorische Analysen verzichtet er im vorliegenden Beispiel explizit und begründet dies damit, dass das von ihm analysierte Foto nur sehr begrenzt ästhetisch komponiert sei (45). Solche Analysen machen seines Erachtens wenig Sinn, »wo ein Bild im Wesentlichen aus einer Aufzeichnung, einer vom Akt des Fotografierens weitgehend unabhängig gegebenen Realität besteht« (46). Das Verfahren der Objektiven Hermeneutik wurde von etlichen auf die Bild- und auch Filmanalyse angewandt (so etwa von Englisch 1991 und Ritter 2003) und hat sich auch in diesem Kontext als fruchtbar erwiesen.

Eine ähnliche Entwicklung von der Sprach- zur Bildanalyse durchlief die von Hans-Georg Soeffner begründete *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik* (1989), die für die Entwicklung der qualitativen, interpretativen Sozialforschung in der deutschsprachigen Soziologie ausschlaggebend war. Sie verfährt ebenfalls sequenzanalytisch, operiert jedoch mit anderen theoretischen und methodologischen Prämissen: Zum einen wird die Objektivität von Sinnfiguren relativiert, und zum anderen werden dem interpretierenden Subjekt mehr Freiheitsgrade zuerkannt (vgl. Reichertz 1997). Im Weiteren ist Hermeneutik für Soeffner nicht nur ein wissenschaftliches Verfahren, sondern auch Lebenspraxis (Hitzler 2015). Bereits früh befasste er sich auch mit Bildhermeneutik (1993a, b; Bergmann/Luckmann/Soeffner 1993), was auf seine Umgebung ausstrahlte. So entstand in seinem Umfeld beispielsweise der Aufsatz »Der Morgen danach« von Jo Reichertz (1992), in welchem dieser eine *Wissenssoziologische Hermeneutik* für Bildanalysen skizzierte (die mit der Sozialwissenschaftlichen Hermeneutik viele Gemeinsamkeiten teilt). Dabei gehe es darum, »den vom Betrachter erstellten Bildtext als Feldprotokoll zu betrachten und in der von Strauss (1991) beschriebenen Weise zu behandeln (siehe auch Soeffner 1992: 180 ff.)« (Reichertz 1992: 145 – im Original kursiv). Wissenssoziologisch sei diese Perspektive zum einen, weil sie untersuche wie Handlungssubjekte (z. B. Fotografen) historisch und gesellschaftlich vorfindliche Welt- und Wahrnehmungsdeutungen sich aneignen, neu ausdeuten und auch neu erfinden; und zum andern weil diese Perspektive sowohl auf den Beobachteten als auch den (wissenschaftlichen) Beobachter angewendet werde. Bei seiner handlungstheoretischen Interpretation einer Werbefotografie trifft Reichertz die wegweisende Unterscheidung zwischen »Handlung vor der Kamera« und »Kamerahandlung« – eine

Unterscheidung, die er später auch in der Video-Analyse appliziert und bis heute für grundlegend hält (Reichertz 1994, 2000; Reichertz/Englert 2011): Beide müssen zu einer Sinnfigur verbunden werden.

Die »Konstanzer Schule« der Wissenssoziologie um Thomas Luckmann befasste sich zunächst ebenfalls mit sprachsoziologischen Fragen (Luckmann 1975, 1979), wandte sich dann aber unter dem Einfluss von Jörg R. Bergmann (1985, 1987) zunehmend der empirischen Analyse von Interaktionen im Stil der ethnomethodologischen Konversationsanalyse zu. Längere Zeit beschäftigte sie sich in Kooperation mit Literaturwissenschaftler(inne)n mit der Theorie der kommunikativen Gattungen mit dem Ziel, den kommunikativen Haushalt der Gesellschaft zu inventarisieren (Luckmann 1986; Günthner/Knoblach 1997). Nachdem Soeffner 1994 die Nachfolge Luckmanns an der Universität Konstanz antrat, wurden die Kontextbezüge der empirischen Forschung sukzessive erweitert: Es wurden längere Interaktionssequenzen untersucht, die Relevanz der Leiblichkeit erkannt und performative Aspekte (Inszenierungen) in die Untersuchung mit einbezogen, und schließlich wurde in Konstanz die *Visuelle Wissenssoziologie* begründet. Wichtige Impulse lieferte hierbei auch Hubert Knoblauch, der sich schon früh nicht nur mit Ethnografie, sondern auch mit den Workplace Studies befasste (Knoblauch 2000, 2004) und die dort eingesetzten audio-visuellen Verfahren zu einer »Videographie« entwickelte (Knoblauch 2006; Knoblauch/Tuma/Schnettler 2013; Tuma/Schnettler/Knoblauch 2013). Während sich Soeffner auch mit der Interpretation von Gemälden und Fotografien befasste, verlagerte das soziologische Interesse an Handlungssequenzen sowie an Medialität den Forschungsfokus zunehmend auf Filme und Videos (Knoblauch/Schnettler/Raab/Soeffner 2006). Eine eigenständige Rolle spielte dabei auch Ronald Kurt, der im Rahmen seiner Forschungsarbeiten sowohl mit Musik als auch mit Bildmaterial arbeitete und selbst Filme produzierte (2006, 2007). In Bezug auf Fotografie ist die von Soeffner (2006) und Tinapp (2006) entwickelte Methode der »Bild-durch-Bild-Interpretation« besonders innovativ: Bilder sollen nicht durch Sprache beschrieben werden, sondern durch sich selbst. Dahinter steht die alte Idee, dass Bilder eine eigentümliche Kraft haben und auch »wahres Wissen« jenseits der Grenzen der Sprache enthalten und vermitteln können. In Analogie zu Geertz' »dichter Beschreibung« im Medium der Sprache soll durch »visuelle fotografische Konzentration« anhand von Bildsequenzen eine »dichte Beschreibung durch Bilder« versucht werden. Dabei werden Begleittexte vorerst ignoriert, man lässt die Bilder sprechen, d.h. man orientiert sich an den nicht-sprachlichen Bild-Codes und versucht die in den kulturell gewachsenen Sehgewohnheiten abgelagerten visuellen Typologien zu entdecken. Post-hoc können die Ergebnisse sprachlich evaluiert und allenfalls variiert werden (Soeffner 2006). Michael R. Müller führt diesen Ansatz in seiner »Figurativen Hermeneutik« weiter (siehe unten). Ebenfalls der Konstanzer Schule zuzurechnen ist Angela Kepplers (2002) Untersuchung der Gebrauchsweisen von Fotografie – eine soziologische Studie, die allerdings die Bildhermeneutik überschreitet.

Einen eigenständigen, breit rezipierten Ansatz hat Ralf Bohnsack (2011) mit seiner *Rekonstruktiven Sozialforschung* und seiner *dokumentarischen Bildinterpretation* entwickelt, die direkt an die Wissenssoziologie von Karl Mannheim anschließen. Zentral ist bei Mannheim die Unterscheidung von theoretischem Wissen und vorreflexivem Wissen, an dem unsere alltägliche Handlungspraxis orientiert ist. Im Anschluss an Schütz nennt man dieses Wissen heutzutage Common-sense Wissen oder Alltagswissen – Konstruktionen erster Ordnung, die sich von Konstruktionen zweiter Ordnung, dem wissenschaftlichen Wissen, unterscheiden. Im Einklang mit Mannheim bezeichnet Bohnsack seinen Ansatz als »praxeologische Wissenssoziologie« und zieht Parallelen zu Bourdieus Praxeologie: Es geht beim handlungsrelevanten Wissen um inkorporiertes Wissen und daher um eine handlungspraktische Herstellung und Konstruktion von Welt. Bohnsack glaubt – ähnlich wie Bourdieu – sich diesbezüglich von Phänomenologie, Symbolischem Interaktionismus und Ethnomethodologie abgrenzen zu müssen, die sich angeblich nur mit einer interpretativen und definitorischen Konstruktion von Welt beschäftigen würden, und nennt seinen Ansatz daher einen »Konstruktivismus im erweiterten Sinne« (17). Gerade bezüglich der pragmatischen Handlungspraxis und der durch diese konstruierten und produzierten Gesellschaft gibt es allerdings zwischen den erwähnten Ansätzen überwiegend Übereinstimmung, wie übrigens auch in Bezug auf die von Mannheim (und Bohnsack) betonte soziale Standortgebundenheit der Interpret(inn)en. Wesentlich für Bohnsack ist nun Mannheims (1964) »dokumentarische Methode der Interpretation«, die einen methodisch kontrollierten Zugang zu handlungsorientierenden Wissensbeständen ermöglicht. In der Textauswertung verfährt sie sequenzanalytisch und versucht durch die Bezugnahme auf Äußerung und Anschlussäußerung die formale Struktur der Diskursorganisation herauszuarbeiten. Zur Entwicklung der dokumentarischen Bildinterpretation orientierte sich Bohnsack an den Bildtheorien und -analysen von Panofsky und Imdahl. Nachhaltiger wurde Bohnsack dabei von Imdahl beeinflusst, der textförmige, sequenzanalytische Interpretationsverfahren vehement kritisiert und als für die Bildinterpretation ungeeignet betrachtet. Bohnsack versucht indes beide Ansätze auf der Metaebene zu versöhnen: Sowohl Kompositionsanalyse als auch Sequenzanalyse operieren mit Vergleichshorizonten und entsprechen daher dem Prinzip der komparativen Analyse. Bohnsack (2011: 55 ff.) empfiehlt ebenfalls eine Bildanalyse in drei Schritten und führt diese anhand einer Werbefotografie exemplarisch vor: a) In der »formulierenden Interpretation« werden Panofskys Schritte der vor-ikonografischen und ikonografischen Interpretation vollzogen; b) in der »reflektierenden Interpretation« wird zunächst die formale Komposition gemäß Imdahl rekonstruiert (Planimetrie, Perspektivität, Szenische Choreografie), gefolgt von einer ikonologisch-ikonischen Interpretation mit Bezug zu soziologischen Theoremen; c) in der »komparativen Analyse« wird schließlich untersucht, wie der im Werbefoto propagierte Lifestyle für einen kulturell anderen Markt komponiert wird. Bohnsack erweitert dieses Verfahren auch für die Film- und Videointerpretation

(2011: 117 ff.). Die dokumentarische Bildinterpretation hat sich vor allem in den Erziehungswissenschaften etabliert, fand aber auch darüber hinaus Beachtung und wird von zahlreichen Wissenschaftler(inne)n praktiziert (etwa von Michel 2004, 2007 und Przyborski 2014).

Die von Jürgen Raab entwickelte *wissenssoziologische Konstellationsanalyse* (2014, in diesem Band) schließt ebenfalls an Mannheim an und beginnt, wie von Imdahl vorgeschlagen, mit der Rekonstruktion der planimetrischen und perspektivischen Blickordnung. Indem zuerst die kompositorischen Hauptlinien des Bildaufbaus betrachtet werden, sollen eine größtmögliche Distanz zu alltäglichen Sicht- und Verständnisweisen erzeugt und mögliche Bedeutungskerne und Bedeutungsränder zunächst rein formal bestimmt werden. Bereits diese formale Analyse erlaubt die Bildung einer ersten Strukturhypothese. Erst danach werden die figürlich-gegenständlichen Inhalte der Darstellung mit einbezogen und schrittweise unmittelbare und mittelbare Bildkontexte methodisch kontrolliert eingeführt. Die Strukturhypothese wird in der Folge weiterentwickelt, korrigiert sowie ergänzt und schließlich nochmals mit der Frage nach dem Warum in einem konkreten Handlungskontext erweitert: Warum wurde als Antwort auf ein vorliegendes kommunikatives Problem gerade diese Darstellungsoption gewählt? Raab (2014) demonstriert die Praxis der Konstellationsanalyse an einem konkreten Beispiel (»Hillary's Hand«, siehe unten) und erläutert die theoretischen und methodologischen Grundlagen im vorliegenden Band.

Einen elaborierten bildhermeneutischen Ansatz für die Analyse von Fotografien bildet die *Segmentanalyse* von Roswitha Breckner (2010). Sie orientiert sich dabei am Interpretationsprocedere der objektiven Hermeneutik. Breckner legt unter Einbezug der Bildtheorien von Imdahl und Boehm großen Wert auf die Eigensinnigkeit oder Eigenlogik der Bilder und deren eigene Ausdrucks- und Gestaltungsform. Auch sie demonstriert die Segmentanalyse unter anderem am Beispiel des Fotos »Hillary's Hand« (Breckner 2014). Dabei werden zunächst erste Eindrücke festgehalten, gefolgt von einer ersten formalen Bildbeschreibung. Anschließend wird das Foto in einzelne Segmente unterteilt, wobei die Analyse daraufhin bei einem beliebigen Segment ansetzen kann; Breckner geht also nicht von vorgegebenen ikonischen Pfaden aus. Ein Segment können beispielsweise Figuren sein, einzelne Personen oder Gegenstände, die bildlich voneinander abgrenzbar sind. In Bezug auf das gewählte Segment werden dann verschiedene Lesarten entwickelt, indem unterschiedliche Kontexte supponiert werden. In welchem Kontext könnte sich eine Person befinden, in welchen Kontext könnte man die abgebildete Person sinnvoll stellen? Im weiteren Fortgang der Analyse werden die einzelnen ausgedeuteten Segmente aufeinander bezogen, die einzelnen Personen zum Beispiel zu einer Gruppe zusammengesetzt und schließlich Strukturhypothesen generiert. Breckner betont, dass die Segmentanalyse mehr als eine Methode sei – leitend sei vielmehr die grundlegende Frage nach der Konstitution der Sozialwelt. Denn die soziale Dynamik ist ein wesentlicher Bestandteil der Bedeutung eines Bildes; wichtig ist daher auch, die Zirkulation der

Bilder in die Analyse mit einzubeziehen, im Falle von ›Hillary's Hand‹ etwa die Memes und Mashups, die zu diesem Foto im Internet kursieren.

Im Anschluss an Soeffners Bild-durch-Bild-Interpretation entwickelte Michael R. Müller (2012) eine weitere methodologische Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes, die er *Figurative Hermeneutik* nennt und die mit einer interpretativen Methodik des Bildvergleichs verfährt. Dabei geht er nicht von einer inneren, syntagmatischen Struktur von Einzelbildern aus, sondern von der lebensweltlichen Gegebenheit von Bildern als symbolische Darstellungen. Wie Soeffner verzichtet Müller auf die übliche, sprachliche Sinnzuschreibung als Deutungsakt und geht davon aus, dass wir über ein anschauliches, nicht-sprachliches Bildwissen verfügen und Bilder immer im Kontext anderer Bilder interpretieren. Die figurative Bildhermeneutik versucht daher durch den Vergleich von gezielt arrangierten Bildsamples, Bildfolgen und Bildkontrasten objektiv mögliche Bildbedeutungen zu rekonstruieren. Das Vorgehen erinnert an Goffmans (1981 [1979]) Studie ›Geschlecht und Werbung‹, die der Autor auch explizit zitiert. Müller erörtert das methodologisch-kontrastive Vorgehen bezüglich eines mundanphänomenologisch begründeten lebensweltlichen Bildwissens feinsinnig, bezieht die Sinnselektionen auf Berger/Luckmanns (1970) Dialektik von subjektivem Sinn und objektiver Faktizität und diskutiert die Beziehung der besonderen Evidenz bildlicher Darstellungen zu deren sprachlicher Beschreibung. Auf dieser Grundlage erklärt sich auch sein Interesse an den ›Grenzen der Bildinterpretation‹ (Müller et al. 2014).

Gemeinsamkeiten und Bruchlinien

Eine Gemeinsamkeit der angeführten Ansätze einer wissenssoziologischen Bildhermeneutik ist der unbeirrte Fokus auf Hermeneutik und nicht auf Semiotik. Die einzige Ausnahme bildet Müller-Dohm, der versucht Barthes' Semiologie mit einer hermeneutischen Symbolanalyse zu kombinieren. Ansonsten sind sich alle einig, das Bildhafte nicht auf Zeichen zu reduzieren. Dies erklärt auch, warum semiotische Ansätze der Bildinterpretation im vorliegenden Zusammenhang keine Rolle spielen.

Es gibt indes zahlreiche *Unterschiede* innerhalb der wissenssoziologischen Bildhermeneutik: Zum einen in Bezug auf den Zusammenhang von Bild und Sprache und zum anderen in Bezug auf Subjektivität und Objektivität der Interpretation. Die klassische Hermeneutik hat sich vor allem mit Textauslegung beschäftigt, war also vornehmlich an Sprache orientiert. Erst in jüngerer Zeit haben sich einige Ansätze von der Sprachhin zur Bildhermeneutik entwickelt. Wie dargestellt, gibt es Unterschiede in Bezug auf die Frage, inwieweit dem Bild eine Eigenlogik zugeschrieben und inwieweit Bedeutung nicht letztlich doch als in der Sprache verwurzelt betrachtet wird (Stichwort »wiedererkennendes Sehen«). Letztlich kommt natürlich keine Bildinterpretation um die Sprache herum – Beschreibungen sind immer sprachlich. Unterschiede gibt es allerdings in der Vorgehensweise – ob man Bilder direkt sprachlich beschreibt oder Bilder vielmehr durch andere Bilder, also Visuelles durch Visuelles interpre-

tiert – und bezüglich der Frage, welchen epistemologischen Status man sprachlichen Deskriptionen von Bildern zuerkennt. Sodann gibt es auch Unterschiede in Bezug auf den Grad an Subjektivität bzw. Objektivität, den man einer Bildinterpretation zuschreibt: Die Objektive Hermeneutik operiert beispielsweise mit der Prämisse, dass die Ausdrucksgestalt eines Bildes einen objektiven Sinn enthält, der durch ein adäquates Interpretationsverfahren freigelegt werden kann. Die Sozialwissenschaftliche Hermeneutik betont demgegenüber, dass die Subjektivität des Interpretieren nie vollständig ausgehebelt werden kann und jede Sinndeutung immer sowohl im Gegenstand angelegt als auch eine Interpretationsleistung der Deutenden ist.

Angeichts der Vielfalt an nuancierten epistemologischen, theoretischen und methodologischen Unterschieden darf man sich auch an den Vorschlag Walter-Buschs (2015) erinnern, die einzelnen Ansätze weniger an ihren (oft überhöhten) Ansprüchen, sondern an ihren Ergebnissen zu messen. Ein diesbezüglich interessantes Experiment stellten kürzlich Kauppert/Leser (2014) sowie Przyborski/Haller (2014) vor, indem sie zehn bzw. vier verschiedene Autor(inn)en dasselbe Pressefoto interpretieren ließen: »Hillary's Hand«, das Bild von Pete Souza vom 1. Mai 2011 aus dem Situation Room des Weißen Hauses, aufgenommen während des Einsatzes der US-Special Forces im Wohnhaus von Osama Bin Laden. Während Przyborski/Haller (2014) das Bild aus einer journalistischen, einer erziehungswissenschaftlichen, einer soziologischen und einer psychologischen Perspektive analysieren ließen, präsentierten Kauppert/Leser (2014) fünf soziologische Perspektiven, deren Kernfragestellungen sich auf die gesellschaftliche Bedeutung dieses Bildes richten, sowie fünf kunst- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, deren Kernfragestellungen am visuell-ästhetischen Wert des Bildes orientiert sind. Irene Leser (2014) sieht diese zehn Perspektiven als »sinfonisches Gemeinschaftswerk«, in dem das »mehrperspektivische Seh-, Ausdrucks- und Wirkpotenzial des Fotos« (2014: 249) nachgezeichnet wird. In ihrer lesenswerten Reflexion der versammelten methodischen Zugänge visueller Analysen legt sie den Schwerpunkt insbesondere auf die Frage nach der Eigenlogik des Bildes, auf die kontextualisierende Analyse sowie auf die Rezeptionsgeschichte des Bildes in Form von Memes und Mashups. In der Schlussbetrachtung erkennt sie in jedem Zugang einen Erkenntniswert und schließt mit der Einsicht: »Die Kunst des Sehens besteht [...] in der aufmerksamen bildimmanenten Interpretation, der Verknüpfung von Gesehenem mit (angeeignetem bzw. recherchiertem) (Kontext-)Wissen und dem Zusammenführen der Erkenntnisse verschiedener Interpret(inn)en sowie ihrer Mitinterpret(inn)en« (2014: 264). Wie bereits angemerkt, wurden drei der oben vorgestellten Ansätze auch in Bezug auf ihre Analyse von »Hillary's Hand« exemplifiziert.

Jenseits der Differenzen und Nuancen in den methodischen Vorgehensweisen der Bildinterpretation der hier vorgestellten Ansätze besteht der größte Unterschied, ja eine eigentliche *Bruchlinie* in Bezug auf die Frage, ob eine visuelle Wissenssoziologie sich überhaupt derart eingehend mit Bild-

hermeneutik beschäftigen soll. Jo Reichertz (1994, 2000, 2013) moniert seit langem, dass es deplatziert sei, Fotografien in derselben Manier auszu-deuten wie Kunsthistoriker(innen) Gemälde interpretieren – insbesondere wenn es sich dabei nicht um Kunstfotos handelt. Eine sozialwissenschaftliche Bildanalyse müsse vielmehr einen andersartigen, nämlich einen kommunikationssoziologischen Zugang wählen und den Fokus auf den Handlungscharakter des bildlichen Ausdrucks richten. Nach Reichertz lehnen sich die bisherigen Ansätze einer wissenssoziologischen Bildhermeneutik viel zu stark an die kunstgeschichtliche Deutungstradition an, statt einen genuin sozialwissenschaftlichen Zugang zu entwickeln. Dieser Argumentation zufolge beschäftigen sie sich zu sehr mit dem Bild selbst und seinem kompositorischen Aufbau, statt »den Handlungs- und Kommunikationscharakter von bildlichen Ausdruckshandlungen in den Blick zu nehmen« (Reichertz/Englert, 2011: 24). Weil Handlungen immer symbolisch sind, sei eine Bildbetrachtung auf vorsymbolischer Ebene – so wie etwa von Bohnsack vorgeschlagen – schlichtweg sinnlos; vielmehr gelte es die Kamerahandlung zu betrachten, die das Bild schafft, konstruiert und komponiert. Durch die Kadrierung bestimme die Kamera, was wie ins Bild kommt. »Die Handlung der Kamera besteht daher nicht im Zeigen, sondern im *Kommunizieren*. Deshalb muss die Analyse von Kamerahandlungen immer auch Kommunikationsanalyse sein« (26). Weil sich dieser Ansatz nicht als Ergänzung, sondern provokativ als Alternative zu jenen Ansätzen darstellt, die sich eingehend mit Bildanalysen beschäftigen, kann hier von einer eigentlichen Bruchlinie in der gegenwärtigen Debatte gesprochen werden: Die Eigenständigkeit des Bildes wird als geradezu irrelevant für eine soziologische Analyse betrachtet. Eine solche Lesart hat selbstverständlich auch methodologische Implikationen, denn damit erscheint zugleich auch das Problem der Vertextung gelöst: Nicht das Bild muss adäquat vertextet werden, sondern die Kommunikationshandlung.

Dass dieser pointierte Ansatz derzeit für Unruhe sorgt ist verständlich, wird damit die Besonderheit von Bildkommunikation doch eingegeben und mit anderen Kommunikationshandlungen vergleichbar gemacht. Die Gegenfrage aber bleibt, was verloren geht, wenn man die Besonderheit des Visuellen aus dem Blick verliert. Aida Bosch beispielsweise argumentiert, dass die Bilder selbst als Phänomene viel ernster genommen werden müssen: Das Sozialleben und die Lebenswelt sind heute von Bildern durchdrungen, die nur flüchtig und in zunehmender Geschwindigkeit die Wahrnehmung berühren. Wenn Sozialwissenschaftler(innen) die Bilder und das, was sie kommunizieren, in seiner inhaltlichen, ästhetischen und sozialen Eigenart nicht verstehen, dann entgehen uns zentrale Aspekte unseres Zeitalters (vgl. Bosch 2014a, 2015). Das benötigte methodische Bildverstehen müsse das »punctum« (Barthes 1989 [1980]), die Impulse die vom Bild ausgehen, systematisch aufnehmen, und anschließend genaue Bildbeschreibungen vornehmen (»studium«), die wiederum inhaltlich-sachliche sowie formal-ästhetische Dimensionen, wie Komposition, Perspektive, Farbgebung, Linienführung, Kontraste, Lichtverhältnisse und ästhetische Mittel einschließen, um danach symbolische und ikoni-

sche Bezüge zu thematisieren, und schließlich soziale Interaktionsverhältnisse des Bildes herauszuarbeiten (vgl. hierzu Bosch/Mautz 2012). Für Bosch greift eine Analyse zu kurz, welche die Bildkommunikation lediglich auf die Kommunikation zwischen Bildproduzent und Bildrezipient reduziert – vielmehr müssen ihrer Ansicht nach die Interaktionsdynamiken auf verschiedenen Ebenen untersucht werden: beispielsweise die Interaktionsdynamiken, die das Bild im Entstehungszusammenhang verursacht; die Interaktion, die das Bild mit dem Betrachter aufnimmt; die Interaktion, wie das Bild auf andere Bilder antwortet; und die Interaktionsdynamiken, die das Bild anschließend in sozialen Prozessen auslöst. Gegenwärtig entwickeln sich, so Bosch, Ansätze einer globalisierten Bildsprache, womit ikonische Formate an Konturen gewinnen, die über die Kulturgrenzen hinweg in Grundzügen verstanden werden und »funktionalisieren« – trotz unterschiedlicher kultureller und religiöser (Bild-)Traditionen, und trotz eines immer noch sehr unterschiedlichen Detail- und Kontextverständnisses. Bosch betont, dass die besondere Ästhetik des Bildes bei einer wissenssoziologischen Analyse unbedingt zu berücksichtigen sei, da in den ästhetischen Formaten spezifische Muster der sozialen und kollektiven Sinngenerierung enthalten seien, die gerade wegen ihrer Beiläufigkeit und ihres impliziten Charakters sowie wegen der Unmittelbarkeit und ästhetischen Konkretion der sinnlich-leiblichen Anschlüsse besonders wirksam sind (vgl. Bosch 2014b). Die Autorin schlägt vor, Bilder nicht nur als Repräsentanten von etwas, das abgebildet ist, sondern als paradoxe performative Aktanten zu begreifen, die als solche ständig unzählige soziale Möglichkeitsräume eröffnen und das Imaginäre der Gesellschaft laufend speisen und verändern (vgl. Bosch 2014a). Nur wenn man die Bilderwelt in ihrer Eigenständigkeit begreift, können Problemlagen in den Blick kommen, wie sie beispielsweise Vilém Flusser (1983) schon frühzeitig skizzierte: Dass das gegenwärtige Zeitalter der technischen Bilder paradoxerweise eine magische Wahrnehmung und magisches Denken befördere; dass sich also das Bild- und damit auch das Welt-Verständnis durch die Omnipräsenz, technische Brillanz, gesteigerte Sinnlichkeit und Eindrücklichkeit der Bilder entscheidend verändert (vgl. dazu auch Bosch 2015).

Wie oft bei wissenschaftlichen Auseinandersetzungen geht es auch in dieser Debatte darum, welche Fragen gestellt werden sollen und welche methodischen Vorgehensweisen sich zu ihrer Beantwortung eignen. Wer bei der Analyse von Bildkommunikation stets mit einer bildhermeneutischen Interpretation beginnt, wird zu Fragestellungen neigen, bei denen diese Interpretationen auch wichtig sind. Umgekehrt ist auch der Standpunkt legitim, dass wohl nicht alle wissenssoziologischen Untersuchungen von Bildkommunikation notwendigerweise eine differenzierte Ausdeutung der verwendeten Bilder voraussetzen. Eigentlich sind alle der angeführten Repräsentant(inn)en einer – hier ausschließlich auf Fotografie bezogenen – visuellen Wissenssoziologie darin einig, dass die Soziologie nicht nur eine Sozialtheorie, sondern auch eine *Gesellschaftstheorie der Visualität* entwickeln muss: Es geht nicht nur darum, die grundsätzliche

gesellschaftliche Eingebettetheit von Bildern in Rechnung zu stellen, sondern sich auch mit den aktuellen gesellschaftlichen Veränderungen auseinanderzusetzen, also mit der enormen Beschleunigung von Produktion und Verteilung von Bildern im globalen Maßstab, durch Massenmedien wie das Internet – wie dies am Anfang dieses Beitrags geschildert wurde. Viele dieser aktuellen Entwicklungen wurden bisher eher von den Medien- und Kommunikations- sowie den Bildwissenschaften aufgegriffen, während die Soziologie diesbezüglich noch erheblichen Nachholbedarf hat.

An diesem gemeinsamen Ziel können die einzelnen vorgestellten Ansätze in den kommenden Jahren auch gemessen werden: Erschöpfen sie sich primär in Bildhermeneutik oder stoßen sie tatkräftig zu diesen erweiterten Fragestellungen vor? Wenn wir nochmals auf die Triade von Produzent – Objektivation – Rezipient zurückkommen, von der wir ausgegangen sind, wird deutlich dass Reichertz vor allem die Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient betrachtet, für die das Bild, die Objektivation, lediglich ein Medium ist. Die bildhermeneutischen Ansätze haben sich demgegenüber überwiegend mit der Eigensinnigkeit des Bildes als Objektivation sowie den jeweiligen Rezeptionsweisen beschäftigt – im Sinn der Sozialtheorie des Bildes insbesondere auch mit den sozialen Gebrauchsweisen von Bildern. Reichertz nimmt indes auch die Produktionsweisen von Bildern in den Blick, sowohl mit der Handlung vor der Kamera als auch mit der Kamerahandlung. Die Masse der heutigen Bilder, insbesondere die Werbebilder, werden nicht mehr von einzelnen Malern gemalt, sondern von arbeitsteiligen Experten-Teams nach professionellen Standards produziert und auf der Grundlage ausgeklügelter Marketingstrategien zielgruppenspezifisch gestaltet und distribuiert. Reichertz spricht daher auch vom »corporate actor« (Reichertz/Englert 2011). Es ist ganz klar, dass die Sinnwelt dieser korporierten Akteure nicht allein durch Bildhermeneutik erschlossen werden kann.

Abschließend sei noch auf den Ansatz von Regula Burri (2008a, b) hingewiesen, einer Pionierin der visuellen Soziologie in der deutschsprachigen Soziologie. Sie unterscheidet sich zwar von den hier dargestellten wissenssoziologischen Ansätzen in einigen zentralen theoretischen und methodologischen Prämissen, ihre Konzeption einer Visuellen Soziologie ist jedoch gerade deswegen bemerkenswert, weil sie »Bilder als soziale Praxis« (2008b) betrachtet. Auch sie kritisiert die von den Sozialwissenschaftlern bisher entwickelten Bildinterpretationsverfahren als unzureichend, um die gesellschaftliche Bedeutung von Bildern erschließen zu können; neben den Bildern und deren Inhalt müssen ihrer Ansicht nach auch die sozialen Praktiken der Herstellung, der Wahrnehmung und des Gebrauchs von Bildern mit einbezogen werden, ebenso wie die Aspekte der Materialität und Visualität. Burri bezieht sich auf die Wissenschafts- und Technikforschung von Michael Lynch (1985), Bruno Latour (1986, 1990) und Lynch/Woolgar (1990), die diesen Anforderungen bisher am nächsten gekommen seien, sowie auf Karin Knorr Cetina (1999, 2001), die mit dem Begriff »Viskurse« die Einbettung visueller Darstellungen in kommuni-

kative Diskurse betont hatte. Auf dieser Grundlage entwickelte Burri ein Instrumentarium für eine soziologische Bildanalyse, in dem die Visualität von Bildern in Bezug auf drei Dimensionen beschrieben wird: nämlich hinsichtlich des Eigenwerts (visual value), der Darstellung (visual performance) und der Wirkung der Bilder (visual persuasiveness). Am Beispiel ihrer ethnografischen Untersuchung medizinaler Bildpraktiken illustriert sie die Fruchtbarkeit dieses Instrumentariums und zeigt auf, inwiefern die medizinische Bildpraxis durch eine visuelle Logik strukturiert wird. Burris Studie zeigt eindrucklich, wie sich der Forschungsfokus ändert, wenn man nicht mit Bildhermeneutik, sondern mit der Beobachtung sozialer Praxis beginnt.

Damit sind die Konturen der wichtigsten Ansätze und der aktuellen Debatten skizziert, die sich auch in den Beiträgen in diesem Buch widerspiegeln.

AUFBAU UND INHALT DES BUCHS

Das vorliegende Buch versammelt Beiträge von Autorinnen und Autoren zu ›Fotografie und Gesellschaft‹ aus vorab phänomenologischen und wissenssoziologischen Perspektiven und deckt das gesamte Spektrum von Produktion, Fotografie (als Objektivation) und Rezeption ab. Das Buch ist in fünf Teile gegliedert: Der erste Teil behandelt *Fotografieren* als Tätigkeit – ein Thema, das in der bisherigen Literatur etwas im Schatten stand angesichts der Flut bildhermeneutischer Publikationen. Der zweite Teil befasst sich mit dem *Betrachten von Fotos* und der dritte Teil mit verschiedenen *Auseinandersetzungen mit Fotos*. Der vierte Teil enthält *Beiträge zur Theorie der Fotografie*, wobei es vorwiegend um Themen im Schnittpunkt von Phänomenologie und visueller Wissenssoziologie geht. Der fünfte Teil schließlich bildet einen Kontrapunkt, indem die Fotografien im Zentrum stehen und nicht der Text: Gegenüberstellungen von Bildern und phänomenologischen Schlüsselaussagen laden zur Abschlussmeditation ein. Die einzelnen Beiträge werden im Folgenden näher skizziert.

Erster Teil: Fotografieren

Fotografisches Handeln wird hier zum einen aus der Perspektive eines Profifotografen, zum anderen aus der Sicht eines Amateurfotografen reflektiert. Angesichts der Tatsache, dass die meisten Fotos heute mit Smartphones gemacht werden, wird die App-Fotografie in einem eigenständigen Kapitel behandelt. Die zwei folgenden Beiträge befassen sich mit dem Fotografieren in der ethnografischen Forschung: Der eine erörtert das Fotografieren (lassen) in der lebensweltanalytischen Ethnografie, der andere befasst sich mit dem inzwischen klassischen fotografischen Werk Pierre Bourdieus und dessen Gebrauch der Fotografie in der soziologischen Feldforschung. Anschließend wird die Kunst des Fotografierens zweier Profifotografen untersucht, zum einen am Beispiel von Helmar

Lerski (im partiellen Vergleich mit August Sander) und zum andern am Beispiel von Herbert Maeder.

Als Erstes untersuchen *Nina Baur und Patrik Budenz Fotografisches Handeln*. Dieser Beitrag eröffnet den vorliegenden Band, weil er viel Wissenswertes über die Gestaltungsmöglichkeiten des Fotografierens präsentiert. Zunächst wird die Differenz von Bild und Wirklichkeit diskutiert. »Naive« Laien nehmen Fotografien oft als Abbilder der Wirklichkeit hin; weil Fotografien die Sinne ansprechen, ist ihre Scheinobjektivität besonders hoch. Baur und Budenz betonen demgegenüber die *subjektive Überformung von fotografischen Repräsentationen der Wirklichkeit*. Fotografen wollen etwas vermitteln und gestalten daher den Ausdruckssinn ihrer Bilder bewusst. In jeder Fotografie manifestiert sich daher auch die Subjektivität des Fotografen. Besonders deutlich kommt dies in der professionellen Fotografie zum Ausdruck. Die bisherige soziologische Forschung hat sich nicht nur vor allem auf die Bildrezeption konzentriert und dabei den Produktionskontext vernachlässigt, sondern sie hat sich vorab auch mit Laienfotografie beschäftigt und nicht mit *professionellem fotografischem Handeln*. Professionelle Fotografen sind jedoch sowohl mit den technischen Möglichkeiten der Fotografie als auch mit den Wahrnehmungsschemata des jeweiligen soziokulturellen Kontexts wesentlich vertrauter als Laienfotografen. Baur und Budenz weisen zunächst auf die Beschränkungen der Gestaltungsmöglichkeiten durch die jeweilige Technik hin. Anschließend werden die Möglichkeiten der Bildgestaltung im Einzelnen, wie Inszenierung und Retusche, Wahl des Ausschnitts, Brennweite des Objektivs, Tiefenschärfe und farbliche Ausgestaltung, anschaulich beschrieben und mit Bildmaterial illustriert. Zu diesen Methoden der Einzelbildgestaltung gesellt sich das nachträgliche Bearbeiten durch professionelle Bildbearbeitungsprogramme sowie das Editing zu Bildserien, die thematisch ganz unterschiedlich gestaltet werden können, je nachdem welche Aussage der Fotograf für das jeweilige Zielpublikum machen möchte. Auch der soziale Kontext wird thematisiert, innerhalb dessen professionelle fotografische Handlungen vollzogen werden: Ähnlich dem Ethnografen muss auch der Fotograf einen Zugang zum Feld für einen längeren Aufenthalt erhalten, das Vertrauen der Leute gewinnen und durch häufige Präsenz zu einem zunehmend unsichtbaren Beobachter werden.

Thomas S. Eberle untersucht in seinem Beitrag den *Akt des Fotografierens* in Form einer *phänomenologischen und autoethnografischen Analyse*. Als Amateurfotograf steht er punkto Reflexionsgrad beim Fotografieren wohl zwischen dem präreflexiven Laienfotografen und dem hoch reflexiven Profifotografen. Allerdings blickt er heute bereits auf ein halbes Jahrhundert fotografischer Tätigkeit zurück. In der Reflexion auf seine eigene Art des Fotografierens gewinnt er die Schlüsseinsicht, dass es ihm primär um die Aktivität des Fotografierens mit ihrer hohen Erlebnisintensität geht und nur sekundär um die resultierenden Bilder. Da er seinen fotografischen Blick als eigenen kognitiven Stil erlebt, betrachtet er diesen im Kontext der Theorie mannigfaltiger Wirklichkeiten von Alfred Schütz. Dabei kommt er zum Schluss, dass sein fotografischer Blick keinen »ge-

schlossenen« Sinnbereich konstituiert, obwohl er in der Regel von einer ästhetischen Einstellung geprägt ist. Die Alltagsästhetik ist vielmehr ein integraler Bestandteil der Alltagswelt und sollte nicht als eigene Wirklichkeit oder als Enklave ausgesondert werden. So fährt man besser, den Einstellungswechsel des fotografischen Blicks durch das entsprechende subjektive Relevanzsystem, die involvierten Wissensbestände sowie deren Typik zu beschreiben. Anschließend wendet sich Eberle der phänomenologischen Handlungstheorie zu, um die Prozesse der Sinnkonstitution beim Akt des Fotografierens in subjektiver Perspektive zu klären. Dabei nimmt er auch Bezug zur Phänomenologie der Wahrnehmung, da der fotografische Blick die Sinnebene von Apperzeptionen auch in Richtung Empfindungen unterschreitet. Der Autor weist auch auf einige Residuen hin, die noch weiter erforscht werden sollten, wie der Eigensinn von Tätigkeiten, die Leiblichkeit des Handelns sowie die Rolle der Leidenschaft. Abschließend wird die Perspektive geöffnet hinsichtlich der Vielfalt fotografischer Handlungstypen. Erstens partizipiert man als Fotograf immer an kollektiven Praktiken, vor deren Hintergrund persönliche Idiosynkrasien erst klarere Konturen gewinnen. Zweitens offenbart sich das gesamte gesellschaftliche Feld fotografischer Praktiken erst durch seine soziologische Erforschung. Diese ermöglicht eine Objektivierung, die die subjektive Perspektive des Einzelnen überschreitet und soziologisch verortet.

Paul Eisewicht und Tilo Grenz machen die *App-Fotografie* zum Thema und untersuchen damit fotografische Praktiken, die vorab – aber nicht nur – von Laienfotografen praktiziert werden. Die Smartphone-Fotografie unter Verwendung von Apps ist ein sehr aktuelles und noch weitestgehend unerforschtes Gebiet, das sich in rascher Entwicklung befindet. Zunächst beschreiben die beiden Autoren den enormen Aufschwung der Smartphone-Fotografie und die laufende Weiterentwicklung von Hard- und Software, was sie tabellarisch an der Entwicklung des iPhones und seiner Standardapplikationen aufzeigen. Parallel entstand eine unüberschaubare Vielfalt von Foto-Apps, die die Standardsoftware erheblich erweitern. Eisewicht und Grenz erstellen eine Übersicht, indem sie die Foto-Apps in drei Kategorien einteilen (Aufnahme-Apps, Bearbeitungs-Apps, Verwaltungs-Apps), von denen jede wiederum drei Unterkategorien aufweist. Diese benutzerfreundlichen und preiswerten Anwendungen geben dem Laien Werkzeuge an die Hand, die bislang lediglich professionellen Fotografen vorbehalten waren, und bilden – zumindest von ihrem Potenzial her – einen inzwischen höchst komplexen, interpretativen Weltzugang. Anhand eines konkreten autobiografischen Fallbeispiels, als Paul Eisewicht ein Foto machen wollte, das seinem subjektiven situativen Erleben möglichst treffend entsprach und er dazu ein Filter-App einsetzte, werden fünf Eigenheiten des App-Fotografierens herauskristallisiert. Filter-Apps objektivieren das Geschehen vor der Kamera auf spezifische Weise und fungieren daher als Interpretationsinstrumente. Überdies ist diese Objektivierung am künftigen, antizipierten eigenen Verstehen des in Augenschein Genommenen orientiert. Dieses Charakteristikum des interpretativen Weltzugangs bei der app-basierten Alltagsfotografie bezeichnen

die beiden Autoren unter Rückgriff auf die phänomenologisch orientierte Wissenssoziologie als *interpretative Konservierung*.

Im nächsten Kapitel schlägt *Michaela Pfadenhauer* die Brücke zwischen Fotografie und Ethnografie. In der Tat hat Fotografieren in der ethnografischen Forschung eine lange Tradition, sei es dass die Forscher selbst fotografieren, sei es dass sie die Feldakteure fotografieren lassen. In Pfadenhauers Forschung geht es spezifisch um die lebensweltanalytische Ethnografie, in der die Forscherin leibhaftig ins Feld eintaucht und sich in Form von »beobachtender Teilnahme« selbst am Geschehen beteiligt. Ihr Beitrag trägt daher den Titel *Fotografieren (lassen) in der lebensweltanalytischen Ethnografie*. Nach einem kurzen Ausflug in die volkskundliche Fotografie, wo die Fähigkeit, Kultur wissenschaftlich zu fotografieren, als unterentwickelt bezeichnet und überdies bemängelt wird, dass dem Fotografieren des Alltags zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet werde, reflektiert die Autorin auf ihr eigenes fotografierendes Handeln im Feld. Bis zum Aufkommen der Smartphone-Kameras hatte Fotografieren in ihrer ethnografischen Praxis gegenüber dem Notizbuch und dem Aufnahmegerät eine nachgeordnete Bedeutung. Mit dem Handy begann sie indes Gelegenheitsaufnahmen zu machen und erkannte ihren methodischen Wert für die Klärung ihrer Beobachterrolle und -perspektive. Anschließend reflektiert sie auf das Fotografieren (lassen) anhand zweier eigener Forschungsprojekte: Im ersten führten die Feldakteure, hier die Studierenden, zu ihrer raum-zeitlichen Nutzung des Campus ein Logbuch, in dem sie zeitnah textförmige Beschreibungen, aber auch Zeichnungen, Fotos und Videos festhielten. Im zweiten geht es um ihre Forschung zum Einsatz »sozialer« Robotik in der Alten- und Demenzpflege, wo sie einerseits ihre ethnografische Erfassung von Situationen fotografisch dokumentierte, ihre Beobachtungen aber auch durch Fotos von Feldakteuren und Zeitungsfotografen irritieren und überdenken ließ. Fotografieren im Feld, folgert sie, ist ein Sich-in-Beziehung-Setzen zu den Gegenständen in diesem Feld, aber auch ein Interagieren mit den »Bewohnern« dieses Feldes.

Auch der nächste Beitrag befasst sich mit dem Fotografieren im Kontext ethnografischer Feldforschung. Der Bourdieu-Experte *Franz Schultheis* stellt in seinem Beitrag *Die Kamera im Dienste soziologischer Objektivierung. Pierre Bourdieus fotografisches Archiv* heraus, dass Bourdieus fotografische Arbeiten trotz der starken internationalen Rezeption seines Werks weitgehend unbeachtet geblieben sind. Vor allem sei der systematische Stellenwert übersehen worden, den die Fotografie als Forschungsinstrument im Bourdieu'schen Werk einnimmt. Während seiner Feldforschung in Algerien hat Bourdieu ein reichhaltiges soziohistorisches Bildmaterial geschaffen, das werkgeschichtlich außerordentlich interessant ist, bildet es doch konkretes Anschauungsmaterial zu seinen Texten über Habitus und Ethos des vormodernen Menschen und der ihm eigenen Würde; zugleich dokumentiert es den gesellschaftlichen Wandel mit seinen Ungleichzeitigkeiten. Das Fotografieren als visuelle Form der Objektivierung sozialer Wirklichkeit bewirkte bei Bourdieu eine »Konversion des Blicks«, durch die er zum Sozialwissenschaftler wurde und damit auch seine eigene

biografische Flugbahn und soziale Identität in neuer Perspektive sah. So setzte er die Fotografie als Mittel sozialwissenschaftlicher Feldforschung auch in seiner französischen Heimat, dem Béarn, ein. Überdies förderte in seiner Zeitschrift ARSS den systematischen Gebrauch von Fotografie und anderen Visualisierungstechniken, wie auch das Experimentieren mit unterschiedlichen Darstellungsformen, Stilen und Techniken. Schultheis arbeitet eine ganze Reihe verschiedener Aspekte heraus, die in seinem Austausch mit Bourdieu über dessen Umgang mit Fotografie in seiner Forschung zur Sprache kamen, wie Fotografie als Mittel der Spurensicherung, als ethnografisches Notebook, als materiale Ethnologie, als Objektivierung und Schärfung des Blicks, u. v. a. m. Er schließt mit einem Hinweis darauf, dass Bourdieus Fotoarchiv noch immer nicht vollständig erschlossen ist.

Die nächsten beiden Beiträge thematisieren das Fotografieren am Beispiel zweier Profi-Fotografen. *Felix Keller* schreibt über *Subversionen des Lichts: Helmar Lerskis fotografische Kritik soziologischer Fotografie*. Lerski hinterfragt die damals führenden fotografischen Repräsentationsweisen des Sozialen und stellte die Frage nach dem Phänomenalen der Fotografie ins Zentrum seines Schaffens. Sein Werk kann, so Keller, nur auf dem Hintergrund der visuellen Kultur der Weimarer Gesellschaft verstanden werden. Der aufkommende Fotojournalismus und die fotografischen Magazine lieferten neue Repräsentationen des Sozialen, erst das öffentliche Gesicht und die Stars, dann die Gesichter unbekannter Menschen auf der Straße. Das Bemühen, angesichts der Bilderflut die Visualisierung des Sozialen zu verwissenschaftlichen und zu versachlichen, erlebte im Werk August Sanders ihren beispiellosen Höhepunkt. Sander versuchte eine systematische fotografische Darstellung der sozialen Ordnung zu erstellen, indem er Menschen in ihrem angestammten sozialen Milieu fotografierte und sämtliche Kollektive der Gesellschaft fotografisch darstellte. Diese Repräsentationsweise sollte eine hinreichend universale Gültigkeit haben, was die Fotografie zur neuen Weltsprache erheben würde. Lerski machte ebenfalls Porträtfotos, ordnete sie aber nicht nach Berufsständen und Hierarchie, sondern stellte sie gleichwertig nebeneinander und entzog ihnen damit ihre interpretierbare Evidenz. Lerski zielte nicht darauf, das Soziale zu repräsentieren, sondern erblickte das Wesentliche am Fotografieren im Einsatz innovativer Lichtkunst. Er brach mit zahlreichen Regeln des fotografischen Handwerks und operierte mit einem exquisiten Belichtungssystem unter Einsatz zahlreicher Spiegel. Damit eröffnete er neue Perspektiven: im Gesicht des Bettlers zeigt sich das Antlitz einer heroischen Figur, die Wäscherin sieht aus wie eine Aristokratin – dasselbe Gesicht erlebt Metamorphosen durch anderes Licht. Um Lerskis Werk entstanden heftige Kontroversen. Es lässt sich unterschiedlich deuten, und daher kann es nicht als Antipode zu Sanders Werk kolportiert werden. Keller erblickt in Lerskis Werk etwas wesentlich Radikaleres, nämlich eine fotografische Erkenntniskritik, die die Grenzen fotografischer Sichtbarkeit aufzeigt. Indem sie die Frage nach dem möglichen soziologischen Gehalt

von Fotografien stellt, bildet sie zugleich eine fotografische Kritik soziologischer Fotografie.

Im folgenden Beitrag zeichnet *Christoph Maeder* ein Porträt seines Vaters und dessen Praxis des Fotografierens: *Der Schweizer Fotograf Herbert Maeder sei ein Meister des Lichts* und ein Verfechter des »immutable mobile« *Phänomens in der dokumentarischen Fotografie*. Der Autor erzählt zunächst vom riesigen Foto-Archiv seines Vaters und dessen Überführung in die Staatsbibliothek, dem Engagement und den politischen Erfolgen des Vaters als Bundesparlamentarier zur Erhaltung unberührter Berglandschaften, dem Gentleman's Agreement zwischen Vater und Sohn zur Trennung ihrer beruflichen Spielfelder bis hin zu Projekten der gemeinsamen Zusammenarbeit von Fotograf und Soziologe. Herbert Maeder arbeitete als Fotojournalist. Er liebte die Idee der Fotoreportage und das Konzept der dokumentarischen Fotografie – aus dieser Tradition stammten auch seine Vorbilder, wie William Eugene Smith oder die Fotografen der Farm Security Administration, Dorothea Lange, Walker Evans und andere, deren Bilder heute Teil der globalen Erinnerungskultur geworden sind. Einen beachtlichen Einfluss hatte auf ihn auch die Foto-Ausstellung »The Family of Man«, die in den 1950er Jahren in der ganzen Welt gezeigt wurde, auch in einem Museum in St. Gallen, wo sie Herbert Maeder als lokaler Kurator betreute. All diese Einflüsse schärften seinen Blick für das Alltägliche, das scheinbar Kleine und Unspektakuläre und gerade deshalb Bedeutsame. Der Autor gibt einen umfassenden Überblick über das fotografische Werk, das aus über 40 monografischen Fotobüchern mit zum Teil umfangreichen Texten besteht, aus zahlreichen Beiträgen in Zeitschriften und auch vielen Ausstellungen, sowie aus dem von Maeder besonders entwickelten Genre des Dia-Vortrags. Sein Werk gliedert sich in verschiedene thematische Schwerpunkte, die teilweise durch Bilder illustriert werden. Dabei werden insbesondere auch die Maximen seines Fotografierens beschrieben, und zwar entlang der (idealisierten) prozeduralen Prinzipien der dokumentarischen Fotografie, wie »der entscheidende Moment«, »available light« (keine künstlichen Lichtquellen), »action« (natürliche Settings, keine Inszenierung) und »documentary« (das ganze Negativ bzw. Positiv muss gezeigt werden, nicht nur Ausschnitte davon). Herbert Maeder konnte sich nicht für die digitale Fotografie erwärmen, weil hier kein Original, kein materialer Beweis der Authentizität eines Bildes mehr vorhanden ist. Christoph Maeder versucht diese Attitüde mit seiner These des »immutable mobile« nach Latour abschließend auch theoretisch zu begründen.

Zweiter Teil: Betrachten von Fotos

Die ersten beiden Beiträge dieses Teils beschäftigen sich beide mit Präsenzerfahrungen – mit dem Foto als Präsenzvehikel, das die verstorbene Lebensgefährtin appräsentiert, und mit verschiedenen Aspekten von Präsenz des Bildes und Präsenz im Bild als Spiel von Anwesenheiten und Abwesenheiten. Am Beispiel von Fotoalben wird sodann danach gefragt, welche Beziehung zwischen »Leben« und »Bild« besteht und welche Rol-

le Fotografien in biografischen Konstruktionsprozessen spielen. Darauf wird untersucht, wie die Smartphone-Fotografie die alltägliche Wissenskommunikation verändert, indem alltägliche Dinge, die schwer in Worten beschreibbar sind, fotografiert und per Bildkommunikation an entfernten Orten gezeigt und dort betrachtet werden können. Eine besondere Form von Bildbetrachtung bezieht sich schließlich auf das Foto im Film, und zwar hinsichtlich seiner Wirkungen wie auch der verschiedenen Bildpraktiken.

Ronald Hitzler stellt in seinem Beitrag *Als schautest Du mich an. Das Foto als Präsenzvehikel* feinsinnige lebensweltanalytische und phänomenologische Reflexionen an über die Art und Weise, wie ihn seine langjährige, verstorbene Lebensgefährtin auf den verschiedenen Fotos, die er zuhause an den Wänden um seinen Arbeitsplatz herum platziert hat, anblickt. Wie Roland Barthes, reflektiert er auf sein alltäglich mitlaufendes Sehen dieser Bilder, die in ihm ein existenzielles Ergriffensein auslösen. Denn es ist als ob ihn die Verstorbene aus der gemeinsamen Vergangenheit anschauen würde, und so erlebt er sie, obwohl als unwiederbringlich deklariert, gleichsam epiphanisch als Als-ob-Gegenwärtiges. Diese Fotos bilden die emotional stärksten und nachhaltigsten Vehikel ihrer Präsenz für den Autor und bewirken weit mehr als etwa die Lektüre ihrer Texte, die ihr intellektuelles Erbe vergegenwärtigen. Unter Rückgriff auf Husserl wendet sich Hitzler dezidiert gegen die implizite Ab-Bild-Theorie, die auch unter Ethnografen verbreitet ist, insbesondere in der dokumentarischen Fotografie. Denn wie Fotos verstanden werden, hängt vom Blickregime, von den situativen Seh-Interessen und Seh-Kompetenzen der Betrachenden ab sowie vom argumentativ plausibilisierten Sinnzusammenhang, mit dem das Bild gerahmt wird. Der Autor setzt sich auch mit den Fotos auseinander, die seine ehemalige Lebensgefährtin im Wachkoma zeigen. Er hatte ihr Dasein im Wachkoma im Rahmen eines Forschungsprojekts untersucht und insbesondere Fotos von ihrer Körperhaltung und ihrem mimischen und gestischen Ausdruck gemacht. Ist da ein Weingesicht zu erkennen als Ausdruck von Schmerz und Leiden? Aus Respekt vor ihrer Würde sah Hitzler lange Zeit von einer Veröffentlichung solcher Bilder ab, entschied sich nun aber anders. Zu seinem häuslichen Arbeitsplatz zurückkehrend, erörtert er abschließend das Arrangement der Fotos, die als Gesamtensemble eine Art innerhäusliche Gedenkstätte bilden. Die Fotos fungieren als Präsenzvehikel für ein (nur noch) imaginiertes alter ego. Hitzler sucht nun nach dem Verallgemeinerbaren in diesem Einzelfall und untersucht mit Hilfe einer eidetischen Analyse, wie sich anhand eines Fotos ein alter ego konstituiert.

Betrachtungen zur Präsenzerfahrung stellt ebenfalls Aida Bosch an in ihrem Beitrag *Präsenz des Bildes – Präsenz im Bild*. Hans Ulrich Gumbrecht und den Spuren Martin Heideggers folgend, definiert sie Präsenz als ein Phänomen der Unmittelbarkeit, das jenseits von Sinnzuschreibungen und hermeneutischer Zeichendeutung in seiner Materialität und Besonderheit ernst genommen werden will. Präsenz gibt es in zwei Formen: als etwas alltäglich Gegebenes und Vertrautes, das die Lebenswelt (mit-)

konstituiert, und als besondere, herausgehobene Wahrnehmung, die die Lebenswelt transzendiert – etwa in Krisen des Alltags oder in der ästhetischen Erfahrung. In der Folge arbeitet sie verschiedene Facetten von Präsenz heraus: Zunächst als Spiel zwischen Anwesenheit und Abwesenheit im Rahmen bildlicher Erkundungen. Die Präsenz von Personen bedingt eigentlich deren leibliche Anwesenheit, doch liegt eine solche gerade im Bild nicht vor – nur deren visuelle Spur. Anhand von Fotos von teils in sich gekehrten Menschen zeigt die Autorin, dass Präsenz als Phänomen auch geistige Anwesenheit bedingt. Eine besondere Präsenz hat ihres Erachtens ein Kunstwerk, was sie anhand einer Kunstinstallation illustriert. Heidegger folgend, erblickt sie im Werk ein Geschehen zur Wahrheit: Die ästhetische Erfahrung des Kunstwerks vermittelt eine Unverborgenheit des Seins; das Kunstwerk erhält seine Präsenz durch seine besondere Stofflichkeit, durch das Zusammenspiel von Idee, gestaltender Hand und Stoff. Das Phänomen Präsenz hat materielle, sinnlich-leibliche und geistige Aspekte und liegt im Zwischen, an verschiedenen Schnittpunkten. Sie gibt Gumbrechts Kritik am Konstruktivismus recht, dass der spezifische Eigenwert des Beobachtungsgegenstands und die leiblich-sinnliche Dimension der Wahrnehmung oft verloren gingen. Die Brücke zu Schütz/Luckmann sowie Jean Paul Sartre und Emmanuel Lévinas schlägt sie, indem sie die mittlere Transzendenz und die transzendente Fremdheit zwischen Ego und Alter erörtert, die normalerweise durch Interaktionsrituale entschärft wird, aber auch in Negation umschlagen und den Handlungsstrom irritieren kann. Der Moment der Kopräsenz kann daher eine machtvoll ästhetische und sinnliche Erfahrung sein, die gerade im geschützten Rahmen der Kunst besonders gut erkundet werden kann. Abschließend setzt sich Bosch mit der Präsenz des Bildes auseinander und den besonderen Möglichkeiten der Fotografie.

Zwischen Leben und Bild. Zum biografischen Umgang mit Fotografien lautet der Beitrag von Roswitha Breckner. Sie geht aus von der Beobachtung, dass der alltägliche Gebrauch von Fotografien mannigfaltig ist und diese auch einen wesentlichen Bestandteil biografischer Prozesse bilden, dass wir aber noch wenig über die spezifisch bildlichen Konstruktionsprozesse von Biografien wissen. So geht sie der Frage nach, welche Rolle Fotografien in biografischen Konstruktionsprozessen spielen. Dabei will sie anhand von zwei Beispielen aus der analogen Fotografie konzeptionelle Vorstellungen entwickeln, die auch für die Analyse des digitalen medialen Wandels dienlich sein könnten. Zunächst sucht sie in der Fototheorie nach Anknüpfungspunkten, wie »Leben« und »Bild« verbunden sind. Zentral sind dabei Roland Barthes' Konzept des *punctum*, aber auch Marianne Hirschs Untersuchungen zur Herstellung familialer Beziehungen über und mit Fotografien. Danach wendet sie sich biografischen Bildordnungen in privaten Fotoalben zu. Am Beispiel eines Porträtfotos eines etwas zehnjährigen Jungen in einem Album zeigt die Autorin, dass sich der (inzwischen ältere) Betroffene darauf erkennt, das Foto also als Dokument seiner selbst anerkennt; zugleich bleibt indes die Evidenz des Sichtbaren fragil. Das eigene Gesicht in der Porträtfotografie ist ein Akt der Konstruktion

eines Selbstbildes, und indem der Blickende sich im Angeblickten selbst erkennt, entsteht ein unmittelbarer Blickbezug zu sich selbst. Breckner untersucht darauf die narrative (Un-)Ordnung eines Fotoalbums. Obwohl Fotoalben oft lebenschronologisch sowie thematisch geordnet sind, kann das Konzept der Narration nicht ohne weiteres auf sie übertragen werden; denn Fotoalben sind fragmentarischer, ihre Ordnung kontingenter. Sie sind auch nicht unbedingt Narrationsgeneratoren, vielmehr beziehen sich die Kommentare der Betrachter jeweils auf Einzelbilder. Im Vergleich zu erzählten Lebensgeschichten erzeugen Fotoalben auch eine andere Art Evidenz, die mehr in der Sichtbarkeit als in narrativen Prinzipien verankert ist. Schließlich wendet sich die Autorin der Frage zu, ob sich diese (Un-)Ordnungsstruktur im biografischen Bildgebrauch in sozialen Netzwerken verändert hat, zum Beispiel aufgrund der neuen Möglichkeiten dieses Mediums.

Mit solch neuen medialen Möglichkeiten befasst sich *Bernt Schnettler* in seinem Beitrag *Digitale Alltagsfotografie und visuelles Wissen*. Er geht der Frage nach, welche Rolle fotografische Erzeugnisse, die vornehmlich mit Smartphone-Kameras hergestellt und verbreitet werden, in der Alltagsverwendung für die heutige Wissenskommunikation spielen. Mit Alltagsfotografie meint der Autor nicht ein besonderes Genre fotografischer Aufnahmen *über* das Alltagsleben, es geht ihm auch nicht um die zahlreichen Fotos, die als Erinnerungsfotos (Partyfotos, Ferienbilder) oder in ästhetischer Absicht gemacht werden. Vielmehr wird der Fokus auf jene Aufnahmen gerichtet, die in alltäglichen Zusammenhängen von jedermann angefertigt werden können und primär pragmatischen Handlungszwecken dienen. Exemplarisch steht dafür die Informationsbroschüre eines Zahnarztes mit der Mitteilung »Neuer Service bei defekter Spange«: Statt persönlich vorbeizugehen soll man ein Foto der Spange per Email schicken, danach kriegt man (ebenfalls per Email) die Diagnose, ob sie defekt ist oder nicht und was allenfalls zu tun sei. Digitale Alltagsfotografie verändert also die Wissenskommunikation und eignet sich für alle Fälle, wo man etwas einfacher in Form eines Bildes zeigen als mit Worten beschreiben kann. Smartphones und Tablets eignen sich für solche Arten von Kommunikation besonders gut, weil sie Aufnahme- und Zeigegerät in einem sind. Mit »visuellem Wissen« meint Schnettler denn auch – in Abgrenzung etwa zum »Bildwissen« oder zu den spezialisierten Sehkulturen gewisser Experten – nur dasjenige Wissen, das mit Aufnahmen auf solchen Geräten erzeugt und in sozialen Situationen gezeigt werden kann. Im Folgenden bietet der Autor einen fundierten Überblick über die zahlreichen Nutzungsweisen von Smartphone-Fotografien, die sich in den letzten Jahren in rasantem Tempo erweitert haben, und versucht sie auch etwas zu systematisieren. Dabei arbeitet er viele interessante Aspekte heraus, von der verstärkten Subjektivierung der Kamera bei Smartphones, deren Funktion als Zeigegerät und Beweismittel, dem stärker präsentistischen Charakter der Mobilfotografie, der Transformation von alltäglichen, religiösen und künstlerischen Praktiken bis zu neuen Mediengenres. Schnettler verweist abschließend auf das zunehmende Phänomen der

Mediatisierung sozialer Situationen und eventuell der Virtualisierung der Präsenz, betont aber den hypothetischen Charakter vieler solcher Thesen und den weiteren Forschungsbedarf.

Eine besondere Form des Betrachtens von Fotos erörtert schließlich Jörg Metelmann in seinem kulturwissenschaftlichen Beitrag *Slowest Motion. Das Foto im Film*. Phänomenologisch spannend ist sein Hinweis in der Einleitung, dass ein Film materiell aus aneinandergereihten Einzelbildern besteht, die das Bewusstsein zu einem Bewegungsablauf synthetisieren. Doch nicht darum geht es hier, sondern vielmehr um die Präsentation von Fotografien im Film und die dadurch angestoßene Reflexion. Ausgehend von Volker Pantenburgs filmtheoretischer Unterscheidung zwischen fiktionalen Fotofilmen und Dokumentarfilmen analysiert er Michael Hanekes Spielfilm ›Code inconnu‹ aus dem Jahr 2000. Der »unbekannte Code« zeigt sich gleich auf mehreren Ebenen in der medialen Reflexionsfigur eines Fotografen, der seine Bilder einer Ausstellungsöffentlichkeit – und damit auch dem Filmbetrachter – zeigt: Kriegsbilder zum einen, Porträtfotos von Menschen in der Metro zum anderen. Spannende Dialoge mit einer Freundin fordern ihn heraus: Können Bilder vom Leiden der Kriegsoffer überhaupt deren Erfahrung vermitteln? Und können sie bei den Betrachtern eine Verhaltensänderung bewirken? Metelmann erläutert, dass diese Fotoserien tatsächlich von einem real existierenden Fotografen gemacht wurden, hier im Film aber in einem anderen Kontext verwendet werden – was unterstreicht, wie sehr Bildinterpretationen vom Wissen um ihren Entstehungskontext abhängig sind. Haneke gehe es allerdings, so Metelmann, nicht eigentlich um den Referenzcharakter der Fotos, sondern um die vermeintliche Evidenz des So-gewesen-Seins in ethischer Hinsicht. Zwei theoretische Rahmungen – Fotografie und »die Bilderflut« sowie Fotografie als »illegitime Kunst« – führen zur Frage nach den Bildgebrauchsweisen hin: Einem Vorschlag von Cornelia Klinger folgend, schlägt der Autor eine Dreiteilung der Bildpraktiken entlang der Trias »Flucht, Trost, Revolte« vor und illustriert diese anhand des Films. Er schließt mit der These, dass diese drei möglichen, allerdings nicht-exklusiven Umgangsweisen mit Fotos auch für die von W. J. T. Mitchell ausgerufene »post-fotografische Ära« gelten.

Dritter Teil: Auseinandersetzungen mit Fotos

Es folgen nun verschiedene Auseinandersetzungen mit Fotografien. Auf der Grundlage einer soziologischen Theorie der Ästhetik wird zunächst das Potenzial gewisser Kunstwerke und ihrer sequenziellen Gruppierung erörtert, die eingespielten kulturellen Sehweisen zu irritieren bzw. zu dekonstruieren und damit die visuelle Wahrnehmung hin zu »sehendem Sehen« zu erweitern. Sodann wird am Beispiel eines Pressefotos argumentiert, dass dessen Analyse sich nicht an der Tradition kunstwissenschaftlicher Deutung orientieren, sondern vielmehr auf die Kommunikationshandlungen fokussieren sollte: auf die Kamerahandlung einerseits und die Handlung vor der Kamera andererseits. Pressebilder – so die The-

se – werden nicht von Künstlern, sondern von einem korporierten Akteur produziert, und sie bilden auch einen (visuellen) Diskursbeitrag. Ob dies indessen überhaupt möglich ist, wird im nachfolgenden Beitrag diskutiert: Kann es sowas wie »visuelle Diskurse« geben, wie derzeit immer öfter proklamiert wird, oder sind Diskurse nicht doch genuin an Sprachlichkeit gebunden? Dass Fotografien Diskurse eigenständig bereichern können, wird jedoch von vielen konzediert. Wie Fotografien auch als Medium des Gedächtnisses und zur Verarbeitung von Traumata wirken können, ist Thema eines weiteren Beitrags. Anschließend wird am Beispiel der Techno-Imagination diskutiert, welchen Beitrag Vilém Flussers an die hermeneutische Wissenssoziologie leisten kann: Sind Verschriftlichung und Vertextung wirklich adäquate Verfahren für Bildanalysen, oder müsste nicht direkter an der Symbolebene angesetzt und eine eigene Interpretationssprache entwickelt werden? Für »Selfies« ist dies nicht ein besonderes Problem, denn im Gegensatz zum klassischen Porträt zeichnet sie gerade ihre mediale Distribution und die Anschlusskommunikation auf Social media in Form von Likes und Kommentaren aus. Da die große Mehrheit der Fotografien, denen man im Alltag begegnet, Werbebilder sind, werden diese ebenfalls in einem eigenen Beitrag untersucht.

Hans-Georg Soeffner eröffnet diesen Teil mit seinem anspruchsvollen Beitrag *Bilder des Unsichtbaren. Hermeneutik und Wahrnehmung*. Den theoretischen Hintergrund dazu bilden seine Überlegungen zu einer soziologischen Theorie der Ästhetik. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass unsere Wahrnehmung geprägt ist von Sehgewohnheiten, deren Entstehung wir im Akt der Wahrnehmung nicht mehr im Blick haben. Während unserer primären visuellen Wahrnehmungsschulung haben wir gelernt, etwas im Licht der Gestirne »gegenständlich« wahrzunehmen, und wir kennen auch die Abhängigkeit der Wahrnehmung von Licht, Belichtung und Dunkelheit. Die Wahrnehmungsweisen wurden immer wieder an neue Techniken und Medien angepasst, sei es ans künstliche Licht, oder sei es an die Fotografie, die uns lange Zeit die üblicherweise farbige Welt in Form von Schwarz-Weiß-Kontrasten präsentierte. So haben sich auch bezüglich der Wahrnehmung von Fotografien bald Routinen herausgebildet. Diese Sehgewohnheiten versperren nun aber gerade eine reflektierte Rekonstruktion des strukturell gegebenen Appräsentationspotenzials von Einzelbildern, das durch Serialität, konstitutive Leerstellen und Leerstellenpositionierung zwischen den einzelnen Bildern noch gesteigert werden kann. Soeffner interessiert sich daher vor allem für das Irritationspotenzial der Werke von Künstlern, die die eingespielten Sehgewohnheiten derart dekonstruieren, dass der (reflexive) Betrachter sein »wiedererkennen-des Sehen« systematisch um das »sehende Sehen« ergänzt. Seine These lautet, dass sich das strukturell gegebene Appräsentationspotenzial prinzipiell in jeder Fotografie und bei jeder Bildserie rekonstruieren lässt. Als Demonstrationsbeispiel wählt er zum einen Ausschnitte aus dem Werk Hiroshi Sugimotos, der – geleitet von »inneren Frage-Antwort-Sitzungen« – eine Reihe fotografischer Experimente durchführte, die das »Sehen wie immer« durch gezielte Irritation aufbrechen sollten. Zur Veranschau-

lichung seiner These benutzt Soeffner auch das (in diesem Text bereits besprochene) Verfahren der sequenziellen Gruppierung von Bildern, die sich, so Soeffner, »einander teilweise zitierend, sprachfrei – appräsentativ – selbst fortzuspinnen und zu kommentieren scheinen«. Durch sein Arrangement von Bildkompositionen Hiroshi Sugimotos, Caspar David Friedrichs, Gustave le Grays und Gerhard Richters setzt er einen visuellen Selbstkommentierungsprozess in Gang und entwirft einen beweglichen Horizont für Appräsentationsmetamorphosen. Dadurch wird eine Fülle von Einsichten generiert, die sich auf fotografische Zeit und fotografierte Zeiten, auf fotografische Räume und die Relation von Bewegung und Raum-Zeit-Kontinua beziehen. Soeffner weist abschließend Hans Ulrich Gumbrechts These von der Unmittelbarkeit des sinnlich präsentisch Gegebenen und damit vom »Scheitern der Hermeneutik« dezidiert zurück – gerade Sugimotos Kunstlehre der fotografischen Wahrnehmung und Imagination sowie seine Irritationsexperimente zeigen eindrücklich, dass menschliche Wahrnehmung immer auf »primordialen« Wahrnehmungsmodi beruht und auch immer mit Erinnerung verknüpft ist; damit verweisen sie auf das »anthropologische Gesetz der vermittelten Unmittelbarkeit« und damit den Ursprung der Hermeneutik.

Einen anderen Akzent setzen Jo Reichertz und Sylvia Marlene Wilz mit ihrem Beitrag *Ein amerikanischer Held in Zeiten moderner Technik: das Wunder vom Hudson*. Sie kritisieren, dass sozialwissenschaftliche Bildanalysen sich zu stark an den Traditionen der kunstwissenschaftlichen Deutung orientieren – selbst dort, wo es sich nicht um Produkte eines künstlerischen Schaffensprozesses handelt; dadurch werde der Handlungscharakter des bildlichen Ausdrucks viel zu wenig beachtet. Professionelle Fotos können heutzutage nicht aus den Intentionen eines einzelnen Fotografen heraus interpretiert werden, denn an ihrer Produktion sind in der Regel viele verschiedene, arbeitsteilig kooperierende Personen beteiligt, so dass man besser von einem »korporierten Akteur« sprechen sollte. Bei Bildern tauchen Kommunikationshandlungen auf zwei Ebenen auf: als auf dem Foto gezeigte Handlung und als mit dem Foto gezeigte Handlung des Zeigens. Beide müssen gesondert erhoben und analysiert werden, ehe man eine integrierende Gesamtinterpretation versucht. Die Autoren illustrieren diese Art Analyse am Beispiel eines Fotos des Flugkapitäns Chesley B. Sullenberger, der eine erfolgreiche Notlandung auf dem Hudson River durchführte und in den Medien darauf als »Held vom Hudson« gefeiert wurde. Gemäß den Prinzipien der hermeneutischen wissenssoziologischen Bildanalyse verfertigten Reichertz und Wilz eine Partitur jedes dieser Handlungstypen und entwickelten dadurch eine Gesamtpartitur, ein formalisiertes Protokoll der Beobachtung des Bildes, das im Laufe weiterführender »Befragungen« des Bildes immer weiter verfeinert wurde. Sukzessive führen sie durch die einzelnen Interpretationsschritte, die sie erst zu zweit und später in Gruppen vornahmen, und erörtern dabei auch unterschiedliche Lesarten. Schließlich stellen sie einen Bezug her zu übergreifenden Diskursen und kommen zum Schluss, dass das Foto

selbst einen (visuellen) Diskursbeitrag bildet – nämlich zur Konstruktion amerikanischer Helden in Zeiten moderner Technik.

Indes: Kann eine Fotografie einen Diskursbeitrag bilden? Mit dieser Frage beschäftigen sich *Angelika Pofert und Reiner Keller* in ihrem Beitrag *Die Wahrheit der Bilder*. In einer kontradiktorisch anmutenden Darstellung vertreten sie zunächst die These, dass es einen visuellen Diskurs nicht gibt, auch wenn dies in der diskursorientierten Literatur zunehmend behauptet werde. Daraufhin präsentieren sie die Gegenthese, dass Bilder zwar nicht »für sich« sprechen, aber dennoch »Wahrheit« in Form eines bildgestifteten Sinnzusammenhangs produzieren. Bei näherer Betrachtung erweisen sich die beiden Thesen allerdings als miteinander verbunden. Die Proklamation, sich mehr mit visuellen Diskursen bzw. Bilddiskursen zu beschäftigen, geht in der Regel mit der Kritik an der Sprach- und Textlastigkeit der sozialwissenschaftlichen Diskursforschung einher. Pofert und Keller unterscheiden drei unterschiedliche Redeweisen, anhand derer sie ihre erste These erörtern: Diskursanalysen, die auch Bilder miteinbeziehen (wie schon Michel Foucault); visuelle Diskursanalysen, die sich nur auf ein Bilderkorpus beziehen, z. B. Luftaufnahmen von Städten; und schließlich Karin Knorr Cetinas Begriff des »Viskurses«, der die dominante Bedeutung und Eigendynamik visueller Materialien in der naturwissenschaftlichen Forschung hervorhebt. Die beiden Autoren anerkennen, dass eine Bildrezeption vor- und nichtsprachliches Erleben impliziert und eine Bildanalyse bildspezifische Interpretationstechniken erfordert. Dennoch: Reine Bilddiskurse gibt es nicht, die Aussagen eines Bildes müssen versprachlicht werden und bedürfen einer diskursiven Strukturierung. Mit ihrer zweiten These postulieren Pofert und Keller indes, dass eine »Wahrheit« der Bilder existiert, obwohl jede fotografische Aufnahme zum einen interpretationsbedürftig ist und zum anderen die Realität überformt. Wie die dokumentarische Fotografie belegt, kann mit Fotos etwas gezeigt und gleichzeitig auch bezeugt werden: So haben sich die Dinge ereignet und der Fotograf war anwesend. Anhand eines konkreten Fotos illustrieren sie, dass die »Wahrheit« eines Bildes in seiner Materialität und in der Widerständigkeit des abgebildeten Gegenstandes äußert; es lassen sich objektivierende Elemente aufzeigen, die der subjektiven Perspektivität Grenzen auferlegen. Nur dank dieses Bedeutungskerns gelingt es, vom Bild zu Aussagen zu gelangen.

In ihrem Beitrag *Ist ein Foto »nur ein Foto«?* betrachtet *Anna Lisa Tota* die *Fotografie als Medium des Gedächtnisses*, und zwar sowohl in Bezug auf das Familiengedächtnis als auch das öffentliche Gedächtnis. Dabei interessiert sie sich insbesondere für die Funktion von Fotos für die *Verarbeitung von Traumata*. Auch sie betont, dass die Bedeutung einer Fotografie sowohl von der subjektiven Perspektive des Fotografen als auch von der subjektiven Rezeption der Beobachter abhängt, dass das Dargestellte aber nicht einfach »nur subjektiv« sei. Die Fotografie, wie auch die Erinnerung, funktionieren semiotisch wie eine Synekdoche; d. h. sie sind immer partiell, werden von Rezipienten aber oft mit der Ganzheit verwechselt. Bilder haben eine höhere Kapazität, als »real« zu gelten, als Worte. Und

je weiter des Fotografierte in der Vergangenheit zurückliegt, desto eher wird ein Foto mit der (»objektiven«) Realität verwechselt. Fotografien haben daher – so die These der Autorin – eine besondere Kraft, ideologische Inhalte zu vermitteln, weil sie die Perzeption der Realität stark manipulieren können. Besonders fotografische Darstellungen von traumatischen Ereignissen haben viele ethische und politische Implikationen. Anhand dreier Studien illustriert sie die Rolle der Fotografie als Medium der Objektivation einer bestimmten Wirklichkeitsdarstellung in der Tradition der *Memory Studies* – Fotos des Holocausts und die »about-to-die photos« von den Twin Towers am »September 11« – und zeigt, welche Veränderungen die fotografische Darstellung von Traumata in der öffentlichen Wahrnehmung ermöglichten. Fotos haben eine transformative Kapazität: Sie wirken nicht nur als Vehikel des kollektiven Leidens, sondern bieten auch Gelegenheit für die kollektive Verarbeitung eines Traumas. Dies gilt sowohl fürs individuelle als auch fürs Familiengedächtnis, wo Fotoalben bei späterer Betrachtung eine neue Sichtweise und eine Neu-Bewertung familiärer Traumata ermöglichen. Und es gilt gleichermaßen fürs öffentliche Gedächtnis, bei dem Fotografien – von Brandts Kniefall, vom Vietnam Veterans Memorial, vom September 11 Memorial – uns allen noch heutzutage Gelegenheit bieten, in der Gegenwart die Vergangenheit zu transformieren.

Mit Vilém Flussers Anregungen zur kreativen Interpretation von Technobildern befasst sich der Beitrag *Techno-Imagination* von Oliver Bidlo und Norbert Schröer. Flusser kritisiert den naiven Umgang mit Technobildern, deren Urform die Fotografie ist, und diese Kritik trifft auch die qualitative Sozialforschung. Daher gehen die beiden Autoren der Frage nach, welchen Beitrag Flusser an die hermeneutische Wissenssoziologie leisten kann. Zunächst geben sie einen Abriss der Flusserschen Kulturhistorie zur Phasierung des kommunikativen Codes: Zuerst entstand das (gezeichnete) Bild, dann kam die Schrift, und schließlich folgten die Technobilder (mit Hilfe von Apparaten). Allen liegt die menschliche Vorstellungskraft zugrunde, die Fähigkeit zu imaginieren. Nach Flusser bedarf es nun besonderer Kompetenzen, bei der Interpretation von Technobildern den Zusammenhang von Begriff und dessen objektiver Bebilderung zu erfassen. Die Analyse kann zum einen in einer ideologischen Dekonstruktion bestehen, um Begriffsbilder zu entlarven und Manipulationen zu erkennen; oder zum anderen in einer kreativ innovativen Dekonstruktion, um neue Seh- und Lebensgewohnheiten zu entdecken und damit das Möglichkeitspotenzial an Sinnsetzungen für die Gesellschaft zu erweitern. Die beiden Autoren kontrastieren diese Überlegungen mit einem etablierten Verfahren der hermeneutischen Wissenssoziologie, das Jo Reichertz am Beispiel des Benetton-Werbeplakats »Der sterbende David Kirby« entwickelt hat. Reichertz grenzt sich dort vom Verfahren der Objektiven Hermeneutik ab, weil diese von der Annahme einer Strukturgleichheit von Text und Bild ausgeht. Für die Bildanalyse wählt aber auch Reichertz das Verfahren der Schriftlichkeit, indem ein Beobachtungsprotokoll der Bildbetrachtung erstellt wird. Das Bild wird also in einen neuen Code, in einen Text

überführt, der sequenziell-linear organisiert ist und damit einer anderen Logik folgt. Wie bereits dargelegt, unterscheidet Reichertz dabei die Handlung vor der Kamera von der Kamerahandlung, die im vorliegenden Fall des sterbenden Aids-Kranken stilisiert ist und an zwei bekannte ikonografische Topoi der abendländischen Symbolwelt anschließt. Bidlo und Schröer nehmen nun Flussers Überlegungen zur Fotointerpretation und Techno-Imagination auf und stellen einige kritische Fragen zum diesem methodischen Vorgehen: Sind Verschriftlichung und Vertextung wirklich adäquate Verfahren für Bildanalysen? Müsste nicht viel direkter bei ihrer eigensinnigen Symbolebene angesetzt und eine eigene Interpretationssprache entwickelt werden, wie Flusser vorschlägt?

Eine Auseinandersetzung anderer Art folgt im Beitrag von *Klaus Neumann-Braun* zum Thema ›Selfies‹ oder: *kein fotografisches Selbstporträt ohne den anderen*. Selbstporträts gab es schon immer, auch schon vor der Erfindung der Fotografie. Was die heutigen Selfies auszeichnet, ist ihre Distribution und Folgekommunikation – also der soziale Bildgebrauch. Der Autor geht zunächst den Inszenierungsarten nach: Die Posen der Selfies sind längst standardisiert und konventionalisiert, »strike a pose« bildet die Handlungsanleitung, die Fotos werden geschönt, die Identität maskiert, und um sich auf dem Markt der Aufmerksamkeit zu behaupten werden auch Grenzen zum Privaten und Intimen immer mehr verschoben. Entscheidend bei Selfies ist vor allem die Anschlusskommunikation in Form von Likes und Kommentaren; Selfies implizieren daher einen Appell zur Kommunikation. Fotograf und Rückmeldende bilden ein globales Peer Review System, Freundschaften werden ins Netz hinein verlängert. Während Freunde meist um die Entstehungskontexte der Fotos wissen, werden die Bilder im globalen Netz dekontextualisiert und beziehungslos rezipiert, was nicht selten zu sog. Shit Storms führt. Abschließend schlägt Neumann-Braun den Bogen von Selfies zum neoliberalen Selbst: Das Internet und die Social Network Sites propagieren eine neoliberale Identitätstechnologie: kontinuierliche Identitätsbasterei als Produkt-, Marken- oder Imagepflege; Flexibilitätserfordernis angesichts rasch wechselnder Rahmen (von Seiten der Plattformen); erfolgreiche Platzierung auf dem Markt der globalen Aufmerksamkeit (Rankingplätze). Die permanente Selbstobjektivierung normalisiert sich, und die Akteure bemühen sich mit ihren Selfies um Akzeptanz, weshalb sie marktkonformen Inszenierungsstrategien folgen.

Ausgiebig mit der Werbefotografie befasst sich *Manfred Prisching* in seinem Beitrag *Die Sichtbarmachung des Soziologischen*. Bei Interpretationen von Fotos liegt das Schwergewicht meist auf dokumentarischen und künstlerischen Materialien: Reportage-Bilder, die selektive und ästhetisch aufbereitete Darstellungen von »Wirklichkeitspartikeln« darbieten, und künstlerische Bilder, die man dank ihrer Zweckfreiheit als in sich ruhendes Objekt bewundern kann und deren Interpretation eine besondere ästhetische Kompetenz voraussetzt. Praktisch-empirisch gesehen, sind indes – so Prisching – mehr als 90 Prozent der Bilder, denen wir in unserem Alltag begegnen, *Werbefbilder*. Unter Verweis auf viele Beispiele aus

der Werbung und mit speziellem Fokus auf zwei Bildwerbungen arbeitet er vier soziologische Zugangsweisen heraus. Erstens steckt in jeder Werbung bereits eine (Proto-)Soziologie der Werbe-Designer: Sie müssen Zielgruppen- und Milieuanalysen vornehmen, beim anvisierten Publikum Resonanz auslösen, also die Wünsche, Träume, Normen und Visionen der Bildbetrachter kennen und diese zur Anschlusshandlung »Kaufen« animieren. Sie arbeiten mit viel größeren Samples als Soziologen und erhalten über die Verkaufszahlen rasches Feedback, ob ihre Diagnosen richtig waren. Eine zweite Zugangsweise ist die professionelle soziologische Analyse, die ganz unterschiedliche Fragestellungen verfolgen kann. So vermitteln Werbebilder beispielsweise normative Standards, wie Schönheitsideale und ansprechende Posen, die – wie im vorangegangenen Beitrag herausgestellt – in Selfies, die in sozialen Netzwerken zirkulieren, imitiert werden. Aufschlussreich ist aber auch die Vielfalt unterschiedlicher Werbearten. So gibt es sehr banale Werbungen, wie etwa Informationsbroschüren, Werbungen mittlerer Komplexität, wie etwa die Modefotografie, und auch echt komplizierte Werbebilder, wo sehr viel Interpretationsarbeit vorausgesetzt wird, um sie zu entschlüsseln (etwa die Image-Werbung von Benetton in den 1990er Jahren). Als dritte Zugangsweise fokussiert der Autor schließlich das künstlerische Werbebild, exemplifiziert an einem Beispiel der Diesel-Werbung »live fast«, das viele Lesarten erlaubt und für deren Interpretation daher ganz unterschiedliche Wissensbestände aktiviert werden können: soziologische Ideengeschichte, Literatur und Mythos, Zeitdiagnose oder Tiefenpsychologie. Selbstreflexiv verweist Prisching abschließend auf eine vierte Zugangsweise – die Problematik, Werbebilder zur Illustration soziologischer Botschaften zu verwenden.

Vierter Teil: Beiträge zur Theorie der Fotografie

In diesem Teil geht es vorwiegend um Themen im Schnittpunkt von Phänomenologie und visueller Wissenssoziologie. Der erste Beitrag nimmt eine soziologische Perspektive ein und geht nicht von einer Phänomenologie des Sehens aus, sondern vom Sehen als Form kommunikativen Handelns, das auch empirisch beobachtet werden kann: Wir sehen das Sehen der Anderen. Während diese Überlegungen bezüglich Fotografie sehr im Grundsätzlichen bleiben, erläutert der nächste Beitrag eine wissenssoziologisch-hermeneutische Konstellationsanalyse von Fotografien, die die Bildinterpretation nicht sogleich bei den sozialen Kontexten ansetzt, sondern zunächst die materiale Ausdrucks- und Darstellungsgestalt des Bildes mittels einer »pikturalen Epoché« analysiert. Ebenfalls mit einer Parallelaktion von Phänomenologie und Soziologie entwirft der folgende Beitrag eine Rezeptionsästhetik der Fotografie auf der Basis der Handlungstheorie von Alfred Schütz. Darauf wird mit Rekurs auf Husserl der Unterschied zwischen Semiosis und Typenbildung erklärt und betont, dass Fotografien nicht aus Zeichen bestehen, sondern dass ihre Sinnbezüge asemiotischen Charakter haben und auf der Ebene der präreflexiven Typenbildung zu suchen sind; sequenzanalytische Verfahren der Vertextung

implizieren daher komplizierte Übersetzungsverhältnisse, die sorgfältig beachtet werden müssen. Im letzten Beitrag schließlich wird Fotografie wieder als Kommunikation verstanden; von einem systemtheoretischen Standpunkt aus wird aufgezeigt, wie Fotografie als Phänomenologie des Blicks und des Blickens kommuniziert.

Hubert Knoblauch eröffnet diesen Teil mit seinem Beitrag *Sehen als kommunikatives Handeln und die Fotografie*. Es geht dabei nicht um den subjektiven Akt des Sehens aus der Perspektive des Sehenden, wie bei einer Phänomenologie des Sehens, sondern vielmehr um die Frage, wie wir das Sehen der Anderen sehen. Sehen ist – so die These – eine Form sozialen Handelns und impliziert stets eine Form der Kommunikation. Die Sozialität des Sehens wurde schon von vielen Autoren hervorgehoben – etwa von Simmel, Plessner, Cooley, Sartre, Goffman, Soeffner – und in unterschiedlichen Facetten beleuchtet. Nach diesem Exkurs in die Literatur zeigt Knoblauch an selbst erhobenem empirischem Material, dass das Sehen auch dann ein kommunikatives Handeln ist, wenn die Akteure sich unbeobachtet fühlen: Sie machen ihr Sehen für Andere erkennbar. Anhand von Standbildern aus einer Videosequenz wird das Sehen eines gehenden Mannes im Detail dargestellt. Daran wird erkennbar, dass wir als Beobachter das Sehen der Anderen erkennen können, und zwar nicht nur an der Blickrichtung, sondern auch an andern körperlichen Merkmalen, wie Kopfwendung, Gang oder Gesichtsformation. Das sichtbare Sehen funktioniert – so Knoblauch – wie eine soziale Deixis, die die Dreigliedrigkeit des Sehens deutlich macht: Das gesehene Sehen der Anderen verweist auf das Wahrnehmen eines Subjekts, auf das Wahrnehmen durch ein anderes Subjekt sowie auf etwas, das wahrgenommen wird. Während Karl Bühler diese Dimensionen als Aspekte des Zeichens betrachtete, werden sie hier als Aspekte des körperlichen Vollzugs kommunikativer Handlungen angesehen, die sich im Handlungsprozess einstellen. Der Körper als Medium der Vermittlung zu anderen Handelnden ist deswegen die zentrale »Stabilisierung« von Gesellschaft, die durch Institutionen und technische Gerätschaften erweitert wird. Die Fotografie gehört zu dieser zweiten, technischen Art der Stabilisierung. Die deiktische Funktion der Fotoapparate muss erst noch untersucht werden – zentral sind aber die Umgangsweisen der Fotografen mit ihren Kameras und ihre imaginären, »sehtechnisch« geschulten Vorentwürfe der Bilder (ihr apparativ erweitertes Sehen und ihre Motivauswahl). Die Hauptsache des Fotografierens besteht nach Knoblauch nicht in der materialisierten Objektivierung, sondern Fotografieren ist vor allem eine mediatisierte Form des kommunikativen Handelns.

Den Zusammenhang von *Fotografie und Phänomenologie* ergründet Jürgen Raab in seinem Beitrag *Zur Methodologie einer wissenssoziologischen Konstellationsanalyse*. Er stellt fest, dass die Wissenssoziologie sich gegenüber methodischen Vorschlägen zur Auslegung fotografischer Einzelbilder und Bildfolgen nach wie vor zurückhaltend verhält und Fotografien noch mehrheitlich als Epiphänomene des Sozialen betrachtet. Sie zieht es noch immer vor, den sozialen Sinn und die Kulturbedeutung von Fotos

nicht aus diesen selbst, sondern aus den Kontexten ihrer Produktion und Vermittlung, ihrer Rezeption und Verwendung zu erschließen. Das Ziel von Raabs Beitrag ist es daher, erste Überlegungen zu einer wissenssoziologisch-hermeneutischen Konstellationsanalyse der Fotografie vorzustellen, welche Fotografien als eigenlogische, Sinn und Bedeutung konstituierende symbolische Formen visuellen Handelns begreift, sie aber auch im Licht verschiedener Kontextbezüge analysiert. Warum ragen aus der Masse der Bilder einige wenige heraus, deren bestechende Bildwirkung uns betroffen macht und die aufgrund ihrer magischen oder charismatischen Eigenschaften oft zu Ikonen überhöht werden? In ihnen zeigt sich nach Roland Barthes das Wesen der Fotografie, das *punctum*, das Noema des »Es-ist-so-gewesen«. Raabs These lautet, dass dies nicht allein auf die Kontexte zurückführbar ist, sondern untrennbar an die materiale Existenz und die Bedeutung generierende Ausdrucks- und Darstellungsgestalt einer Fotografie gebunden ist. Daher verfolgt die wissenssoziologische Konstellationsanalyse eine Parallelaktion von Phänomenologie und Soziologie. Der Autor verweist auf Husserls drei Appräsentationsbeziehungen, die Schütz um eine vierte, die symbolische Appräsentation, ergänzte, rekurriert auf die bildphänomenologischen und bildhermeneutischen Zugänge von Konrad Fiedler über Max Imdahl bis zu Gottfried Boehm und empfiehlt wie Bernard Waldenfels eine »pikturale Epoché«, die ein »sehen-des Sehen« ermöglicht. Danach skizziert Raab die Grundzüge seiner wissenssoziologischen Konstellationsanalyse fotografischer Bilder: Zunächst werden, vom Rahmen ausgehend, die formalen Sichtbarkeitsordnungen im Einzelbild rekonstruiert (Feldliniensystem), dann die unmittelbaren und mittelbaren Bildkontexte, und schließlich werden auch Sozialmilieu und Handlungshorizont in die Analyse miteinbezogen.

Fotografie im Grenzbereich von Phänomenologie und Soziologie bildet auch das Thema des Beitrags von Jochen Dreher. In seinem *Versuch über eine Rezeptionsästhetik der Fotografie* befasst er sich mit der *Konstruktion und Konstitution des fotografischen Bildes*. Während der Konstruktionsbegriff gemäß Luckmann die konkrete, sozio-historisch festgelegte ästhetische Produktion und Rezeption des fotografischen Bildes ins Auge fasst, versucht die phänomenologische Analyse der Konstitution der Fotografie die Grundlagen von Sinnsetzung und Sinndeutung zu beschreiben. Nach Dreher entsteht die Sinnhaftigkeit des fotografischen Bildes in der triadischen Beziehung zwischen den Intentionen des Fotografen als Autor, der Fotografie als ästhetischem Produkt dieser Intention sowie dem Rezipienten, dem Bildbetrachter. Er wendet sich also gegen eine Rezeptionsästhetik, die die gestalterische Leistung des Fotografen in ihrer Deutung unberücksichtigt lässt. Vielmehr gilt es die Rezeptionsästhetik mit der Produktionsästhetik, also die Sinndeutung mit der Sinnsetzung zu verbinden, wofür sich die phänomenologisch begründete Handlungstheorie von Alfred Schütz als äußerst fruchtbar erweist. Fotografien sind soziale Produkte, die – so Dreher – als ästhetische betrachtet werden müssen: Das fotografische Handeln findet zwar in der pragmatischen Wirkwelt des Alltags statt, es nimmt aber auch eine ästhetische Modifikation des

Alltagslebens vor. Dies zeigt sich besonders deutlich bei einem fotografischen Kunstwerk, das eine symbolische Wirklichkeit etabliert und beim Rezipienten eine ästhetische Einstellung erzeugen will. Gilt dies auch für das »Knipserbild«? Der Autor verfeinert seine Argumentation, indem er vier Typen des fotografischen Bildes unterscheidet: Das »Knipserbild« bzw. den Schnappschuss, Kunstfotografien, Abstrakte Fotografie (als spezifische Form der Kunstfotografie) und die ikonische Fotografie. Entlang dieser Typologie zeigt Dreher, dass an der Wirkungsweise einer Fotografie immer ein Zusammenspiel von Sinngebung und Sinndeutung beteiligt ist – dass der Fotograf aber unterschiedliche Abstufungen der Intentionalität in die Fotografie einbringt.

In seinem Beitrag *Typus, Zeichen und Bildpräsenz* prüft *Ilja Srubar*, welcher der phänomenologischen Wege uns beim Thema »Phänomenologie und Fotografie« zu der »Sache selbst« führen kann. Auch er geht von der kommunikativen Trias von Produzent, Bild und Rezipient aus und will den Prozess der Sinnkonstitution weiter aufschlüsseln. Unter Rekurs auf Edmund Husserl erläutert er den Unterschied von Semiosis und Typenbildung und erklärt, warum die Phänomenologen im Bild etwas anderes als Zeichen sehen. Zum einen müssen Zeichen von Anzeichen unterschieden werden. Zum anderen weisen sie beide auf ihnen zugrundeliegende sinnstiftende Konstitutionsprozesse hin. Diese bestehen in Akten des Typisierens, die die materiale Sinnstruktur der Lebenswelt ausmachen, in der die Selbstgegebenheit von etwas als etwas verankert ist. Noch vor jeglicher Symbolisierung oder begrifflicher Explikation des Wahrgenommenen setzt diese Typenbildung als »passive Vorkonstruktion« des Realen präreflexiv ein und konstituiert einen Horizont der Vorbekanntheit. Die Identität des Typisierten wird durch seine materiale Struktur bestimmt und von einem wahrnehmenden und handelnden Leib monothetisch als Einheit erlebt. Anhand eines konkreten Beispiels wendet sich Srubar nun dem Problem der Bildpräsenz zu und betont ihre synchrone Simultaneität, ihre Gegebenheit durch leibliches Sehen sowie die Verankerung ihrer Regelhaftigkeit in der Struktur der Typik. Dies gilt ebenso für die Fotografie. Da das in Fotos Vergegenwärtigte nicht Resultat eines Zeichengebrauchs, sondern eines physikalisch-chemischen Prozesses ist, wird ihr asemiotischer Charakter sogar noch deutlicher. Vor dem Hintergrund dieser Erörterungen wird die Adäquanz sequenzieller Verfahren der Analyse stehender Bilder grundsätzlich in Frage gestellt, sowohl was die Blickabfolge der Bildbetrachtung als auch was deren Vertextung in Form von Protokollen betrifft. Allerdings gebe es Verfahren, die mit der phänomenologischen Sicht der Bildpräsenz in Vielem kompatibel sei, wie z. B. der dokumentarische Ansatz. Für Srubar ist zentral, dass der asemiotische Charakter der im Bild sichtbaren Sinnbezüge und deren Autonomie beachtet werden. Vertextet man die Analyse, müssen die komplexen Übersetzungsverhältnisse sorgfältig beachtet werden. Anschlussmöglichkeiten an die Soziologie sieht er darin, der Regelhaftigkeit der Bildpräsenz in ihrer Typik nachzuspüren, indem das Sichtbare des Bildes auf Darstellungswei-

sen und Diskurse verweist, die jenseits des Bildes liegen und bei Bildproduzenten und Bildrezipienten im Habitus (Bourdieu) inkorporiert sind.

In seinem Beitrag *Das Lichtspiel der Fotografie als Phänomenologie des Blicks* geht Achim Brosziewski der Frage nach, wie Fotografie als Kommunikation funktioniert. Seine These lautet, Fotografie kommuniziere als Phänomenologie des Blicks und des Blickens. Der Autor kritisiert die bisherige erkenntnistheoretische Tradition, weil sie Erkenntnis durchwegs nach dem Modell des Sehens konstruierte. Als alternativen Ausgangspunkt wählt er die Systemtheorie und unterscheidet zwischen Wahrnehmung und Kommunikation. Sehen erhält damit einen eingeschränkten, definierbaren Sinn und bedeutet ausschließlich Formbildung im Wahrnehmungsmedium des Lichts. Licht ist ein Medium, weil es Kopplungen des Unterschieds von Hell und Dunkel zulässt. Der Blick und das Blicken sind die operativen Seiten des Sehens und können, da sie Gehirnaktivitäten voraussetzen, nur von einem Betrachter vollzogen werden – Fotokameras können weder blicken noch sehen. Blicken und Sehen im Medium des Lichts funktionieren nur als Reduktion auf das Sichtbare; andere Wahrnehmungsmedien, die über Hören, Riechen, Schmecken oder Spüren Informationen geben könnten, müssen indifferent gehalten – und dürfen erst in einem zweiten Schritt zum Sichtbaren in Bezug gesetzt werden. Kommunikation ist auf Wahrnehmungen angewiesen, kann aber selbst nicht wahrnehmen, also auch nicht sehen – es kann das Blicken nur bezeichnen. Brosziewski verweist nun auf Husserls Methode der epoché und fordert einen asketischen Umgang mit Blickbezeichnungen der Kommunikation, damit das Blicken selbst exploriert werden kann: »Nur soweit es der Fotografie gelingt, soziale Blickregeln zu stornieren, arbeitet sie als Phänomenologie des Blickens.« Die Phänomenologie der Fotografie startet mit ihrer epoché, indem sie diese Regeln ausklammert und die Objekte dem Blick allein ausstellt. Mit Bezugnahme auf die Theorie der Fotografie werden nun drei verschiedene Blickpunkte näher analysiert: Erstens die Blickposition des Fotografen, zweitens die Blickposition des Betrachters, und drittens die Blickposition der fotografierten Person, welche die Differenz von blickenden und nicht-blickenden Objekten in die Fotografie und ihr Objektarrangement einführt und diese Differenz sichtbar macht. Diese drei Blickpositionen konstituieren sich durch die Spiele des Lichts selbst; sie sind unterschiedlich, indes unentscheidbar – weshalb es sich hier um Kommunikation handeln muss.

Fünfter Teil: Abschlussmeditation

Überblickt man das vorliegende Buch, so fällt auf, dass zwar oft der asemiotische Charakter von Fotografien, ihre simultane Gegebenheitsweise und der monothetische Blickstrahl des sinnkonstituierenden Betrachters hervorgehoben wurden. Sequenzielle Verfahren der Bildhermeneutik wurden zwar verschiedentlich appliziert, häufig aber auch kritisiert. Trotzdem besteht auch dieses Buch primär aus Texten, die in sequenzieller Linearität über Bilder, ihre Herstellung, ihre Interpretation und verschiedene

Weisen der Auseinandersetzung mit Fotos berichten sowie fototheoretische Reflexionen beinhalten. Die eingestreuten Fotografien dienen primär der Illustration der sprachlichen Argumentation und sprechen nicht für sich selbst. Nicht ohne Grund sind die Sozialwissenschaften nach wie vor primär Textwissenschaften, auch wenn sich in diesem Buch zahlreiche Anregungen finden lassen, alternative Wege zu beschreiten.

In ihren »Momentaufnahmen der Reflexion« gehen Bernard Langerock und Hermann Schmitz einen anderen Weg. Der Fotograf Langerock verwendet Schlüsselaussagen der vom Philosophen Schmitz begründeten »Neuen Phänomenologie« und arrangiert »Gegenüberstellungen« mit seinen Fotografien. Es sind also diesmal nicht Fotografien, die in Texten kommentiert werden, sondern umgekehrt Texte, die mit Fotografien kommentiert werden. Diese Gegenüberstellungen bilden eine Abschlussmeditation, weil einem bei der Betrachtung der Fotos vieles wieder einfällt, was man im vorliegenden Buch an verbal formulierten Argumenten gelesen hat, und weil die Bilder dem Betrachter auch mit dem Anspruch auf Eigenwert, Selbständigkeit und eine autonome Bildbotschaft mit pikturaler Logik entgegentreten. Diese Fotografien sind daher nicht einfach nur Illustrationen von Schmitz' Kurztexten, sondern treten mit ihnen in wechselseitige Interaktion, erzeugen Spannung sowie ein mannigfaltiges kommunikatives Wechselspiel, in dem beide einerseits selbständig sind, andererseits einander auch referenzieren. Es wäre verfehlt, dieses Wechselspiel einseitig verbal zu reflektieren – Fotografien muss man betrachten und sie auf sich wirken lassen.

LITERATUR

- Alloa, Emmanuel (2009): »Bildbewusstsein«, in: Husserl-Lexikon, hg. v. Hans-Helmuth Gander, Darmstadt: WBG, S. 49–50.
- Alloa, Emmanuel (2011): Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie, Berlin/Zürich: diaphanes.
- Alloa, Emmanuel (Hg.) (2015): *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, Dijon: Les presses du réel.
- Baatz, Willfried (2008): *Geschichte der Fotografie*, Köln: DuMont.
- Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1981): *Elemente der Semiologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1989 [1980]): *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Becker, Howard S. (1974): »Photography and Sociology«, in: *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1 (1): S. 3–16.
- Becker, Howard S. (1981): *Exploring Society Photographically*, Evanston: Mary and Leigh Block Gallery/Northwestern University.
- Becker, Howard S. (1995): »Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism«, in: *Visual Sociology* 10, 1–2: S. 5–14.

- Berger, Peter L./Luckmann (1970): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Bergmann, Jörg R. (1985): »Flüchtigkeit und methodische Fixierung sozialer Wirklichkeit: Aufzeichnungen als Daten der interpretativen Soziologie«, in: Wolfgang Bonß/Heinz Hartmann (Hg.), Entzauberte Wissenschaft: Zur Relativität und Geltung soziologischer Forschung (Sonderband 3 von »Soziale Welt«), Göttingen: Schwartz, S. 299–320.
- Bergmann, Jörg R. (1987): Klatsch. Zur Sozialform der diskreten Indiskretion, Berlin/New York: de Gruyter.
- Bergmann, Jörg/Luckmann, Thomas/Soeffner, Hans-Georg (1993): »Erscheinungsformen von Charisma – Zwei Päpste«, in: Winfried Gebhardt/Arnold Zingerle/Michael N. Ebertz (Hg.), Charisma – Theorie, Religion, Politik, Berlin/New York: de Gruyter, S. 121–155.
- Boehm, Gottfried (1978): »Zu einer Hermeneutik der Bilder«, in: Hans-Georg Gadamer/Gottfried Boehm (Hg.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 444–472.
- Bohnsack, Ralf (2011): Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode, 2. Aufl., Opladen: Barbara Budrich.
- Bosch, Aida (2014a): »Mimesis und Transformation. Das fotografische Bild als Aktant mit paradoxen Wirkungen«, in: Vladimir Mironov/Christoph Wulf (Hg.): Mimesis und kulturelle Metamorphosen, Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 23 H. 2, Berlin/Boston/Peking: De Gruyter, S. 153–164.
- Bosch, Aida (2014b): »Wir Verehrten. Zur Fotografie des Leids und der Gewalt«, in: iz3w, Schwerpunktheft Fotografie, Nr. 343, Juli/August, S. 17–19.
- Bosch, Aida (2015): »Ambivalenzen der Bildkommunikation. Ist eine Vorherrschaft der technischen Bilder unausweichlich?«, in: Eckart Liebau/Jörg Zirfas (Hg.), Arenen der ästhetischen Bildung. Zeiten und Räume kultureller Kämpfe, Bielefeld: transcript.
- Bosch, Aida/Mautz, Christoph (2012): »Für eine ästhesiologische Bildhermeneutik, oder: Die Eigenart des Visuellen. Zum Verhältnis von Text und Bild«, in: Soeffner, Hans-Georg, im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Soziologie: Transnationale Vergesellschaftungen. Verhandlungen zum 35. DGS-Kongress in Frankfurt a. M., Bd. 2, Wiesbaden: Springer VS (Cd-Rom).
- Bourdieu, Pierre (1970): Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2003): In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung, hg. v. Franz Schultheis/Christine Frisinghelli, Graz: Camera Austria, (2. Auflage: Konstanz: UVK, 2009).
- Bourdieu, Pierre/Luc, Boltanski/Castel, Pierre/Chamboredon, Jean-Claude/Lagneau, Gérard/Dominique Schnapper (1981 [1965 franz.]): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt.

- Breckner, Roswitha (2010): Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien, Bielefeld: transcript.
- Breckner, Roswitha (2014): »Conference Room 1. Mai 2011. Zur Unwägbarkeit ikonischer Macht – oder: Was Hillarys Hand verdeckt«, in: Michael Kauppert/Irene Leser (Hg.), *Hillary's Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Bielefeld: transcript, S. 79–103.
- Brugger, Ingrid/Steininger, Florian (Hg.) (2015): *Landscape in my mind. Landschaftsfotografie heute. Von Hamish Fulton bis Andreas Gursky*, Wien: Bank Austria/Kunstforum Wien/Verlag für moderne Kunst.
- Burri, Regula V. (2008a): *Doing Images. Zur Praxis medizinischer Bilder*, Bielefeld: transcript.
- Burri, Regula V. (2008b): »Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 37 (4): S. 342–358.
- Cicourel, Aaron V. (1964): *Method and Measurement*, Oxford, England: Free Press of Glencoe.
- Collier, John, Jr. (1967): *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, New York: Holt Rinehart and Winston.
- Collier, John, Jr./Collier, Malcolm (1986): *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, exp. ed. of 1967, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Eberle, Thomas S. (2011): »Abduktion in phänomenologischer Perspektive«, in: Norbert Schroër (Hg.), *Die Entdeckung des Neuen. Qualitative Sozial- und Kommunikationsforschung als Hermeneutische Wissenssoziologie*, Konstanz: UVK, S. 21–44.
- Englisch, Felicitas (1991): »Bildanalyse in strukturalhermeneutischer Einstellung. Methodische Überlegungen und Analysebeispiele«, in: Detlef Garz/Klaus Krammer (Hg.), *Qualitativ-empirische Sozialforschung*, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 133–176.
- Evans, Walker (1973): *American Photographs. (Photographs from the Farm Security Administration 1935–1938)*, New York: MoMA.
- Flusser, Vilém (1983): *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: European Photography.
- Freund, Gisèle (1979): *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Garfinkel, Harold (1967): *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.
- Geimer, Peter (2009): *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Goffman, Erving (1981 [1979]): *Geschlecht und Werbung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gross, Peter (1981): »Ist die Sozialwissenschaft eine Textwissenschaft?«, in: Peter Winkler Peter (Hg.), *Methoden der Analyse von Face-to-Face-Situationen*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, S. 143–167.
- Günthner, Susanne/Knoblauch, Hubert (1997): »Gattungsanalyse«, in: Ronald Hitzler/Anne Honer (Hg.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung*, Opladen: Leske + Budrich, S. 281–307.

- Haller, Günther/Przyborski, Aglaja (Hg.) (2014): Das politische Bild. Situation Room: Ein Foto – vier Analysen, Opladen: Barbara Budrich.
- Harper, Douglas (2000): »Fotografien als sozialwissenschaftliche Daten«, in: Uwe Flick/von Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, S. 402–415.
- Harper, Douglas (2012): Visual Sociology, Oxon/New York: Taylor & Francis/Routledge.
- Heath, Christian/Hindmarsh, Jon/Luff, Paul (2010): Video in Qualitative Research. Analyzing Social Interaction in Everyday Life, London: Sage.
- Hitzler, Ronald (Hg.) (2015): Hermeneutik als Lebenspraxis. Ein Vorschlag von Hans-Georg Soeffner, Weinheim und Basel: Beltz Juventa.
- Hughes, Jim (1989): W. Eugene Smith. Shadow and Substance: The Life and Work of an American Photographer, New York: McGraw-Hill.
- Husserl, Edmund (1950a): Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge, hg. u. eingeleitet v. Stephan Strasser, Husserliana Bd. I., Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Husserl, Edmund (1950b): Die Idee der Phänomenologie: Fünf Vorlesungen, hg. u. eingeleitet v. Walter Biemel, Husserliana Bd. II, Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Husserl, Edmund (1952): Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Den Haag: Martinus Nijhoff.
- 1952a 1. Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie (Husserliana Bd. III) [1976 neu hg. v. Karl Schuhmann (in zwei Bänden)]. Den Haag, Boston, Dordrecht: Nijhoff.
- 1952b 2. Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution (Husserliana Bd. IV), hg. v. Marly Biemel. Den Haag, Boston, Dordrecht: Nijhoff.
- 1952c 3. Buch: Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften (Husserliana Bd. V), hg. v. Marly Biemel. Den Haag, Boston, Dordrecht: Nijhoff.
- Husserl, Edmund (1980): Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898–1925) (Husserliana XXIII). Den Haag, Boston, Dordrecht: Nijhoff.
- Imdahl, Max (1994): »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, in: Boehm, Gottfried (Hg.), Was ist ein Bild? München: Fink: 301–324.
- Kauppert, Michael/Leser, Irene (Hg.) (2014): Hillary's Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Bielefeld: transcript.
- Kemp, Wolfgang/v. Amelunxen, Hubertus (2006): Theorie der Fotografie, Band I-IV, München: Schirmer/Mosel.
- Keppler, Angela (2002): »Visuelle Gestalt und kultureller Gehalt. Über den sozialen Gebrauch fotografischer Bilder«, in: Neumann-Braun, Klaus (Hg.), Medienkultur und Kulturkritik, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 89–99.
- Knoblauch, Hubert (2000): »Workplace Studies und Video. Zur Entwicklung der Ethnographie von Technik und Arbeit«, in: Irene Götz/And-

- reas Wittel (Hg.), *Arbeitskulturen im Umbruch. Zur Ethnographie von Arbeit und Organisation*, Münster: Waxmann, S. 159–173.
- Knoblauch, Hubert (2004): »Die Video-Interaktions-Analyse«, in: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 3 (1): 129–135.
- Knoblauch, Hubert (2006): »Videography. Focused Ethnography and Video Analysis«, in: Hubert Knoblauch/Bernt Schnettler/Jürgen Raab/Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Video Analysis. Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 35–50.
- Knoblauch, Hubert/Schnettler, Bernt/Raab, Jürgen/Soeffner, Hans-Georg (Hg.) (2006): *Video Analysis: Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*, Frankfurt a. M.: Peter Lang
- Knorr Cetina, Karin (1999): »Viskurse« der Physik: Wie visuelle Darstellungen ein Wissenschaftsgebiet ordnen«, in: Huber, Jörg/Heller, M. (Hg.), *Konstruktionen Sichtbarkeiten. Interventionen*, Wien: Springer, S. 245–263.
- Knorr Cetina, Karin (2001): »Viskurse« der Physik: Konsensbildung und visuelle Darstellung«, in: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Wien: Springer, S. 305–320.
- Latour, Bruno (1986): »Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands«, in: *Knowledge and Society, in: Studies in the Sociology of Culture Past and Present* 6: 1–40.
- Latour, Bruno (1990): »Drawing things together«, in: Michael Lynch/Steve Woolgar (Hg.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, MA: MIT Press, S. 19–68.
- Leser, Irene (2014): »Die Kunst des Sehens. Eine Reflexion der methodischen Zugänge visueller Bildanalysen«, in: Michael Kauppert/Irene Leser (Hg.), *Hillary's Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Bielefeld: transcript, S. 247–267.
- Loer, Thomas (1994): »Werkgestalt und Erfahrungskonstitution. Exemplarische Analyse von Paul Cézannes »Montaigne Sainte-Victoire« (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik und Ausblick auf eine soziologische Theorie der Aesthetik im Hinblick auf eine Theorie der Erfahrung«, in: Detlef Garz/Klaus Krammer (Hg.), *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 341–382.
- Lotz, Christian (2010): »Im-Bilde-sein: Husserls Phänomenologie des Bildbewusstseins«, in: Sabine Neuber (Hg.), *Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Philosophiegeschichte von Platon bis Nancy*, München: Fink, S. 167–181.
- Luckmann, Thomas (1975): *The Sociology of Language*, Indianapolis: Bobbs Merrill.
- Luckmann, Thomas (1979): »Soziologie der Sprache«, in: René König (Hg.), *Sprache/Künste (Handbuch der empirischen Sozialforschung, Bd. 13)*, München: dtv, S. 1–116.

- Luckmann, Thomas (1986): »Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: Kommunikative Gattungen«, in: Friedhelm Neidhart/M. Rainer Lepsius/Johannes Weiß (Hg.), *Kultur und Gesellschaft*, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 27, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 191–211.
- Luckmann, Thomas (2007): »Wirklichkeiten: individuelle Konstitution und gesellschaftliche Konstruktion«, in: ders., *Lebenswelt, Identität und Gesellschaft*, hg. v. Jochen Dreher, Konstanz: UVK, S. 127–137.
- Lueger, Manfred (2010): *Interpretative Sozialforschung: Die Methoden*, Wien: Facultas.
- Lynch, Michael (1985): *Art and Artifact in Laboratory Science. A Study of Shop Work and Shop Talk in a Research Laboratory*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Lynch, Michael/Woolgar, Steve (Eds.) (1990): *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Mannheim, Karl (1964): *Wissenssoziologie*, Neuwied: Luchterhand.
- Mead, Margaret/Bateson, Gregory (1942): *Balinese Character. A photographic analysis*, New York: New York Academy of Sciences.
- Michel, Burkard (2004): »Bildrezeption als Praxis. Dokumentarische Analyse von Sinnbildungsprozessen bei der Rezeption von Fotografien«, in: *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung* 5, Heft 1, S. 67–86.
- Michel, Burkard (2007): »Fotografien und ihre Lesarten. Dokumentarische Interpretation von Bildrezeptionsprozessen«, in: Ralf Bohnsack/Aglaja Przyborski/Burkhard Schäffer (Hg.), *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, 2., erw. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 93–123.
- Mora, Gilles/Hill, John T. (Hg.) (1998): *W. Eugene Smith. The camera as conscience*, London: Thames and Hudson.
- Müller, Michael R. (2012): »Figurative Hermeneutik. Zur methodologischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes«, in: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 13 (1), S. 129–161.
- Müller, Michael R./Raab, Jürgen/Soeffner, Hans-Georg (Hg.) (2014): *Grenzen der Bildinterpretation*, Wiesbaden: Springer VS.
- Müller-Doohm, Stefan (1997): »Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse«, in: Ronald Hitzler/Anne Honer (Hg.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung*, Opladen: Leske + Budrich, S. 81–108.
- Noble, Laura (2006): *The Art of Collecting Photography*, Lausanne: AVA.
- Oevermann, Ulrich/Allert, Tilman/Konau, Elisabeth/Krambeck, Jürgen (1979): »Die Methodologie einer ›objektiven Hermeneutik‹ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften«, in: Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, S. 352–434.

- Oevermann, Ulrich (2014): »Ein Pressefoto als Ausdrucksgestalt der archaischen Rachelogik eines Hegemons. Bildanalyse mit den Verfahren der objektiven Hermeneutik«, in: Michael Kauppert/Irene Leser (Hg.), *Hillary's Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Bielefeld: transcript, S. 31–57.
- Panofsky, Erwin (1975 [1955]): *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln: Dumont.
- Popper, Karl R. (1966): *Logik der Forschung*, Tübingen: Mohr (Paul Siebeck).
- Plessner, Helmuth (1967): »Zur Hermeneutik nicht-sprachlichen Ausdrucks«, in: Hans-Georg Gadamer (Hg.), *Das Problem der Sprache*, München: Fink.
- Przyborski, Aglaja (2014): »Macht im Bild«, in: Günther Halle/Aglaja Przyborski (Hg.), *Das politische Bild. Situation Room: Ein Foto – vier Analysen*, Opladen: Barbara Budrich.
- Raab, Jürgen (2008): *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen*, Konstanz: UVK.
- Raab, Jürgen (2014): »E pluribus unum«. Eine wissenssoziologische Konstellationsanalyse visuellen Handelns«, in: Michael Kauppert/Irene Leser (Hg.), *Hillary's Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Bielefeld: transcript.
- Reichertz, Jo (1992): »Der Morgen danach. Hermeneutische Auslegung einer Werbefotographie in zwölf Einstellungen«, in: Hans A. Hartmann/Rolf Haubl (Hg.), *Bilderflut und Sprachmagie. Fallstudien zur Kultur der Werbung*, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 141–163.
- Reichertz, Jo (1994): »Selbstgefälliges zum Anziehen. Benetton äußert sich zu Zeichen der Zeit«, in: Norbert Schröer (Hg.) *Interpretative Sozialforschung: auf dem Wege zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie*, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 253–280.
- Reichertz, Jo (1997): »Objektive Hermeneutik«, in: Ronald Hitzler/Anne Honer (Hg.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung*, Opladen: Leske + Budrich, S. 31–55.
- Reichertz, Jo (2000): *Die Frohe Botschaft des Fernsehens. Kulturosoziologische Untersuchung medialer Diesseitsreligion*, Konstanz: UVK.
- Reichertz, Jo (2013): *Gemeinsam interpretieren. Die Gruppeninterpretation als kommunikativer Prozess*, Wiesbaden: Springer VS.
- Reichertz, Jo/Englert, Carina Jasmina (2011): *Einführung in die qualitative Videoanalyse. Eine hermeneutisch-wissenssoziologische Fallanalyse*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Ritter, Bertram (2003): »Piet Mondrian, Komposition im Quadrat (1922). Eine kunstsoziologische Werkanalyse«, in: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 4 (2), S. 295–311.
- Sacks, Harvey (1992a+b): *Lectures on conversation Vol. I+II*, hg. v. Gail Jefferson, Oxford: Blackwell.
- Schütz, Alfred (2003): *Theorie der Lebenswelt 2. Die Kommunikative Ordnung der Lebenswelt* (Alfred Schütz Werkausgabe, Bd. V.2), hg. v. Hubert Knoblauch/Ronald Kurt/Hans-Georg Soeffner, Konstanz: UVK.

- Schütz, Alfred (2004 [1932]): Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie (Alfred Schütz Werkausgabe, Bd. II), hg. v. Martin Endress/Joachim Renn, Konstanz: UVK.
- Soeffner, Hans-Georg (1989): Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik, Frankfurt am a. M.: Suhrkamp.
- Soeffner, Hans-Georg (1992): Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags II, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Soeffner, Hans-Georg (1993a): »Geborgtes Charisma – Populistische Inszenierungen«, in: Winfried Gebhardt/Arnold Zingerle/Michael N. Ebertz (Hg.), Charisma – Theorie, Religion, Politik, Berlin/New York: de Gruyter, S. 201–155.
- Soeffner, Hans-Georg (1993b): »Religiöse Bilder und Ebenbilder«, in: Kunst und Kirche, Heft 1, S. 44–47.
- Soeffner, Hans-Georg (2006): »Visual Sociology on the Basis of »Visual Concentration««, in: Hubert Knoblauch/Bernt Schnettler/Jürgen Raab/Hans-Georg Soeffner (Hg.), Video Analysis. Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology, Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 209–218.
- Stamm, Eugen (2015): »Niedergang der Digitalkameras – Gewinner sind die Hersteller von Kameramodulen«, in: Neue Zürcher Zeitung vom 18.03.2015, 12.46 Uhr. www.nzz.ch/finanzen/strukturierte_produkte/reizvolle-aktien-der-hersteller-von-kameramodulen-1.18502892 abgerufen am 06.04.2015.
- Strauss, Anselm L. (1991): Qualitative Sozialforschung, München: Fink.
- Stumberger, Rudolf (2007): Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900–1945, Konstanz: UVK.
- Stumberger, Rudolf (2010): Klassen-Bilder II. Sozialdokumentarische Fotografie 1945–2000, Konstanz: UVK.
- Tinapp, Sybilla (2006): Visuelle Soziologie. Eine fotografische Ethnografie zu Veränderungen im kubanischen Alltagsleben, Dissertation Universität Konstanz, www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2006/1947/ abgerufen am 30.10.16.
- Tuma, René/Schnettler, Bernt/Knoblauch, Hubert (2013): Videographie. Einführung in die interpretative Videoanalyse sozialer Situationen, Wiesbaden: Springer VS.
- Waldenfels, Bernhard (1994): »Ordnungen des Sichtbaren«, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild? München: Fink.
- Walter-Busch, Emil (2015): »Mundanphänomenologie, qualitative Sozialforschung und die Stimme des Common Sense in fiktionaler Literatur«, in: Achim Brosziewski/Christoph Maeder/Julia Nentwich (Hg.), Vom Sinn der Soziologie. Festschrift für Thomas S. Eberle, Wiesbaden: Springer VS, S. 175–194.
- Wiesing, Lambert (2000): Phänomene im Bild, München: Fink.

INTERNET-QUELLEN

BITKOM (2014): »Verbraucher greifen zu hochwertigen Digitalkameras«, Pressemitteilung vom 16.09.2014, www.bitkom-research.de/WebRoot/Store19/Shops/63742557/5418/3A50/33D6/D3B3/66BE/CoA8/2BB8/BE94/BITKOM_Presseinfo_Digitalkameras_16_09_2014.pdf abgerufen am 6.4.15.

www.magnumphotos.com abgerufen am 30.06.2016.

www.mimikama.at abgerufen am 30.10.16.

Das Statistikportal »statista«: <https://statista.com/statistik/daten/studie/325198/umfrage/entwicklung-der-verkaufszahlen-von-digitalkameras-weltweit> abgerufen am 30.10.16.

<http://visualsociology.org> abgerufen am 30.06.2016.

FILME

BE A MEDIUM. TEACHING AND LEARNING INDIAN CLASSICAL MUSIC (2006) (D, R: Ronald Kurt).

INDISCHE MUSIK – EUROPÄISCHE MUSIK. EIN INTERKULTURELLES LEHR- UND LERNRPROJEKT (2007) (D, R: Ronald Kurt).