

Blowing Up Society: Fotodokumentarische Bildpraktiken im Rahmen einer Visuellen Soziologie

Thomas Abel

1. Einleitung

Den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen zum Einsatz fotodokumentarischer Bildpraktiken im Rahmen einer Visuellen Soziologie bildet der Film *Blow Up* (1966) von Michelangelo Antonioni. Darin wird Fotografie als Werkzeug, Methode und Ressource der Erkenntnisgewinnung eingesetzt. Folglich fragt der Beitrag im ersten Teil, wie eine *aktive* Bildpraxis im Rahmen einer Visuellen Soziologie aussehen könnte und welche Möglichkeiten sie eröffnen würde. Folgend wird mit der Dokumentarischen Fotografie ein Bildprogramm beschrieben, welches im Rahmen einer aktiven Visuellen Soziologie nutzbar gemacht werden könnte.

Im zweiten Teil wird die Bildarbeit des Protagonisten in Antonionis Film *Blow Up* und (Erkenntnis-)Potenziale seiner Fotografien näher beschrieben. Abschließend wird die beschriebene bildpraktische Arbeitsheuristik einer Visuellen Soziologie als zu testendes Verfahren und zur Nachahmung empfohlen. Mit dieser Empfehlung reagiert der Beitrag auf die Herausforderung sozialwissenschaftlicher Forschung, sich im „Zeitalter des Bildes“ (vgl. Moholy-Nagy, 1928, S. 233; Benjamin, 1963, S. 64; Kemp, 1979, S. 17) neben einer „Welt als Text“ (vgl. Garz & Kraimer, 1994) forschungspraktisch auch evrstärkt mit Bilderfragen auseinanderzusetzen.

Da dem Bereich des Visuellen als Bestandteil des Sozialen in der Vergangenheit zu wenig Beachtung geschenkt wurde, klappt im Bereich der qualitativen sozialwissenschaftlichen Bildforschung eine Forschungslücke. Diese manifestiert sich unter anderem im Fehlen kanonisierter Bildforschungstraditionen und Analyseansätze unter Verwendung entsprechender Bildmethodologien und Bildpraktiken. Obwohl im Bereich der Untersuchung von Bildern *Anderer* (Werbefbilder, medizinische Bilder, private Bilder) gerade in den letzten Jahren einige vielversprechende Ansätze und Programme entwickelt wurden, fristet die sozialwissenschaftliche Bildforschung nach wie vor ein Schattendasein im Vergleich zu anderen Forschungszweigen. Wenn Bildforschung betrieben wird, dann zumeist in

Form von Bildanalysen, die auf Methodologien der Kunstwissenschaft und der Kunstgeschichte zurückgreifen (vgl. u. a. Englisch, 1991; Bohnsack, 2001). Alternativ werden Bildinhaltsanalysen mit wissenssoziologischen, sozial- oder praxistheoretischen Überlegungen kombiniert (vgl. u. a. Burri, 2008a, 2008b; Raab, 2008; Breckner, 2010).¹

Besonders groß ist die Forschungslücke im Bereich der qualitativen Bildforschung dort, wo es um die Herstellung und Nutzung *eigener* Bilder des Sozialen geht. Nicht nur, dass es für eigene Bildpraktiken im Bereich der Geisteswissenschaften generell wenig Vorbilder gibt, an denen man sich orientieren könnte. Auch scheint sich, begünstigt durch die kontrovers geführte Diskussion über die Objektivität versus die Subjektivität von Bildern (vgl. Harper, 2000) und im Zuge einer allgemeinen „Krise der Repräsentation“ (vgl. Berg & Fuchs, 1993) eine gewisse Bildskepsis in der qualitativen Sozialforschung etabliert zu haben. Da sich die Sozialwissenschaften bis heute also eher dem Medium Text verbunden fühlen, wurde es versäumt, gewinnbringende Potenziale aktiver bildgebender Verfahren, wie sie beispielsweise in den Naturwissenschaften entwickelt wurden, für die qualitative Sozialforschung zu erarbeiten und nutzbar zu machen und den Forschungszweig einer Visuellen Soziologie systematisch auszubauen und zu stärken.

An die Stelle einer bloßen kritischen Kommentierung und Bewertung von Bildern Anderer und ihrer Bildpraktiken sollte eine sozialwissenschaftliche Umgangspraxis mit dem Medium Bild treten, die selbstverständlich nicht in einen bloßen Objektivismus und Visualismus verfällt, sondern Visualität und Bildlichkeit zur Lösung sozialwissenschaftlicher Forschungsfragen in einem reflexiven Modus aktiv nutzt. Die Visuelle Soziologie bietet dazu Möglichkeiten (vgl. Schelske, 2005), ist hierzulande aber nicht sehr stark vertreten. Ziel ist es, aktive fotografische Bildpraktiken und -methodologien zu entwickeln, mit deren Hilfe sich Erkenntnisse über die Kulturbedingtheit alltagsweltlicher Erscheinungen (vgl. Müller-Doohm, 1997, S. 82) in fotografischen Bildern des Sozialen gewinnen lassen.

2. Sozialwissenschaftliche Forschung als aktive Fotopraxis

Das Bildmedium Fotografie scheint für eine aktive qualitative sozialwissenschaftliche Forschungspraxis besonders prädestiniert zu sein. Diese Einschätzung liegt

1 Der Forschungszweig der qualitativen sozialwissenschaftlichen Bildforschung als Bewegtbildforschung, etwa die Videographie oder die Videoanalyse bzw. -interpretation, ist im Gegensatz zur klassischen Bildforschung am Standbild sehr viel weiter verbreitet, standardisierter und innerhalb der Disziplin als Methodologie fest verankert (vgl. u. a. Schnettler et al., 2006; Bohnsack, 2009; Knoblauch et al., 2010; Reichertz & Englert, 2011).

in erster Linie nicht im Abbildcharakter oder der Abbildgenauigkeit der Fotografie begründet.² In Fotografien zeigen sich einerseits technisch hergestellte, maschinell-objektivierte Weltbilder und andererseits subjektive Erfahrungsbilder eines Bildproduzenten/Forschers. Die Potenziale von Fotografien als Welt- und gleichzeitig Erfahrungsbilder zu nutzen bedeutet, eine aktive sozialwissenschaftliche Bildherstellung und -auswertung auf Grundlage einer „Praxis des Sehens“ zu betreiben (vgl. Schürmann, 2008) und durch die Sicht auf eigens hergestellte Fotografien Einsichten über zu untersuchende Phänomene zu gewinnen.

Die Aufforderung zur Überwindung der weitgehenden „Bildvergessenheit der Soziologie“ (Burri, 2008a, S. 54) und eines selbstaufgelegten Ikonoklasmus scheint auch insofern gerechtfertigt zu sein, als dass in der Geschichte der qualitativen Sozialforschung durchaus Konstellationen rekonstruierbar sind, in der die heute so weit voneinander entfernten Disziplinen – qualitative Sozialforschung und Fotopraxis – in engem Kontakt standen und sowohl bildtheoretisch als auch bildpraktisch zusammengearbeitet haben.³

Dementsprechend ergibt sich eine einfache Ausgangsfrage, nämlich: Können fotografische Bildauffassungen und Bildpraktiken für die qualitative Sozialforschung des Visuellen genutzt werden? Um diese Frage beantworten zu können ist es notwendig, fotografische Theorien und Praktiken näher zu spezifizieren und nach Gemeinsamkeiten zwischen qualitativer Sozialforschung und bestimmten fotografischen Bildauffassungen zu suchen. Mit der Dokumentarischen Fotografie, einer eigenständigen Strömung innerhalb der Fotografie als akademische Profession, scheint eine solche Bildauffassung gefunden zu sein (vgl. Jäger, 2005).⁴

2 Entgegen der landläufigen Meinung, dass die Fotografie als technisches Bildmedium objektive Bilder oder Abbilder der Wirklichkeit produziert, überlagern sich in fotografischen Bildern vielmehr objektivistische und subjektivistische Paradigmen (vgl. Mitchell, 2008) und manifestieren sich in den fotografischen Sichtbarkeitsordnungen (vgl. Geimer, 2002).

3 Im historischen Rückblick zeigt sich etwa für Deutschland eine Verbindung zwischen qualitativer Sozialforschung und fotografischer *Neuer Sachlichkeit* zu Beginn des 20. Jahrhunderts und ein bis in die 1930er Jahre andauernder Dialog, der auch durch die Emigration vieler visueller Soziologen und dokumentarisch arbeitender Fotografen während der NS-Zeit abbrach und nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA und Großbritannien weitergeführt wurde. Dort fand die Visuelle Soziologie als sozialwissenschaftliche Forschungspraxis vor allem in Arbeiten der *Chicago School* (vgl. Eckardt, 2008) und im Rahmen der *Visual Sociology* (vgl. u. a. Becker, 1995; Chaplin, 1994) Anwendung und wurde systematisch genutzt und weiterentwickelt. Hierzulande konnte die Bildforschungstradition einer Visuellen Soziologie jedoch nicht wiederbelebt werden und hat bis zu der für die Gegenwart konstatierten Entfremdung zwischen qualitativer Sozialforschung und Fotopraxis geführt (vgl. Dreier, 2012; Raab, 2001; Teckenberg, 1982). Als Versuch einer Wiederaufnahme des interdisziplinären Bilddiskurses zwischen akademischer Fotopraxis und anderen bildwissenschaftlichen Disziplinen vgl. Abel & Deppner, 2012.

4 Werden im Vergleich Gemeinsamkeiten sichtbar, spricht das nicht nur für den Einsatz der Dokumentarischen Fotografie als Instrument und Methodologie einer qualitativen Sozial-

3. Dokumentarische Bildauffassung

Um eine fotodokumentarische Bildauffassung zu beschreiben, wie sie innerhalb der fotoakademischen Praxis existiert, muss der Begriff des „Dokumentarischen“ näher bestimmt werden. Das Dokumentarische bezieht sich dabei in erster Linie nicht auf fotografische Bilder als glaubhafte und zertifizierte Dokumente, sondern beschreibt eine Arbeitsheuristik. Die Idee der Dokumentarischen Fotografie geht davon aus, dass es möglich ist, Phänomene lebensweltlicher Alltäglichkeit fotografisch zu beschreiben und für andere sichtbar zu machen. Weniger die Beweiskraft der fotografischen Abbildung an sich steht dabei im Fokus als eher die Möglichkeit, kritisches Reflexionsvermögen mit einer empirischen Einstellung in fotografischer Praxis zu kombinieren, im fotografischen Bild zu manifestieren und kommunikativ anschlussfähig zu machen (vgl. Holschbach, 2004). Im Unterschied zu einer sozial engagierten Fotografie (vgl. Becker, 2006) geht es dabei weniger darum, den Betrachter emotional an ein Motiv zu binden und betroffen zu machen, sondern zu zeigen, wie die Welt sich dem Bildproduzenten mit dem Blick durch die Kamera darstellt beziehungsweise wie er sich die Welt fotografisch erschließt und zu welchen Ergebnissen er gelangt. Voyeurismus ist dabei nicht beabsichtigt, etwa das heimliche Beobachten unwissender Personen, sondern der Versuch der Beschreibung und Manifestation von Felderfahrungen in fotografischen Erfahrungsbildern (vgl. Schändlinger, 1998). Folgerichtig stehen Menschen auch nicht im Zentrum der fotodokumentarischen Betrachtung und wenn, dann nicht in ihrer individuellen Erscheinung. Sie sind lediglich Teil von beschriebenen Phänomenen und Erfahrungen, werden stellvertretend in ihrer Funktion und als Statisten im Rahmen einer visuellen Untersuchung sozialer Netzwerke mit in den Blick genommen, mit erfahren und mit abgebildet.

Dementsprechend zeichnen sich Darstellungskonzepte einer Dokumentarischen Fotografie zumeist durch Übersichten, Totalen, Frontalansichten und weite Bildausschnitte aus. Detailansichten kommen auch vor, ergeben sich aber in erster Linie als Bildreaktionen auf Felderfahrungen und bilden nur einen kleinen Teil des Darstellungsspektrums. Ebenso wichtig wie Überblickskonzepte in der Darstellung ist der serielle Charakter dokumentarischer Fotopraxis. Es geht niemals um die Herstellung von Einzelbildern, sondern um fotografische Sequenzen, das Erstellen von Bildkatalogen und -konvoluten. Die sequentielle Fotopraxis im Feld und eine sich an die Feldarbeit anschließende Auswertungspraxis stehen für das selbstreflexive Moment dokumentarischer Fotopraxis. Dies bedeutet, dass der Bildproduzent in der fotografischen Bildherstellungs- und Bildauswertungsphase

forschung des Visuellen. Auch eine starre Grenzziehung zwischen Theorie und Praxis und zwischen Wissenschaft und Kunst würde damit überwunden.

auf seine jeweilige Forschungsfrage fokussiert ist und auch die eigene Stellung im Feld reflektiert, um sich Bilderkenntnisse zu erarbeiten. Daraus ergibt sich die Aufgabe, Mehrwerte und Probleme von Visualisierungspraktiken zu erkennen, Schwachstellen und blinde Flecken auszumachen und abzustellen, lohnende Aspekte verstärkt in den Blick zu nehmen und zu verfolgen. In diesem Sinne ist dokumentarische Fotopraxis immer an fotodokumentarische Theorieauffassungen gebunden und umgekehrt. Die im Forschungsprozess eigens hergestellten Fotografien dienen dem Bildforscher als visuell manifestierte Daten, Zwischenergebnisse oder erste Ergebnisse visueller Beobachtung und Analyse. Durch die Auswahl einzelner Bilder aus einem erstellten Bildkorpus und ihre Edition zu Bilderreihen und -typologien werden schließlich Aussagen über bestimmte Phänomene auf visueller Ebene getroffen. Die fotografischen Bildstrecken sind als Ergebnisse der visuellen Annäherung an eine Fragestellung zu sehen. Oftmals bauen die einzelnen fotografischen Motive einer Bildserie aufeinander auf und ergänzen sich zu einer Narration. Alternative Formen der Darstellung dekonstruieren ein zu untersuchendes Phänomen in ein Bildsystem, das verschiedene Aspekte eines Forschungsgegenstands in unterschiedlichen Bildvarianten und Bildtypologien zeigt.⁵

Einer Dokumentarischen Fotografie als Praxis kann es demnach nicht um eine schnelle, unreflektierte Praxis der Visualisierung und der Objektivierung gehen. Vielmehr steht gerade die Reflexion im Laufe der sequentiellen Bildarbeit im Feld und in der sich daran anschließenden Bildauswertungsphase im Fokus, die sich Stück für Stück zu einer Bilderkenntnis ausformt. Die andauernde Selbstbefragung des Bildproduzenten trägt dabei zur Aufrechterhaltung der Idee bei, Sehen als sozialwissenschaftliche Bildpraxis in zwei Richtungen zu denken und zu betreiben. Der Blick des Forschers ist dabei dual ausgerichtet – einerseits von sich ausgehend durch den Sucher der Kamera auf die Welt gerichtet, andererseits von der Welt durch das Okular rückwärts gewandt in Richtung des Forschers (vgl. Abel, 2011, S. 216). Das bedeutet, soziale Konfigurationen im Sehen zu erkennen und auf diese in Form von Fotopraxis zu reagieren, etwas aus dem (Vorher-)Bestimmten zu bestimmen und in Form von Bildern als visuelle Erfah-

5 Neben diesen visuell manifestierten Beobachtungserfahrungen umfassen Dokumentarische Fotografien im Sinne des Dokumentsinns bei Panofsky selbstverständlich immer auch weltanschauliche, religiöse oder philosophische Vorstellungen und Ideale der Zeit und setzen sie in das fotografische Bild, bringen sie zum Ausdruck ohne dass sie gezielt vom Bildproduzenten zum Ausdruck gebracht werden sollen (vgl. Kutschera, 1998, S. 302). Dokumentarische Fotografien beinhalten dementsprechend neben einer visualisierten fotografischen Erfahrung immer auch einen bestimmten Stil, eine Haltung, einen spezifischen Modus der Motivwahl und eine eigene Ästhetik und damit einen Bedeutungsüberschuss. Diesen gilt es ebenfalls mittels Bildauswertungspraktiken zu reflektieren.

rungen/Erkenntnisse zu vermitteln, ohne dabei die eigene Rolle als Bildproduzent zu negieren. Eva Schürmann formuliert dazu:

Wie jedes Handeln [...] wird auch das Sehen, wenn es als Tätigkeit verstanden wird, auf die sichtbare Welt in ihrer sozialen Konfiguriertheit reagieren [...]. Als Dimension der Praxis umfasst das Sehen die Möglichkeiten des Bestimmens wie des Bestimmt-Werdens. Insofern kann Sehen nie ein arbiträrer Konstruktionsakt, wohl aber ein Konstitutionsakt sein, welcher zugleich vermittelnde Qualitäten hat. (Schürmann, 2008, S. 68)

Sehen als Praxis zu einer sozialwissenschaftlichen Bildpraxis als Konstitutionsakt mit vermittelnden Qualitäten auszubauen bedeutet, einen gleichzeitig professionellen fotodokumentarischen und fotosoziologischen Blick einzusetzen, wie man in Anlehnung an Charles Goodwins Überlegungen zum „Professional Vision“ sagen könnte (vgl. Goodwin, 1994). Kodieren, Hervorheben und (foto-)grafisches Repräsentieren bilden dabei drei aufeinander abgestimmte und aufeinander folgende visuelle Praktiken, um Phänomene in einer bestimmten Art und Weise beschreiben und begreifen zu können. *Kodierungen* werden genutzt, um zu untersuchende Phänomene in „objects of knowledge“ (vgl. ebd., S. 606) zu überführen und sie einem Fachdiskurs zugänglich zu machen. Das in den Blick nehmen des Feldes durch die Kamera mit einer sozialwissenschaftlich-dokumentarischen Einstellung stellt eine solche Kodierung dar, weil sich die Welt mit dieser Einstellung durch den Kamerasucher anders darstellt als im »normalen« Betrachten. *Hervorhebungen* dienen nach Goodwin dazu, spezifische Phänomene und Muster eines komplexen Feldes durch Markierung sichtbar zu machen (vgl. ebd.). Das Fokussieren eines bestimmten Motivs oder Bildausschnitts aus einer unendlichen Menge an möglichen Motiven stellt schon eine solche Markierung dar, noch deutlicher aber die Fotoherstellung eines Motivs. Die fototechnische Überführung eines Motivs in ein Negativ/eine Bilddatei ist analog zu Goodwins „production and articulation of material representations“ zu sehen (vgl. ebd., S. 606), der Herstellung und Beschreibung einer materiellen Repräsentation, wobei mit „articulation“ die Beschreibung und Analyse der erstellten Fotografie und deren Präsentation in einer Bildsequenz oder in einem Bild-Text gemeint ist. Goodwin formuliert dazu:

Highlighting, graphic representation, or coding scheme [...] is itself an example of how coding schemes are used to organize disparate events into a common analytical framework. (Goodwin, 1994, S. 607, Herv. i. O.)

Auf das Sehen als visuelle Praxis und als Kodierschema, das eine fotodokumentarisch-sozialwissenschaftliche Bildpraxis organisiert und zu einer allgemein verständlichen Methodologie ausformt, zielen auch die Ausführungen Bernhard Waldenfels' ab, wenn er über den Blick nicht „als ein subjektiver Sehakt, sondern

als Sehereignis spricht“ (Waldenfels, 2004, S. 607). Durch aktives sozialwissenschaftlich interessiertes und orientiertes Sehen und einen fotodokumentarischen Zugriff auf Lebenswelten können Fotografien sozialwissenschaftlich relevante Bilderkenntnisse liefern. Dementsprechend ist eine dokumentarische Fotografiepraxis als Grundlage für eine sozialwissenschaftliche Bildforschung zu verstehen, die an das fotografische Bild als Erkenntnis-, Deutungs- und Erklärungsmittel glaubt und dieses Versprechen auch einlösen kann. Wie sich diese Lösungen in der empirischen Forschungspraxis gestalten könnten, soll folgend an dem eingangs erwähnten fiktiven Beispiel gezeigt werden, das Ausgangspunkt der bisherigen Überlegungen war.

4. *Blow Up* (1966): Vorbild einer sozialwissenschaftlich orientierten fotodokumentarischen Bildpraxis

Als Vorbild einer zu erarbeitenden sozialwissenschaftlich orientierten fotodokumentarischen Bildpraxis soll die aktive Bildarbeit des Protagonisten in Antonionis Film *Blow Up* vorgestellt werden. Diese kommt den bisherigen theoretischen Überlegungen zu einer visuell gestützten und geleiteten aktiven Bildherstellungs- und Bildauswertungspraxis im Rahmen einer Visuellen Soziologie sehr nahe, auch wenn es dem Film nicht um die Beschreibung der Arbeit eines visuellen Soziologen geht. Trotzdem soll der Erkenntnis leitende Umgang mit Fotografie(n), der Teil des Films ist, veranschaulicht werden. Dementsprechend handelt es sich folgend eher um ein Plädoyer für fotografisch gestützte und geleitete Forschungsansätze und -methodologien im Rahmen qualitativer Sozialforschung und weniger um eine ausformulierte Programmschrift. Die schriftlichen Ausführungen der Bildpraxis des Protagonisten werden durch entsprechende Filmstills und Bildsequenzen ergänzt, um seine Bildpraxis zu veranschaulichen und die Potenziale der hergestellten und bearbeiteten Fotografien zu verdeutlichen.⁶ Verschiedene Aspekte fotodokumentarischer und sozialwissenschaftlicher Fotografieherstellungs- und -auswertungspraxis werden nacheinander ausgeführt und bilden als Ganzes eine Skizze für eine visuell gestützte und geleitete Forschungsmethodologie.

6 Für alle gezeigten Bilder/Filmstills dieses Beitrags gilt: Quelle: Ponti, C., Rouve, P. (Producer), & Antonioni, M. (Director). (1966). *Blow Up*. Großbritannien: Metro-Goldwyn-Mayer Inc. (MGM).

4.1 Fotodokumentarische Arbeit im Feld

Zunächst begibt sich Antonionis Protagonist, der Fotograf Thomas, in das Forschungsfeld, um einen fotografischen Bildkorpus zu seinem gewählten Thema zu erarbeiten. In einem Londoner Stadtpark beginnt er durch die Kamera blickend mit seiner visuell gestützten und geleiteten Beobachtung des Lebens- und Sozialraums „Öffentlicher Park“. Die Kameraführung des Films gestaltet sich dabei in der Art, dass der Zuschauer entweder den Fotografen bei seiner Arbeit sehen kann, also einen Standpunkt hinter dem Fotografen und seinem Fotoapparat einnimmt, oder die Szenerie aus Perspektive des Fotografen beziehungsweise des Fotoapparates vorgeführt bekommt, also die Blickperspektive des Fotografen/der Kamera einnimmt. Antonioni zeigt seinen Protagonisten Thomas bei seinen explorativen Untersuchungen, nimmt an seinen Beobachtungen teil, wie er umhergeht und durch die Kamera blickend und fotografierend den Park erfährt. Thomas fotografiert die Parklandschaft, Menschen und deren Aktivitäten im Park, spielende Jugendliche, einen Taubenschwarm auf einer Wiese und einen Mann und eine Frau (vermutlich ein Paar), denen er zufällig vor Ort begegnet. Er entscheidet sich spontan dazu, dem Paar auf seinem Weg durch den Park zu folgen – eine klassische Herangehensweise im Sinne des Latourschen Appells „follow the actors“ (vgl. Latour 2005, S. 12). Die Filmkamera Antonionis begleitet den Fotografen dabei (vgl. Abb. 1).

In der Folge fokussiert der Fotograf sein Interesse auf das vermeintliche Paar im Park und dokumentiert einige seiner Beobachtungserfahrungen mit Hilfe des Fotoapparates. Aus der Kameraperspektive blickend fertigt er fotografische Bilder des Paares im Kontext „Park“ als soziale Konstellation, als visuelle Notizen und Erfahrungsbilder an.⁷ Bei der Beobachtung im Feld entstehen Fotografien als verflachte, rechteckige Bildausschnitte der Lebenswelt „Park“ mit auf visueller Ebene manifestierten, sozialen Konstellationen und Handlungsmomenten – dauerhafte fotografische Sichtbarkeitsordnungen, die mit Beobachtungserfahrungen des Forschers verbunden sind.

7 Auch wenn an dieser Stelle wiederholt der Vorwurf des Voyeurismus im Raum stehen mag, so soll dieser mit dem Hinweis auf die Ausführungen im ersten Teil des Textes neutral als fotografisches Interesse an sozialen Phänomenen interpretiert werden, bei denen auch Menschen als Typen eine Rolle spielen können und (mit) in den Blick und das Bild genommen werden.

Abbildung 1: Der Fotograf Thomas bei seiner fotografischen Arbeit im Park



Neben dem Aufzeichnungsinstrument spielte im Entstehungsprozess der Bilder vor allem der Fotograf hinter dem Apparat eine zentrale Rolle. Er sieht sich mit einer Doppelrolle konfrontiert: zum einen ist er Beobachter einer Situation und zum anderen Datenproduzent. Über seinen Zugriff auf Lebenswelten (hier: Park) überführt er bestimmte Phänomene in seine fotografischen Bildformen – sei es bezüglich einer konkreten Fragestellung oder eher explorativ. Als Felddaten entstehen visuelle Manifestationen beobachteter Phänomene. Mit der Betätigung des Auslösers an der Kamera als gezielte fotografische Bildherstellungsentscheidung und Reaktion auf eine treffende und bestechende Felderfahrung ist dabei immer die Absicht verbunden, Erfahrungen im Bild zu manifestieren, um diese Erfahrungen in der Auswertung zu reflektieren und zu einer (visuellen) Erkenntnis auszubauen.

4.2 Fotodokumentarisches Arbeiten im Labor

Während der fotografischen Beobachtung im Feld gestalten sich Phänomene und Handlungsvollzüge unter Umständen teilweise so flüchtig, undifferenziert und für den fotografierenden Beobachter dermaßen undurchsichtig, dass sie nicht oder nur teilweise wahrgenommen und als Bilderkenntnis in die Bildform transformiert werden können. Unter Umständen werden mit Hilfe des Fotoapparates von flüchtigen und befremdlichen Erfahrungen trotzdem Bilddaten hergestellt, die –

fotografisch stabilisiert, dekontextualisiert und verfremdet – einen nachträglichen, zweiten Blick beziehungsweise eine retrospektive Beobachtungserfahrung auf das so Gewesene (vgl. Barthes, 1989) ermöglichen. Durch eine genaue Betrachtung eigens hergestellter Bilder ist es unter Umständen möglich, auch mit zeitlichem Abstand zum Bildgeschehen bestimmte Aspekte aus dem visuellen Datenmaterial herauszuarbeiten, so dass die auf Dauer gestellten und zur Anschauung gebrachten Bildwelten auf neuartige Weise von Phänomenen und Handlungen berichten können.

Da sich fotografische Daten durch einen Überschuss an visueller Informationen auszeichnen, können einzelne Bildaspekte auch noch in der Auswertungsphase relevant werden, zu Daten, die der Forscher (zufällig) im Datenmaterial entdeckt und Sinn erzeugen. Die nachträgliche Sequenzierung, Gruppen-/Typenbildung und Kontextualisierung von Einzelbildern zu Bilderzählungen beziehungsweise die Fokussierung, Teilvergrößerung, Segmentierung, visuelle Hervorhebung, Markierung und Ergänzung von Einzelbildern als aktive Bildauswertungs- und -bearbeitungspraxis bilden geeignete Praktiken einer aktiven Bildarbeit. Die eigens hergestellten fotografischen Bilder sind nicht mehr länger »nur« primäre Erfahrungsbilder und Reaktionsresultate fotografischer Beobachtung. Vielmehr werden sie als visuelle Vorlagen und Datengrundlagen für eine sekundäre Bildpraxis/Bildbearbeitung verwendet und fokussiert. Dass in der Phase der Datengenerierung begonnene Verfahren der fotografischen Verdichtung setzt sich in der Auswertungsphase weiter fort. Der befremdliche Blick auf die eigenen Bilder der Feldforschung (vgl. Hirschauer, 1997) führt dabei zu einer (erneuten) bildpraktischen Beschäftigung mit den Bilddaten. Dabei werden relevante Informationen und Aspekte hervorgehoben und andere ausgeblendet, um eine visuell nachvollziehbare Argumentationsstruktur (Bild-durch-Bild-Interpretation bzw. Bild-Text-Kombination) und einen *visuellen Text* zu produzieren.

So zeigt Antonioni den Fotografen im Anschluss an seinen Aufenthalt im Feld folgerichtig in seinem Labor bei der praktischen Bildarbeit. Der Zuschauer sieht ihn mit der Filmentwicklung, der Herstellung von Kontaktbögen, der Bildauswahl, und der Produktion einzelner Motive als fotografische Abzüge beschäftigt (vgl. Abb. 2). Bei einer ersten zusammenfassenden Betrachtung seiner Felderfahrungsbilder als Bildsequenz lässt Antonioni in der Mimik und Gestik des Fotografen eine gewisse Unzufriedenheit erkennen. Diese scheint darin begründet zu sein, dass sich der Fotograf seine Felderfahrung durch eine bloße Reproduktion und Edition der Bilder zu einer Bildsequenz nicht schlüssig erklären kann.

Dementsprechend nutzt Antonionis Protagonist Bildpraktiken der wiederholten Fokussierung und Detailvergrößerung (Blow Up) und eine damit – meta-

Visuelles Wissen und Bilder des Sozialen

Aktuelle Entwicklungen in der Soziologie des Visuellen

Lucht, P.; Schmidt, L.-M.; Tuma, R. (Hrsg.)

2013, X, 364 S. 52 Abb., 25 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-531-19203-1