

Einleitung

Dieser Band II der »Klassen-Bilder« hat die sozialdokumentarische Fotografie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von 1945 bis 2000 zum Thema. Damit schließt er an die Untersuchung der sozialdokumentarischen Fotografie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an.¹

Der hier unternommene Blick auf die »Klassen-Bilder« dieser Jahre verortet diese in geschichtlichen Zusammenhängen und die darin aufzufindenden Fotografien sind ein Widerhall dieser (Sozial-)Geschichte. In ihnen spiegeln sich sowohl die wirtschaftliche Prosperität der Nachkriegszeit als auch der Untergang der alten Industrien in den 1980er Jahren und neue Tendenzen der Verarmung gegen Ende des 20. Jahrhunderts wider. Und es mag dabei verblüffen, dass das Soziale als Misere Mitte der 1980er Jahre immer noch ein ähnliches Gesicht aufweist wie rund 50 Jahre zuvor, wie ein Blick auf die »Damm Familie im Auto« (vgl. Abbildung 1) von 1987 im Vergleich zu »Bud Fields und seine Familie zu Hause« (vgl. Abbildung 2) von 1936 zeigt. Es ist nur das technische Detail des Autos aus den 1970er Jahren, das den skeptisch-resignativen Blick dieser Menschen auf die Welt als »modern« erscheinen lässt – und wieder ergreift uns das Bild der existenziellen Nacktheit und sozialen Verwundbarkeit. Ob 1936 oder 1987 – die Tristesse der Lebensbedingungen und der fehlenden Lebensperspektiven scheint die Gleiche.

Dabei sind die Jahre von 1945 bis 2000 doch ein Zeitraum der großen Veränderungen, darunter die deutliche Anhebung des Lebensstandards in den westlichen Industrieländern. Aber in dieser Zeit unterliegen auch alle Bestandteile des Begriffes der »sozialdokumentarischen Fotografie« einem bedeutsamen Wandel. Zum einen wandelt sich der Begriff des »Sozialen«, zunächst in der Folge eines wachsenden Wohlstands im »Goldenen Zeitalter« der prosperierenden 1960er Jahre, dann infolge der neoliberalen Hegemonie ab den 1980er Jahren. Die Sozialwissenschaft fasst diesen gesellschaftlichen Wandel begrifflich auch als Entwicklung von der »Moderne« hin zur »Postmoderne«, oder unter kritischer Perspektive vom »Fordismus« hin zum »Postfordismus«.² Zum Zweiten gerät ab den 1970er Jahren der Begriff des »Dokumentarischen« und »Authentischen« in Zusammenhang mit der Fotografie zunehmend in die Kritik. Dies sowohl im Sinne einer kritischen Dekonstruktion von Foto-Mythen als auch in der Radikalkritik der Postmoderne, in der die Realität nur noch als Konstrukt gilt. Zum Dritten unterliegt schließlich das Medium – die Fotografie – selbst einem elementaren Wandel: Von der analogen Fotografie hin zur digitalen Fotografie. Der materielle Träger des Bildes und die entsprechenden Bearbeitungsschritte verändern sich grundlegend – aus dem Negativ wird der Fotochip. Die Epoche einer Bildherstellung auf fotochemischer Grundlage neigt sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts ihrem Ende zu. Bedeutung erlangt dies auch

1 Stumberger, Rudolf: Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900–1945. Konstanz 2007.

2 Vgl. dazu etwa Hradil, Stefan: Die Sozialstruktur Deutschlands im internationalen Vergleich. Wiesbaden 2006, S. 16 ff.



Abbildung 1: Mary Ellen Mark: Homeless Damm Family. 1987.

unter dem Aspekt einer allgemeinen Digitalisierung der Welt und der neuen Verbreitungsmöglichkeiten wie dem Internet.

In Hinsicht auf den Wandel all dieser Begriffsteile soll am Beginn dieser Untersuchung eine pragmatische Definition ihres Gegenstandes stehen. Sie lautet: Sozialdokumentarische Fotografie ist die fotografische Darstellung des Sozialen, oft in gesellschaftskritischer Absicht und über die Tagesaktualität hinausgehend. Im engeren »klassischen« Sinn geht es dabei um die Dokumentation, Anklage und Beseitigung von sozialen Missständen. In einem weiteren Sinn geht es um die Dokumentation und Analyse des Sozialen.³

3 Zur Definition von sozialdokumentarischer Fotografie vgl. etwa Ranke, Winfried: Zur sozialdokumentarischen Fotografie um 1900. In: Kritische Berichte, 1977, Nr. 2/3, S. 5–36. Hier: S. 5f.: »Die differenzierende Bestimmung ist daher vornehmlich Hilfsmittel, um



Abbildung 2: Walker Evans: »Sharecropper Bud Fields and his family at home« Hale Country, Alabama, 1936. Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection (photo no. LC-USF342-008147-A).

Diese Definition zielt zunächst auf das empirisch vorfindbare Material (also die Fotografien) und das historisch entstandene fotografische Genre der Sozialfotografie, beinhaltet aber verborgen einen weitergefassten Begriff von Sozialfotografie, wie er hier für eine visuelle Soziologie genutzt wird.

Diesen Unterschied, der im Begriff des Sozialen angesiedelt ist, gilt es zu erläutern. In seiner historischen Herkunft, in die auch die sozialdokumentarische Fotografie eingebettet ist, zeigt der Begriff des »Sozialen« einen bestimmten Bereich der Gesellschaft an, der durch Unterprivilegierung, Armut und Hilfsbedürftigkeit gekennzeichnet ist. Die »Soziale Frage« entstand ja erst durch die Herausbildung einer neuen sozialen Klasse – der Arbeiterklasse – im Zuge der Industrialisierung im 18. und 19. Jahrhundert. Zuvor gab es in den Städten und auf dem Land zwar arme Menschen, aber nicht als eigene soziale Klasse dieser Größenordnung. Anders als der Bauer in seiner festgefügt Welt ist der Arbeiter der Industrialisierung bar an Produktionsmitteln, er besitzt nur seine Arbeitskraft, die er zu Markte tragen muss. Die Sozialgesetzgebung im Deutschland des ausgehenden 19. Jahrhunderts weist auf die Inhalte des »Sozialen« hin: Ein auf die Gesamtheit

gegenüber der unübersehbar vielfältigen Bildproduktion des Mediums das eigene Interesse behaupten zu können.«

Einleitung

gerichtetes solidarisches System von Vorsorgen gegen Lebensrisiken wie Unfall, Krankheit, Arbeitslosigkeit, Alter. Dieses »Soziale« erwächst in diesem Sinne historisch aus der Zuordnung zu unterprivilegierten sozialen Klassen, allen voran der Arbeiterklasse, deren Angehörigen es an eigenen individuellen »Lebens-Mitteln« mangelt, und die zum Zwecke des Überlebens auf Solidarität und Unterstützung angewiesen sind. Mit anderen Worten: Was der einzelne Arbeiter aufgrund des geringen Lohnes nicht zu leisten vermag – sich eben gegen die Risiken des Lebens finanziell zu wappnen – gelingt in der Gemeinschaft und dem gegenseitigen Einstehen etwa in Form von Sozialversicherungen. Dem gegenüber steht die Welt des Bürgers, der sich als autonomer und freier Marktteilnehmer versteht und sich dies aufgrund des Besitzes von Vermögen, Land oder Titeln auch leisten kann. Dieses historische Herkommen des »Sozialen« findet sich noch heute etwa im Gesundheitsbereich im Unterschied vom Privatpatienten zum Kassenpatienten wieder und die Bindung des Sozialen an Unterprivilegierung in Wortschöpfungen wie dem »Sozialamt« und der »Sozialhilfe«.

Dies ist der begriffliche Rahmen, in dem die sozialdokumentarische Fotografie sowohl historisch als auch inhaltlich zu verorten ist: Das Soziale vorwiegend als eine Welt des Mangels, der zu zeigen ist, dessen Ursachen es zu benennen und den es zu überwinden gilt. Dies ist die Welt der »klassischen« sozialdokumentarischen Fotografie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit den Bildern der Fabrikarbeit von Kindern, von Arbeitern an Hochöfen, von Arbeitslosigkeit und Armut, von Streiks und Klassenkämpfen.

Das Soziale im allgemeinen Sinne aber bezeichnet nicht nur die Situation unterprivilegierter Gruppen, sondern eben allgemein das Zusammenleben von Menschen in Staat und Gemeinschaft, ist doch der Mensch grundsätzlich auf das »Soziale« – also auf andere Menschen – angewiesen, würde ohne es gar zugrunde gehen. Das Soziale ist eine »condition humaine« und umschließt natürlich den »Bürger« ebenso wie den Arbeitslosen. Mit diesem so gefassten Begriff des Sozialen lässt sich eine sozialdokumentarische Fotografie als eine über die Abbildung unterprivilegierter Gruppen hinausgehende Sozialfotografie verstehen, die – im Rahmen einer visuellen Soziologie – das visuelle Abbild einer Gesellschaft und damit ihrer sozialen Klassen und Schichten – die »Klassen-Bilder« – zum Thema hat. Visuelle Soziologie macht dann nichts anderes als die zahlreichen »Bindestrich-Soziologien«, die sich dem Sozialen in verschiedenen Sachbereichen widmen, wie etwa die Medizin-Soziologie, die Literatur-Soziologie oder die Stadt-Soziologie. Damit erweitert sich der »klassische« Begriff von sozialdokumentarischer Fotografie auch um jene Abbildungen, die sich auf das »Dokumentarische« zurückziehen und auf eine Parteinahme für die Überwindung der dargestellten Verhältnisse verzichten. Und dann kommen nicht nur Arbeitslose und Arbeiter ins Bild, sondern auch die »Feinen Leute« wie sie Thorstein Veblen einst beschrieben und Herlinde Koelbl sehr viel später fotografiert hat (vgl. Kapitel 2.2.2.1.4.3.).

Und mehr: Eine visuelle Soziologie kümmert sich auch um jene Bilder, auf denen keine Menschen zu sehen sind und gar um Bilder, die nicht existieren. Denn in beiden Fällen entspricht die Untersuchung des Sozialen der Untersuchung jenes Beziehungsgeflechtes, das »hinter« der Fotografie steht und das dieses oder jenes Foto ermöglicht oder verunmöglicht hat. Ich habe den Begriff des Beziehungsgeflechtes im ersten Band der »Klassen-Bilder« eingeführt wie dort auch die methodischen und theoretischen Erörter-

rungen zu finden sind, die auch dieser Arbeit zugrunde liegen. Die Studie versteht sich als Untersuchung der Konstruktion von visuellen Abbildern der Gesellschaft am Beispiel der sozialdokumentarischen Fotografie und deren Produktion, Konsumption und Distribution und orientiert sich theoretisch an den Konzepten von Bourdieu und den frühen englischen cultural studies.⁴ Wenngleich kein Anspruch auf eine vollständige Darstellung des empirischen Materials besteht – was sowieso nicht zu leisten ist – ist diese Studie auch als eine Sozialgeschichte der sozialdokumentarischen Fotografie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu lesen.

Diese sozialdokumentarische Fotografie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht deutlich von jener in der ersten Hälfte, wozu wie bereits angesprochen die Veränderung des Sozialen gehört. Um diesen Bedeutungswandel herauszuarbeiten und auch um generell diese sozialdokumentarische Fotografie historisch in den vorherrschenden interdependenten politisch-ökonomischen Bezügen zu verorten, wird – und damit folge ich methodisch dem ersten Band – vor der Sichtung des Materials eine ausführliche Rahmung innerhalb dieser zeitgenössischen Bezüge unternommen. Dem folgt die Entfaltung des empirischen Materials, also die Vorstellung und Beschreibung einzelner Fotografen und Projekte der sozialdokumentarischen Fotografie. Daran schließt sich eine Analyse und Charakterisierung des jeweiligen Zeitabschnitts an.

Das empirische Material ist dabei in zwei unterscheidbare historische Abschnitte gegliedert: In die Zeit des »Goldenen Zeitalters« (1945–1975) und der Epoche des »Terrors der Ökonomie« (ca. 1980–2000). Diese Titulierungen folgen literarisch dem englischen Historiker Eric Hobsbawm und der französischen Schriftstellerin Viviane Forrester. Inhaltlich haben sie einerseits die Periode des Ausbaus des Sozialstaates, der wirtschaftlichen Prosperität und des Klassenkompromisses im »Rheinischen Kapitalismus« – was Westdeutschland anbelangt – zum Gegenstand, andererseits den Abbau des Sozialstaates, wirtschaftliche Krisen und verschärften Klassenkampf von Oben in der Zeit der Hegemonie des Neoliberalismus. Diese beiden epochal-gegensätzlichen gesellschaftlichen Entwicklungslinien sind auch der Hintergrund, zu dem die sozialdokumentarische Fotografie 1945 bis 2000 in Beziehung gesetzt wird. Ihnen schließt sich eine Erörterung über die Möglichkeit einer sozialdokumentarischen Fotografie zu Beginn des 21. Jahrhunderts an.

Dieses Untersuchungskonzept sieht sich – im Vergleich zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – mit Einschränkungen konfrontiert. In dem ersten Band der »Klassen-Bilder« lag der Schwerpunkt der Analyse auf fünf großen Abbildungsprojekten des Sozialen, die als visuell prägend für diese Epoche angesehen werden können. Für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts lässt sich mit etwas Mühe für die Zeit von 1945 bis 1975 eine Art »Kanon« der sozialdokumentarischen Fotografie identifizieren, der meist medienpezifisch, vor allem kunst- und weniger sozialhistorisch eine entsprechende Übersicht gibt: Die Fotografie des unmittelbaren Nachkriegsdeutschlands, eines Landes der Ruinen, der Neorealismus in Italien, der Humanismus in Frankreich, die »neue« Fotografie von Robert Frank in den USA. Nach 1975 erstreckt sich die »Neue Unübersichtlichkeit«, wie

4 Vgl. Stumberger 2007, a. a. O., S. 32 ff.

Einleitung

der Titel eines rororo-Readers unter der Herausgabe von Jürgen Habermas lautete, und damit den Übergang zur Hegemonie des Neoliberalismus anzeigte, auch auf die Sozialfotografie. Das lag zum einen am Eingang des Mediums Fotografie in die heiligen Hallen der Kunst, der in dieser Zeit erfolgte und die Ökonomie der Fotografie grundlegend umwälzte. Aber es lag auch an der inzwischen großen Vielfalt an Akteuren, Institutionen, Projekten und Organisationen, die sich dem mittlerweile längst auch für Einzelpersonen erschwinglich gewordenen Medium Fotografie zuwandten und ihre Bilder in Ausstellungen und Publikationen einbrachten. Diese Fülle an sozialdokumentarischer Fotografie vom Volkshochschulkurs über die Aktivität der lokalen Jungsozialisten- oder katholischen Mediengruppe bis hin zu Studentenseminaren und professionellen Fotografen ist längst nicht gesichtet und in ihrer Gesamtheit wohl auch nicht zu sichten. Sie wird deshalb in dieser Untersuchung nur exemplarisch an einigen zu begründenden Beispielen gezeigt.

Weitere Ausschließungen sind zu erwähnen. Wie im ersten Band der »Klassen-Bilder« liegt der Schwerpunkt der Untersuchung auf den westlichen Industrienationen, vor allem auf Europa (d. h. / v. a. Deutschland, Großbritannien, Frankreich, Italien) und den USA. Dies ist schlicht auch der Ökonomie eines Privatdozenten wie aber auch der Eingrenzung eines im Prinzip ja globalen Themas geschuldet – eine Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie in Südamerika oder Asien ist noch zu schreiben. Dies gilt auch für die Länder des ehemaligen »real existierenden Sozialismus«. Die Bedingungen, unter denen eine sozialdokumentarische Fotografie in der DDR existierte, waren so verschieden von den Bedingungen etwa in der BRD, dass für diesen Bereich eine eigene Untersuchung angemessen ist.⁵ Deshalb hier auch die Aussparung der sozialdokumentarischen Fotografie in den Ländern des ehemaligen Ostblocks.⁶

5 Zum Beispiel was die ideologisch-politische Zensur, aber auch die Bedingungen der Fotografie in industriellen Unternehmen anbelangte. Vgl. hierzu etwa Lindner, Bernd: Ein Land – zwei Bildwelten. In: Hartewig, Karin; Lüdtke, Alf (Hrsg.): Die DDR im Bild. Göttingen 2004, S. 189–206.

6 Dies gilt in Hinsicht auf die »Klassen-Bilder« Band I und im Übrigen auch für die Fotografie der beiden Weltkriege und des Nationalsozialismus, da in diesen Zeiten sich die grundlegenden Prämissen des Sozialen gegenüber dem »Normalzustand« änderten und deshalb eine eigene Betrachtung angemessen ist. So beruhte das »Soziale« des nationalsozialistischen Staates auf der Rassenideologie des »arischen Volkskörpers« und auf der Ausschließung und Vernichtung von Bevölkerungsgruppen. Die »sozialdokumentarische« Fotografie des Nationalsozialismus ist eine Fotografie der Täter. Einen Überblick über die diesbezügliche fotohistorische Forschung gibt Arany, Miriam: Die fotohistorische Forschung zur NS-Diktatur als interdisziplinäre Bildwissenschaft. In: Zeithistorische Forschung, Online-Ausgabe, 5 (2008) Heft 3. (<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Arany-3-2008> Zugriff am 3.9.2009)

Das Bild, Medien und Massenkommunikation als akademisches Forschungsfeld – Visuelle Soziologie zwischen »Zeitungswissenschaft« und »Bildwissenschaft«

Diese Betrachtung der sozialdokumentarischen Fotografie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts versteht sich als Beitrag der Visuellen Soziologie. Wie lässt sich diese im akademischen Feld verorten?

Wenn sich eine akademische Wissenschaft ausdifferenziert und sich neue Disziplinen und Fachbereiche etablieren, dann gibt es verschiedene Möglichkeiten, diesen Vorgang zu interpretieren. Eine dieser Möglichkeiten besteht darin, an einen kumulativen Fortschritt der Wissenschaft zu glauben, bei dem sozusagen ein Wissenschaftsbaustein auf den anderen gelegt wird und so das hehre Gebäude der Wissenschaft nach und nach wächst und so mancher Anbau und Seitenflügel mit der Zeit notwendig wird.

Eine andere Möglichkeit besteht darin, nach externen Ursachen für die Entwicklung einer Wissenschaft zu suchen, also nach ökonomischen, politischen oder etwa sozialen Gründen.

Eine dritte Möglichkeit besteht in der Betrachtung des Feldes der Wissenschaft und der dort herrschenden Spielregeln – ein Begriff der auf Pierre Bourdieu zurückgeht. Wissenschaft wird dann auch als Kampffeld verstanden, auf dem um berufliche Positionen und um Ressourcen gekämpft wird. Gemäß den Spielregeln wird dieser Kampf zwischen den Jungen und den Etablierten mit den Mitteln der Begriffsbildung, der Einführung neuer Forschungsfelder und Forschungsgegenstände und schließlich des Paradigmenwechsels ausgetragen.

Die Visuelle Soziologie ist ein relativer Neuankömmling in jenem weiten Bereich, in dem sich akademische Disziplinen mit Medien, Massenmedien, Bildern befassen. Dieser Bereich lässt sich historisch gliedern und diese Gliederung entspricht in etwa der Genealogie der Medien – hier ist das Aufkommen und die Verbreitung neuer Medientechnologien der externe Impuls, der die Entwicklung und Ausdifferenzierung der Disziplinen vorantreibt.

In diesem Kanon wäre die Kunstgeschichte und ihre Beschäftigung mit der Geschichte der Malerei und Bildenden Kunst die akademisch älteste Disziplin, die sich mit (den ältesten) Medien beschäftigt. Aus der Nationalökonomie heraus entwickelte sich um die Jahrhundertwende 1900 in Deutschland die Zeitungswissenschaft, die vor allem dem gedruckten Zeitungswesen verbunden ist. Ein Bereich, auf den allerdings auch die sich ebenfalls um diese Zeit etablierende Soziologie (mit dem Zeitungserforschungsprogramm von Max Weber) ein Auge geworfen hatte. Im 20. Jahrhundert erlebte diese Zeitungswissenschaft dann eine höchst unterschiedliche Entwicklung, von einer normativen Wissenschaft wandelte sie sich unter Vervielfältigung ihrer Lehrstühle während des Nationalsozialismus zur Propagandawissenschaft. Arg gerupft vegetierte die »Publizistik«, wie sie sich nach dem Kriege mittlerweile nannte, als Fach am Rande dahin, bis in den 1960er Jahren der Paradigmenwechsel von der Geistes- zur Sozialwissenschaft erfolgte und das Fach sich seither »Kommunikationswissenschaft« nennt. Während dieser Zeit kam es durch die Verbreitung des Fernsehens zu einem neuen Impuls für die

Einleitung

Erforschung der medialen Welt, den sich die im pädagogischen Bereich angesiedelte »Medienwissenschaft« und »Medienpädagogik« zunutze machte. Auch die Soziologie steckte ihre Claims unter den Etiketten einer »Mediensoziologie« und einer »Kommunikationssoziologie« ab. Inhaltlich gab und gibt es zwischen diesen verschiedenen akademischen Disziplinen oft große Überschneidungen und die Differenzierung ist wohl nicht zuletzt den Spielregeln des akademischen Feldes geschuldet, in dem lukrative Forschungsfelder und so eingeworbene Gelder heiß umkämpft sind. Zur Zeit wird durch Neudefinitionen und Umgruppierungen eine Neuordnung des Feldes unter der Fokussierung auf das Visuelle versucht und die Schlacht geht im angelsächsischen Bereich um den Begriff der »visual culture«, während in Deutschland gar eine übergreifende »Bildwissenschaft« angedacht wird. In Frankreich hat sich derweilen relativ unbemerkt unter dem Begriff der »Mediologie« eine neue Medienwissenschaft etabliert.

Visual culture – das ist zunächst eine schemenhafte Erscheinung, die in Gestalt dutzender Reader mit den beiden Worten im Titel innerhalb akademischer Gefilde auftaucht. Versucht man sie zu greifen, löst sie sich auf, um sich an anderer Stelle in veränderter Form wieder zu präsentieren. Denn zu der Frage, was unter visual culture zu verstehen ist, gibt es wohl eben so viele Definitionen wie Autoren, die sich diesem Thema annehmen. Nach Nicholas Mirzoeff zum Beispiel (»An Introduction to Visual Culture«) beschäftigt sich das Feld der visual culture »mit visuellen Ereignissen, in denen Information, Bedeutung oder Lustgewinn von einem Konsumenten an einer Schnittstelle mit visueller Technologie gesucht wird.«⁷ Dieses Feld stellt eine Art »flexiblen Interpretationsrahmen« dar, in dessen Mittelpunkt die Reaktion von Individuen und Gruppen auf visuelle Medien steht. Dabei wird von der (postmodernen) Alltäglichkeit des Medien- bzw. Bildkonsums ausgegangen. Nach dieser Definition beschäftigt sich das Feld der visual culture kommunikationswissenschaftlich gesprochen also vor allem mit Rezipientenforschung, mit der Beziehung zwischen Bild und Konsument.

Für Malcolm Barnard wiederum (»Approaches to Understanding Visual Culture«) beschäftigt sich das Feld der visual culture im engeren Sinne mit Werten und Identitäten, die durch und über die visuelle Kultur konstruiert und vermittelt werden.⁸ Im weiteren Sinne allerdings hat das Feld der visual culture alle Phänomene des Visuellen – vom Ölgemälde über die Mode bis hin zur Tätowierung – zum Gegenstand.

Richard Howells (»Visual Culture«) versteht unter visueller Kultur den Vorgang der Erzeugung und Verbreitung von Bedeutungen in der Welt des Sichtbaren und bedient sich dabei verschiedener Ansätze wie der Ikonologie, der Semiotik, der Kunstgeschichte oder der Ideologiekritik.⁹

Laut Wikipedia, der »basisdemokratischen« Enzyklopädie im Internet, ist visual culture ein Forschungsfeld innerhalb der cultural studies, das jene Aspekte von Kultur zum Gegenstand hat, die auf visuellen Bildern beruhen. Das Feld überschneide sich oft mit Studien zu Film und Fernsehen, könne sich aber auch mit Videospiele, Comics, den

7 Mirzoeff, Nicholas: An Introduction to Visual Culture. London 1999, S. 3.

8 Vgl. Barnard, Malcolm: Approaches to Understanding Visual Culture. New York 2001, S. 1.

9 Howells, Richard: Visual Culture. Cambridge 2003.

Künsten, der Werbung oder jedem anderen Medium beschäftigen, das eine bedeutsame visuelle Komponente besitzt.¹⁰

Diese erste Annäherung über eine mehr oder weniger willkürliche Auswahl an Definitionen lässt die Bandbreite bzw. Unschärfe dieses »interdisziplinären Feldes« erahnen, das sich mittlerweile vor allem an US-amerikanischen Hochschulen in Lehrveranstaltungen zwischen Kunstgeschichte und Medienwissenschaft, über Fachtagungen und eigene Fachzeitschriften etabliert hat. W.J.T. Mitchell, Professor für Kunstgeschichte und Englische Literatur an der Universität von Chicago – er hielt dort 1991 die erste Lehrveranstaltung zu »Visual Culture« und prägte 1994 den Begriff des »pictorial turn« – bringt die Schemenhaftigkeit des Feldes mit seiner Frage auf den Punkt, ob denn unter visual culture nun eine aufstrebende Disziplin, ein Forschungsgegenstand, ein Feld oder Nebenfeld der cultural studies, Medienforschung, Rhetorik, Kommunikationswissenschaft, Kunstgeschichte oder Kunst zu verstehen sei.¹¹ Und wischt im gleichen Aufsatz mit den von ihm so bezeichneten »Zehn Mythen über visual culture« auch wesentliche Definitionsbestandteile dieses Feldes durch andere Autoren beiseite. Beginnt Richard Howells sein Buch über »Visual Culture« mit den Worten: »Wir leben in einer vom Sehsinn geprägten Welt«¹², so weist Mitchell dies als »Irrtum des pictorial turn« zurück und stellt klar, dass er bei der Prägung dieses Begriffes – »pictorial turn« als »Hinwendung zum Visuellen« – keineswegs die Einzigartigkeit oder Neuheit des vom Visuellen geprägten Zeitalters der Moderne im Sinn hatte, sondern dies als Gemeinplatz verstand, als einen Prozess, der in der Geschichte immer wieder stattfindet. Und auf Mirzoeffs Hinweis, dass die Dominanz des Bildes ein Merkmal der Postmoderne sei und visual culture an die Postmoderne gebunden,¹³ kontert Mitchell mit dem Begriff des »Irrtums der technischen Modernität«. Die Herrschaft des Visuellen sei beileibe keine Erfindung der westlichen Moderne und neuer Medientechnologien, vielmehr eine grundlegende Komponente der menschlichen Kultur als solcher.

Somit ist die Klärung und Eingrenzung des Gegenstandes der »Interdisziplin« visual culture noch im vollen Gange. Gegenüber einer Unbegrenztheit des Feldes, die ähnlich wie der Begriff der »Kommunikation« in der Kommunikationswissenschaft das »Visuelle« in den Mittelpunkt stellt und damit nahezu alle Lebensbereiche für sich reklamiert – eben vom Ölgemälde bis zum Tattoo – und sich somit der Gefahr der Beliebigkeit aussetzt, plädiert Mitchell für visual culture als einen Forschungsansatz, in dem grundsätzliche Probleme und Fragestellungen neu formuliert werden – und seine Frage geht dabei nicht nach der sozialen Konstruktion des Sehvermögens, sondern nach der visuellen Konstruktion des Sozialen.

Was meint Mitchell damit? Betrachten wir zunächst einmal die »herkömmliche Konstruktion« – die soziale Konstruktion des Visuellen. Das ist der weite Bereich, in dem etwa die cultural studies, aber auch die Mediensoziologie nach den Spuren des Sozialen

10 Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Visual_culture, Zugriff am 12.05.2006.

11 Vgl. Mitchell, W.J. T.: Showing seeing: a critique of visual culture. In: Journal of Visual Culture, August 2002, S. 165.

12 Howells 2003, a. a. O., S. 1.

13 Vgl. Mirzoeff 1999, a. a. O. S. 3 f.

Einleitung

in den Produkten der Kultur fragen. Wie wirken sich soziale Bestimmungselemente wie Klassen-, Schicht- und Milieuzugehörigkeit, Ethnie und Gender auf die Produktion, die Distribution und Konsumtion von Kultur aus? Konkret: Was – zum Beispiel – für ein Gesellschaftsbild wird in Groschenromanen, in Heimatfilmen oder in Talkshows verbreitet? Warum lesen viele Arbeiter die »Bildzeitung«? Was für ein Frauenbild dominiert die Werbung? Bourdieu hat in seiner Kultursoziologie den individuellen Geschmack und das ästhetische Urteil auf die soziale Herkunft bezogen und gezeigt, dass die Wahrnehmung von Kunst bzw. künstlerischer Fotografie von der sozialen Klassenzugehörigkeit respektive dem Bildungsstand abhängig ist. Die Dinge dieser Welt werden von den Menschen unter bestimmten Blickwinkeln her gesehen und mit Bedeutungen versehen (Konsumtion), und beides lässt sich an soziale Bestimmungselemente binden, ebenso wie diese in die Produktion und Distribution eingehen. Die soziale Konstruktion des Visuellen thematisiert also den Einfluss gesellschaftlicher Faktoren auf Bildproduktion und Bildkonsumtion, fragt nach der prägenden Kraft gesellschaftlicher Strukturen.

Mitchell dreht nun diese Fragestellung um und fragt nach den visuellen »Bestandteilen« des Sozialen. Visuelle Kultur und visuelle Bilder fungieren dann als Vermittler im sozialen Austausch, als ein Repertoire von »Bildschirm-Bildern« oder Schablonen, die unsere Begegnung mit anderen Menschen strukturieren.¹⁴ Die »Ursprungsszene« einer derart verstandenen visuellen Kultur wäre dann das »Anlitz des Anderen« nach Emmanuel Levinas. Mit dieser Bezugnahme auf den jüdischen Philosophen und Moralthologen dockt Mitchell die visuelle Kultur an den weiten Bereich der Phänomenologie (des Blicks) an. Die Identität eines Menschen, das Bild, das er sich von sich selbst macht, kann nicht aus ihm alleine heraus entstehen. Vielmehr bedarf das Ich zur Ich-Werdung eines »Du«, wie es Martin Buber formulierte, also anderer Menschen. Bei Levinas ist es der »Andere«, der mit seinem Anlitz sich in seiner Nacktheit und seinem Elend zeigt und mich in Verantwortung nimmt. Das Anlitz ist die Begegnung, das Erkennen. Der Ursprung des Ichs liegt da, wo der andere sich zeigt.¹⁵ Neben Levinas bezieht Mitchell sich auf den französischen Psychoanalytiker Jaques Lacan. Dessen Begriff des »Spiegelstadiums« beschreibt einen wesentlichen Schritt auf dem Weg zur Identitätsbildung – das Kind identifiziert sich mit dem visuellen Bild des Anderen, des Gegenübers oder des Spiegelbildes und gewinnt so eine Vorstellung der eigenen Gestalt. Durch den Blick nehme ich den Anderen in mich auf und nehme damit auch das Bild des Anderen von mir in mich auf – als Teil meiner Identität. Dies freilich nicht ungebrochen, der Sozialphilosoph Georg Herbert Mead unterschied deshalb auch zwischen dem »I« und dem »Me« – Letzteres die von außen, vom Anderen übernommene Definition meiner Selbst.

Dies als Hintergrund scheint Mitchell die Visualität des Sozialen in den Vorstellungen – eben den »Bildern« – der Menschen von sich und den anderen zu sehen, Vorstellungen die als Filter dienen, womit wir andere Menschen erkennen. Als visuelles Repertoire dieser Vorstellungen nennt Mitchell u. a. Stereotypen, Karikaturen, Klassifizierungsmuster (»classificatory figures«) oder Körperbilder (»mappings of the visual body«).

14 Vgl. Mitchell 2002, a. a. O., S. 175.

15 Vgl. Becker, Jürgen: Emmanuel Levinas. Frankfurt/Main 1977, S. 50 ff.

Scheint der Verweis auf Levinas und Lacan auf die visuelle Komponente der Identitätsentwicklung zu rekurrieren – die damit freilich allzu sehr von einem ganzheitlichen Prozess abgespalten würde, der »Blick des Anderen« ist ja oft metaphorisch gemeint – und damit eigentlich in Richtung Entwicklungspsychologie und Wahrnehmungsphysiologie tendiert, so wird nicht deutlich, wie dazu Stereotypen oder Karikaturen passen – fällt es doch nicht schwer, gerade in diesen Konstruktionen das gesellschaftlich Gemachte, das »Soziale« nachzuweisen. Dass Bilder nun »nicht als Illustration oder Dokumente von gesellschaftlichen Prozessen«, sondern als »Teilnehmer an diesen Prozessen« fungieren, wie Tom Holert über die Visualität des Sozialen schreibt,¹⁶ ist auch keine neue Erkenntnis – man sehe sich nur die Geschichte der Propaganda an oder lese bei Erving Goffmann über die »Definition der Situation«, das »Framing«, nach – die Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaften sind reichlich versorgt mit Betrachtungen über die Bedeutung von »Bildern« – also den Vorstellungen der Menschen über die Welt, zu denen auch visuelle Bilder gehören – in Politik, Gesellschaft und Geschichte. So wie der Bereich der »visual culture« generell, scheint auch der Ansatz des »Visuellen im Sozialen« alter Wein in neuen Schläuchen zu sein.

Noch grundsätzlicher und weitgespannter als das Feld der visuellen Kultur sind die deutschen Bemühungen, eine »allgemeine Bildwissenschaft« zu konstituieren. Diese Bildwissenschaft soll nach Klaus Sachs-Hombach keine weitere Disziplin sein, sondern ein übergreifender theoretischer Rahmen, der »die verschiedenen Bildphänomene und die verschiedenen Bildwissenschaften in systematischer Weise verbindet, ohne ihre Eigenständigkeit zu gefährden.«¹⁷ Als Bildphänomene bezeichnet werden »Gegenstände, die materiell, in der Regel visuell wahrnehmbar, artifiziell und relativ dauerhaft sind«,¹⁸ eine Definition, die auf Gemälde und Fotografien passt, aber etwa bei der Projektion von Schattenbildern schon problematisch erscheint. Als Bildwissenschaften gelten in diesem Ansatz diejenigen Disziplinen, die »in systematischer Weise Aussagen machen über unterschiedliche Bildformen, Bildtypen und Bildverwendungen, über die Verfahren ihrer Herstellung und Bearbeitung, über die Bedingungen ihrer Rezeption und Distribution oder ganz allgemein über den Begriff des Bildes und seiner Stellung innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses.«¹⁹ Dabei wird unterschieden zwischen Grundlagendisziplinen, zu denen die Philosophie, die Kommunikationswissenschaft, die Psychologie, die Semiotik und die Kunstgeschichte gezählt werden, historisch orientierten (etwa Ethnologie), sozialwissenschaftlichen (etwa Soziologie) und anwendungsorientierten (etwa Typografie) Disziplinen. Wie sollen diese höchst unterschiedlichen Bereiche auf einen gemeinsamen Nenner sprich einen gemeinsamen Theorierahmen gebracht werden? Durch die Verständigung auf einen allgemeinen Bildbegriff und faktische Forschungspraxis, so die Antwort.²⁰

16 Holert, Tom: Kulturwissenschaft/Visual Culture. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft. Frankfurt/Main 2005, S. 226–235. Hier: S. 234.

17 Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildwissenschaft. Frankfurt/Main 2005, S. 11.

18 Ebd., S. 13.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 12.

Einleitung

Auch eine so konzipierte Bildwissenschaft ist ebenso wie das Feld der visuellen Kultur bislang kaum schemenhaft zu erkennen und von unterschiedlichen bis widersprüchlichen Aussagen durchzogen. Geht Sachs-Hombach 2005 davon aus, dass eine Bildwissenschaft »bisher noch nicht besteht«²¹, erscheint im gleichen Jahr von Martin Schulz gleichwohl eine »Einführung« in eben diese Bildwissenschaft.²² Dort wird auch ein allgemeiner Bildbegriff, bei Sachs-Hombach Grundlage einer Bildwissenschaft, sehr skeptisch beurteilt: »Die Vielfalt der Bildphänomene, die unterschiedlichen Techniken und Intentionen ihrer Herstellung und Verbreitung, ihre verschiedenen Funktionen, Kontexte und Kulturen machen den im Singular verwendeten Begriff *Bild* und seine metaphorischen Erweiterungen für plurale Fragestellungen offen, die sich kaum auf den Nenner einer verbindlichen Forschung bringen lassen.«²³ Es ist in der Tat zu fragen, ob sich um den Begriff des »Bildes« herum, ebenso wie um den der »Kommunikation« in der Kommunikationswissenschaft, überhaupt ein Theorierahmen bauen lässt. Das heißt, die Frage geht nach der erkenntnistheoretischen Qualität eines Begriffes, der als Abstraktion konkreter gesellschaftlicher und historischer Beziehungen daherkommt und sich auf ein biologisch-physikalisches Grundphänomen des menschlichen Lebens – das Sehen – stützt. Ebenso wie das Feld der »Visuellen Kultur« wird das Feld einer künftigen Bildwissenschaft von diversen Autoren durchpflügt und die Gestalt dieser »Überwissenschaft« ist noch nicht auszumachen. Dies gilt auch für die etwaige Relevanz einer derartigen Bildwissenschaft für die Visuelle Soziologie, die ihrerseits als ein Subfeld der Soziologie für eine Bildwissenschaft wiederum ja nur eine »Hilfswissenschaft« ist.

Régis Debray – ein ehemaliger Weggefährte Che Guevaras – ist der Begründer der in Frankreich angesiedelten und sich als neu verstehenden Medienwissenschaft unter dem Namen »Mediologie«. Sie konzentriert sich auf die materielle Seite von Botschaften und stellt sich damit in die Tradition und die Nähe von Medientheoretikern wie Marshall McLuhan oder Joshua Meyrowitz. Ebenso wie das Feld der »visuell culture« und der Bildwissenschaft sind die Konturen der in den 1990er Jahren in Erscheinung getretenen Mediologie noch im Werden begriffen und sie wird von verschiedenen Autoren und Wissenschaftlern unterschiedlicher Provenienz vertreten.

Auch die Mediologie wendet sich dem Visuellen zu, »Jenseits der Bilder« ist der Titel eines der Hauptwerke von Debray und er befragt darin das Bild als Produkt, Handlungsmittel und Bedeutungsträger. Der erste Bereich betrifft die Technik – wie und mit welchen Materialien wird ein Bild hergestellt, welche Ausstellungsorte und welche Ausbildung sind dafür notwendig? Der zweite Bereich ist ein symbolischer: Welcher Sinn wird durch das Bild übermittelt, welche Wirklichkeiten verbindet es? Der dritte Bereich ist ein politischer: Durch welchen Einfluss, unter wessen Aufsicht und zu welchem Zweck ist es geschaffen worden? Mediologie, das ist dann die Wechselwirkung zwischen diesen drei Teilbereichen: »Dieser dreiseitige Körper, dessen einzelne Flächen in Ausmaß und Eigenschaften jeweils von den übrigen abhängen, ist der komplexe Gegenstand der

21 Ebd., S. 11.

22 Schulz, Martin: Ordnung der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München 2005.

23 Ebd., S. 12.

Mediologie.«²⁴ Wechselwirkung, dies bedeutet, dass es nicht egal ist, in welcher Form der Gedanke daherkommt, vielmehr wird nun der lange vernachlässigten Form – also der materiellen Hülle des Gedankens – Beachtung gezollt. Ein Beispiel: In der gedruckten Bibel stand nichts anderes, als der Geistliche zuvor aus den handkopierten Bibeln vorgelesen hatte, doch die materielle, gedruckte Form des Evangeliums hatte weitreichende Auswirkungen. Das Wort Gottes war nun nicht mehr ausschließlich einer bestimmten Priesterkaste zugänglich, sondern für viele erschwinglich – das Monopol der Institution Kirche auf das Wort Gottes wurde durch das gedruckte Buch unterhöhlt und trug mit zur Entstehung der Evangelischen Kirche bei. Obwohl sich die Inhalte nicht verändert hatten, hatte die materielle Form mit ihren sozialen Auswirkungen – der größeren Verbreitung – tiefgreifende Veränderungen bewirkt. Die Mediologie nimmt die Schnittstelle zwischen Geist und Macht, nimmt den Prozess der Übermittlung oder Übertragung von geistigen Ideen in materielle Konsequenzen ins Visier. Dies meint nun nicht allein die Technikgeschichte, in der nach der jeweiligen Ausformung der Medien gefragt wird (zum Beispiel die Geschichte des Aufzeichnens von Gedanken mit einem Griffel, einem Gänsekiel, einem Füllfederhalter, einer Schreibmaschine, einem Computer), sondern eben die Wechselwirkung dieser Materialität mit dem geistigen Inhalt und der politischen Wirkung.

Die Abgrenzung einer Visuellen Soziologie zu den anderen akademischen Disziplinen wie etwa der Kommunikationswissenschaft kann man unproblematisch angehen: Visuelle Soziologie ist ein Subfeld der Soziologie und damit treten sozusagen automatisch die Distinktionsdiskurse dieser einzelnen Disziplinen in Kraft, die mit ihrer Geschichte hier nicht mehr diskutiert werden müssen. Gegenüber den neuen Gemarkungen im visuellen Feld aber kann eine Positionierung der Visuellen Soziologie zu einer Klärung der eigenen Inhalte beitragen. Was eine allgemeine Bildwissenschaft anbelangt, so kommt das Anliegen der Visuellen Soziologie gewissermaßen bescheidener daher: nicht um eine allgemeine Theorie des Bildes geht es ihr, sondern das Bild dient als Mittel der Analyse des genuin soziologischen Ansatzes, die Verhältnisse der Menschen zueinander zu untersuchen. Nicht das Bild an sich steht im Mittelpunkt, sondern dessen gesellschaftliche Funktion und Indikatorenrolle für soziale Verhältnisse. Für die Bildwissenschaft wiederum ist die Soziologie nach Sachs-Hombach jenseits der Grundlagenwissenschaften eine Art »Hilfswissenschaft«, die – und das ist richtig – sich nur unter speziellen, eben soziologischen Aspekten, mit Bildphänomenen beschäftigt. Über die Reichweiten der jeweiligen Ansätze hinaus lässt sich aber auch eine grundsätzliche Unterscheidung hinsichtlich des Untersuchungsgegenstandes »Bild« formulieren: Wo die Bildwissenschaft einen materiellen Gegenstand zur Voraussetzung macht, kann die Visuelle Soziologie sich auch mit nicht Sichtbarem – also Immateriellem – beschäftigen. Zum Beispiel mit der geringen Präsenz von Angehörigen der sozialen Klasse der Arbeiter in den Fernsehsendungen der 1960er Jahre oder der »Unsichtbarkeit« von Armut: »Das andere Amerika, das Amerika der Armut, ist heute verborgen wie nie zuvor«, hieß es etwa in dem Armutsbericht, der den Anstoß für die Reformpolitik von US-Präsident Lyndon B. Johnson in den 1960er Jahren gab.

24 Debray, Régis: Jenseits der Bilder. Rodenbach 1999, S. 104.

Einleitung

Schwieriger erscheint eine Abgrenzung oder Positionierung der Visuellen Soziologie gegenüber dem Feld der Visuellen Kultur. Nicht nur weil dieses Feld sich selbst als interdisziplinäres Feld definiert, worin die Visuelle Soziologie sich ohne Schwierigkeiten ansiedeln könnte, sondern weil über die Bezugnahme auf »cultural studies« auch unmittelbar gemeinsame Wurzeln und Nachbarschaften vorhanden sind. Ob etwa die Untersuchung der Darstellung von Macht und Herrschaft in Werbefotografien oder in Seifenoperen sich einer »Visuellen Soziologie« oder der »visual culture« zuordnet, ist vom Ergebnis her rein »akademisch«.

Gegenüber einer Mediologie lassen sich gleichfalls gemeinsame Terrains benennen. Die Mediologie hebt die Bedeutung der Materialität hervor, an die Ideen und Botschaften geknüpft sind und die damit die Übertragung vom Reich der Gedanken ins Reich der greifbaren Gegenstände erlaubt. Die Materialität der Welt ist aber auch zugleich das bevorzugte Terrain, auf dem sich die soziale Welt bemerkbar macht, als Unterschiede, Ungleichheiten, Benachteiligungen und Privilegien. Die Materialität der Welt bedeutet eben Sozialwohnung oder Eigenheim, Billig-Möbel oder Antiquität, Trambahn oder Volvo-Cabriolet. Auch Massenmedien haben sozial relevante Eigenschaften, die auf ihrer Materialität gründen, das Zeitungsformat zum Beispiel (für Arbeitnehmer in der U-Bahn lesbar), die Dunkelheit des Kinos (für die Begegnung Heranwachsender) oder die ständige Verfügbarkeit des Fernsehens in der Wohnung (als Dauerberieselung). Eine Sozialgeschichte der Fotografie ist auch eine Geschichte der materiellen Träger der Fotografie, von der Daguerreotypie bis zum Laserdruck und deren Kosten als Faktor für die Verbreitung (zum Beispiel nach sozialen Schichten und Klassen). In dieser Hinsicht teilt die Visuelle Soziologie den Aspekt der Materialität mit der Mediologie, bleibt aber anders als diese auf das Bild konzentriert.

Angesichts der emsigen Arbeiten und Bewegungen auf dem weiten Feld der Medien und Massenmedien und des Visuellen, die unter verschiedensten Claims unternommen werden und dabei oft auch gleiche oder ähnliche Früchte als Ernte einbringen, hängt die Entscheidung, ob denn hier Visuelle Kultur oder Visuelle Soziologie, Kommunikationswissenschaft oder Bildwissenschaft, Mediologie oder Mediensoziologie betrieben wird, eben wie Sachs-Hombach anmerkte, weniger vom Gegenstand als letztlich vom Forscher und seiner Definition ab, also von der Selbstzuordnung zu den verschiedenen akademischen »Lagern« und ihren Ressourcen, Karrierechancen, Reputationen, akademischen Verankerung und theoretischen Arsenalen.