

Die Theoriearchitektur der Sozialen Arbeit hat sich in den letzten 20–25 Jahren merklich verschoben: Neben das Konzept der *Lebenswelt* (verstanden als einfache und komplexe Intersubjektivitätsbeziehungen; vgl. Füssenhäuser 2005, Kap. B.2; Grunwald/Thiersch 2004; Thiersch/Böhnisch 2014) ist zunehmend das des *Sozialraums* (verstanden als unmittelbare objektive Seite des Alltagslebens) getreten (vgl. z. B. Alisch/May 2008, Kessl u. a. 2005; Kessl/Reutlinger 2013; May/Alisch 2008; Reutlinger u. a. 2010). Das hat zwingend die Frage nach den praktischen (»realen«) und theoretischen Beziehungen zwischen beiden Aspekten gestellt. Diese könnten verstanden werden als äußerliches *Nebeneinander* oder aber als ein Prozess der *Vermittlung*, der dann allerdings auch eines *Mediums* eben dieser Vermittlung bedarf, welches sowohl die intersubjektive wie auch die objektive Seite dieser Vermittlungsprozesse erfasst, ohne in eine der beiden Seiten aufzugehen. Dies leisten u. a. die Konzepte der *rechtlichen Anerkennungsverhältnisse* (vgl. Honneth 1992, Kap. II.5/6), das der *Aneignung* (vgl. Deinet/Reutlinger [2004; 2014]) sowie das der *sozialen Milieus* (vgl. Vester u. a. 2001)¹. Für die *Sozialreportage* als einer auf die fotografisch-verbale Rekonstruktion sozialer Probleme akzentuierte Handlungs-, Lern- und Forschungsmethode, die der Erweiterung der Verständigungsmöglichkeiten darüber dient, ist ein weiterer Ansatz der Sozialraum-Lebenswelt-Vermittlung von Interesse, nämlich der der *Atmosphäre*, wie er von Böhme (1998; 2001, 2004; Kap. V/VI; 2013a, b) begründet und in eine allgemeine Anthropologie integriert worden ist (vgl. Böhme 2010. 8. u. 13. Vorlesung), die auch der vertieften kulturkritischen und postmodernen Auseinander-

1 Ergänzend wäre auch auf das schon in der Einleitung erwähnte Konzept der *Performanz* zu verweisen, welches ebenfalls die Vermittlung von Objektivität und Intersubjektivität in den gesellschaftlich eingebundenen Handlungsprozessen ins Zentrum stellt (vgl. Fischer-Lichte [2004, 4. Kap.; 2013, S. 53 ff u. Teil III]).

setzung mit der klassischen Moderne diene (vgl. Böhme/Böhme 1985, Kap. II, IV u. V)². Dieser Ansatz ist für den einen Aspekt der Sozialreportage, nämlich die Sozialfotografie, deshalb von großer Bedeutung, weil es sich um eine systematische Vermittlung handelt zwischen der Art und Weise, wie Menschen und damit auch FotografInnen die Welt erleben, wie sie ihr begegnen, wie sie in sie einbezogen sind einerseits und der »harten« Faktizität der sozialräumlichen und systemischen (ökonomischen und politisch-staatlichen) Lebensbedingungen andererseits. Dieses Spannungsverhältnis kommt auch in der Überschrift zum Ausdruck: Der Ansatz geht quasi »hinter« die Ästhetik (als hermeneutische und/oder semiotische Theorie des künstlerischen Schaffens, der Kunstwerke und der darauf bezogenen Geschmacksbildung bzw. Urteilskraft) zurück und schließt an die ursprüngliche Intention von Aristoteles (384–323 v. Chr.) an, der unter *Aisthētikē* genau diese unmittelbaren Erlebnisse mit der objektiven Wirklichkeit (der Natur wie der Gesellschaft) verstand (vgl. Aristoteles: Nikomachische Ethik 1139b 15–18), wo also noch nicht zwischen der kognitiven und emotionalen Seite des personalen Weltbezuges, also Sinnlichkeit und Reflexion, unterschieden werden kann, sondern eine vorreflexive Ganzheitlichkeit herrscht. Außer Böhme haben (fast) zeitgleich auch andere (z. B. Barck u. a. 1990; Mollenhauer/Wulf 1996; Welsch 1990, S. 9 ff u. 219 ff und mit kritischer Distanz Seel 1996b, Kap. 2) auf die Aisthētik als Ansatz zur Neubegründung der Ästhetik bzw. der ästhetischen Bildung zurückgegriffen³. Dabei ist es zwischen den verschiedenen Positionen durchaus kontrovers, ob die Aisthētik die Ästhetik ersetzen oder erweitern soll (wir plädieren für letzteres). Für die *dokumentarische* Fotografie ist dieser Ansatz deshalb von besonderem Interesse, weil er weder die harten Realitäten der sozialen und systemischen Räume leugnet, noch die fotografische Rekonstruktion der atmosphärischen Vermittlungen ins Belieben der FotografInnen stellt, sondern deren ästhetische Arbeit als Rekonstruktion begreift: Als *Re*-Konstruktion von etwas, was sich außerhalb des fotografischen Prozesses vollzieht; und als *Konstruktion*, weil durch die Fotografien auch relativ eigenständig Atmosphären hervorgebracht werden⁴. Insofern gibt es diesbezüglich wichtige Übereinstimmungen zwischen der phänomenologischen Ästhetik von Böhme und der ebenfalls phänomenologisch begründeten/ausgerichteten Fototheorie von Barthes (1989). Darüber hinaus stellt dies ein fruchtbares Rahmenkonzept dar, um die »Knipser«-Fotografie, die ambitionierte Amateurfotografie und die professionelle Fotografie mit ihren spezifischen

2 Vgl. zur Diskussion und Weiterführung dieses Ansatzes u. a. Blum (2010), Goetz/Graupner (2007) und Lehnert (2011); eine wichtige Brücke zur Sozialraum- und Lebenswelterkundung baut das Konzept der ästhetischen Feldforschung von Rauh (2012, Kap. 6).

3 In gewisser Weise kann man dazu auch das Bemühen von Corboz (2001, Teil II) rechnen, die *unsichtbare* Stadt wieder *sichtbar* zu machen.

4 Das ist zumindest implizit auch der Ansatz von Schroeder/König (2008).

Zugängen, Dokumentationsweisen und Ausdrucksformen von einem gemeinsamen Aufgabenverständnis her interpretieren und verorten zu können. Darüber hinaus ermöglicht es eine Verortung der Fotografie im Gesamttraum der ästhetischen Arbeit, denn:

»In der Phase der ästhetischen Ökonomie kann man gesamtgesellschaftlich einen besonderen Sektor ausmachen, in dem Inszenierungswerte hergestellt werden, bzw. einen wachsenden Teil der gesamtgesellschaftlichen Arbeit, der auf die Inszenierung verwandt wird. Es handelt sich hier um die Berufssparten des Design, der Kosmetik, der Werbung, auch Teile der Architektur, Stadtplanung, Landschaftsplanung sind hierher zu rechnen, ferner natürlich große Teile des Fernsehens und der anderen Massenkommunikationsmittel. Wenn man auf diesen Sektor blickt, ist man veranlaßt, den Begriff des ästhetischen Arbeiters zu bilden. Unter ästhetischer Arbeit soll die Arbeit verstanden werden, die in die *Erscheinung* von Dingen, Menschen, Ideen gesteckt wird. Der Begriff der ästhetischen Arbeit ist also weiter als der Begriff der Inszenierungsarbeit und umfasst den ganzen Bereich künstlerischer Produktion mit. Die fortschreitende Ästhetisierung des Realen stellt eine Herausforderung an die Ästhetik dar. Die Ästhetik kann nicht länger sich auf den abgeschirmten Bereich der Kunst beziehen, sondern sie muß sich mit den Produkten ästhetischer Arbeit im allgemeinen auseinandersetzen und auch die Kunst, die Künstler und die Kunstrezeption in diesem weiteren Rahmen sehen. Die Herausforderung besteht darin, Begriffe bereitzustellen und Kompetenzen dafür zu entwickeln, mit der Ästhetisierung des Realen konkret umgehen zu können, und ein Kritikpotenzial zu entwickeln, um ihrer Macht und Verführung nicht zu erliegen.« (Böhme 2001, S. 22)

Es werden nun die zentralen Kategorien zur (fotografischen) Rekonstruktion von Atmosphären dargestellt und dabei jeweils einige epochaltypische Atmosphären benannt, um die Relevanz dieser Verfahrensweise zumindest plausibel zu machen. Dies erfolgt einerseits im direkten Anschluss an die o. a. Arbeiten von Böhme; andererseits ergeben sich andere bzw. neue Akzentsetzungen dadurch, dass hier die dokumentarische Sozialfotografie im Vordergrund steht. Wichtiger ist allerdings der Hinweis, dass es auch begriffliche Verschiebungen gegenüber einigen Argumentationsfiguren von Böhme gibt: Zum einen wird das Verhältnis der Wahrnehmung bzw. der Erlebnisse zur kognitiven Selbst- und Weltdeutung enger gefasst als bei ihm (vgl. dazu die Einleitung); und der Spaltung zwischen notwendigen Bedürfnissen und nicht notwendigen, somit überflüssigem Begehren (vgl. Böhme z. B. 2001, S. 21 f u. 182 ff) wird nicht gefolgt: Das *gute* Leben war noch nie auf das *nackte* Leben zu reduzieren (wie schon die Höhlen- und Felsmalereien zeigen) und die Vervollkommnung des Lebensweise erfordert gerade eine gemeinschaftlich-solidarische Verfügung über die systemischen (ökonomischen und poli-

tisch-staatlichen) Bedingungen und damit die Quellen der Bedürfnisbefriedigung und die Befriedigung eben dieses *genuin menschlichen* Bedürfnisses ist ein *unabschließbarer* Prozess (was Böhme 2013a, S. 64 f in gewisser Weise auch zugesteht)⁵. Beide Aspekte hat Seel (2003, S. 153) miteinander verschränkt, wenn er vorschlägt, den Begriff der ästhetischen Wahrnehmung enger zu fassen als es Böhme tut, um den inneren Differenzierungen und Zensuren zwischen Alltagsleben und Kunst, zwischen Aisthetik und Ästhetik sowie innerhalb der ästhetischen Praxis gerechter zu werden.

Für dieses Verständnis der ästhetischen Wahrnehmung ist es dann maßgeblich, »dass etwas in seinem Erscheinen *auffällig* wird. Das atmosphärische Erscheinen ... ist also nicht mit der generellen Spürbarkeit von Atmosphären gleichzusetzen; es ist vielmehr als ein sinnlich-emotionales *Gewahrsein* existentieller Korrespondenzen zu verstehen.« Oder anders ausgedrückt (ebd., S. 152): »Etwas zeigt sich in einem atmosphärischen Erscheinen, wenn es für die Wahrnehmenden in einer existentiellen Bedeutsamkeit anschaulich wird. So erinnert der Ball an das Lärmen der Kinder, die längst abwesend sind; so inszeniert eine Wohnungseinrichtung einen Wohlstand, dem man ansehen kann, daß er trügerisch ist. Atmosphäre ist ein sinnlich und affektiv spürbares und darin existentiell bedeutsames Artikuliertsein von realisierten oder nicht realisierten Lebensmöglichkeiten. In der Gestalt, die sie *haben, geben* die Objekte dieses Erscheinens der jeweiligen Situation eine charakteristische Gestalt – und zwar so, daß dieser von ihnen (mit)geschaffene Charakter der Situation an ihnen anschaulich wird. Man denke nur daran, wie eine bestimmte Musik die Atmosphäre in einem Raum, wie eine bestimmte Kleidung den Eindruck einer Person, eine bestimmte Architektur den Gestus einer Stadt verändern kann. Lebensumgebungen und Lebensverhältnisse nehmen durch diese Objekte und Stile einen Charakter an, der an ihnen nicht allein zur Erscheinung *kommt*, sondern den sie allein in dieser Fülle ihres Erscheinens *haben*. Das *bloße* Erscheinen verwandelt sich hierbei in ein atmosphärisch *artikuliertes* Erscheinen.«

5 Vgl. zum hier verwendeten Konzept der menschlichen Subjektivität Braun (2012), Holzkamp (1973, Kap. 2 u. 5) sowie Holzkamp-Osterkamp (1976, Kap. 4).

1.1 Die Atmosphäre als Vermittlungsmedium zwischen Lebenswelt und Sozialraum und als Sujet der Sozialfotografie

Das Wort »Atmosphäre« wird auch in der Alltagskommunikation nicht nur im naturwissenschaftlichen Sinn verwendet (wenn z. B. von der Zerstörung der Ozonschicht und ihre Folgen für das Klima die Rede ist), sondern auch in sozialen Zusammenhängen (wenn man z. B. von einer frostigen Atmosphäre bei politischen Verhandlungen, von einer freundschaftlichen bei einer unerwarteten Begegnung spricht, oder von der zunehmenden sozialen Kälte in unserer Gesellschaft). Wir erleben sie ganz unmittelbar, wenn wir einen Raum betreten und es entsteht ein Verhältnis zwischen der *dort vorhandenen* und *meiner eigenen* Stimmung. Auch wenn es sich hier um das Erlebnis eines Unterschiedes handelt, so muss daraus noch kein Widerspruch resultieren, d. h. ich kann mich in diesem so gestimmtem Raum wohlfühlen, er kann meinen Erwartungen oder nicht ausgesprochenen Wünschen entsprechen (z. B. mich zu erholen, mich zu entspannen, mich anregen zu lassen). Es kann aber auch eine Diskrepanz erlebt werden – so wenn z. B. meine heitere Stimmung nicht zu der bedrückten passt oder meine Traurigkeit nicht zu einer ausgelassenen. Übereinstimmung oder Diskrepanz lassen mich dabei nicht unberührt; so kann ich auch versuchen, die vorhandene Atmosphäre zu verändern (sie z. B. zu beleben, andere und mich selbst zu erheitern oder einige der anwesenden Personen in ernste Gespräche zu verwickeln und damit die des oberflächlichen »wir-wollen-nur-Spaß-haben« zu durchbrechen). Dabei ist dieses primäre Erlebnis von Atmosphäre noch ein ganzheitliches und hat auch einen starken Raumbezug, weil zunächst die Gesamtsituation (z. B. in einer Schulklasse) erlebt wird und erst im nächsten Schritt Einzelaspekte (z. B. die Ausstattung des Klassenraums mit Lernmaterialien, aber auch mit den Kuscheltieren der Kinder, einzelne Schülergruppen, die personale Präsenz der Lehrerin im Raum). Das gilt nun allerdings nicht nur für soziale Räume, sondern auch für Naturräume (z. B. eine wild belassene Flussaue, eine ungewöhnliche Wolkenbildung, einen Landschaftsgarten) – auch sie haben eine spezifische Atmosphäre, die nicht in dem aufgeht, wie die Menschen sie aufnehmen (wie sie z. B. ein »Naturschauspiel« wie die Mondfinsternis empfinden).

Für die Fotografie resultiert daraus zunächst die *dokumentarische* Aufgabe, diese jeweilige Natur- oder soziale Atmosphäre bildlich zu erfassen. Wenn z. B. Naturzerstörungen dargestellt werden sollen, dann geht es nicht nur darum, die destruktiven Folgen bestimmter verantwortungsloser menschlicher Natureingriffe zu belegen (z. B. abgestorbene Bäume und verelendete Tiere, unfruchtbare, weil verseuchte Landschaften), sondern immer auch die Art und Weise, was Menschen empfinden, wenn sie das erleben (z. B. die Scham über das, was die Menschen den

Lebewesen bei der Massentierhaltungen antun, oder den Zorn darüber, wie wenig die Naturschutzdebatten der letzten Jahrzehnte global zum Schutz der Regenwälder beigetragen haben). In vergleichbarer Weise geht es bei der fotografischen Rekonstruktion sozialer Probleme nicht nur darum, sie im rein objektiven Sinne zu erfassen (z. B. die architektonischen Mängel vieler sozialer Wohnungsbauten, die selektive Versorgung der Bevölkerung mit hochwertigen Konsumgütern, die Entfernungen zwischen Wohnort und Bildungsort bzw. Arbeitsplatz), sondern auch die daraus resultierenden Lebensgefühle und darüber vermittelten Veränderungen im sozialen Klima (z. B. die sublimale öffentliche Ausgrenzung von Menschen unterer Milieus durch die Angebotspräsentation in den TOP-Geschäften, die unsichtbare, aber fühlbare soziale Grenze zwischen der Eigenheimsiedlung der relativ Wohlhabenden und der angrenzenden Hochhauswohnsiedlung, die soziale Spaltung der Jugendgruppen auf dem Schulhof). Zugleich besteht die *kritische* Aufgabe der Sozialfotografie darin, diese das Lebensniveau und Lebensgefühl einschränkenden Atmosphären zu entdecken, hervorzuheben und in auch formal-ästhetisch anspruchsvollen Bildern zu dokumentieren, um so die Sensibilität für diese Prozesse und das Interesse an der Analyse der ökologischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Hintergründe und Ursachen zu fördern, indem sie in die öffentlichen, halböffentlichen und manchmal auch nur privaten Kommunikationsströme integriert werden.

Es dürfte schon deutlich geworden sein, dass Atmosphären weder nur intersubjektiv noch nur objektiv sind, sondern eben gerade eine Zwitterstellung zwischen beiden haben, einen gemeinsamen Zustand von Subjekt und Objekt beinhalten, also ein *Zwischenphänomen* sind – und dass dies die besondere Herausforderung für die Sozialfotografie ausmacht: nämlich die unmittelbare *Betroffenheit* der Menschen von bestimmten *Bedingungen* und die dabei entstehenden (emotionalen) *Beindlichkeiten* ikonisch zu erfassen. Oder um es paradox und mit Böhme (2001, S. 48) zu sagen: es geht um »Atmosphären als quasi objektive Gefühle«. Dass solche Atmosphären eine objektive Seite haben wird allein schon daran deutlich, dass Fotografien (wie alle andere Formen ästhetischer Arbeit, also Theater, Musik, Architektur, Design usw.) *bestimmte* Atmosphären *bewusst erzeugen* können, sie können durch den jeweiligen Realitätsausschnitt, die Art der Linienführung, der Flächenverwendung, der Positionierung von Dingen und Personen auf ihr, die Lichtverhältnisse und Farben usw. gewünschte Stimmungen (mit) hervorbringen (dann sieht z. B. ein sozialer Brennpunkt besonders düster aus, eine Solidaritätsveranstaltung besonders voll, heiter und kämpferisch, eine Shoppingmall besonders dekadent). Daraus resultiert auch eine Gefahr: Nämlich die einer Ästhetisierung der sozialen Wirklichkeit im Sinne ihrer medialen Ablösung von der ökonomischen, politischen, sozialen und kulturellen Realität (wor-auf in Kap. 1.6 noch einzugehen ist).

Für die Fotografie sind die Lichtverhältnisse von besonderer Bedeutung. Dabei ist hier das Licht nicht als physikalisches Phänomen (Welle und Korpuskel) von Interesse, welches man als solches auch gar nicht sehen kann, sondern das Licht, wie es uns in der Wahrnehmung quasi begegnet, nämlich als *Helligkeit*. Auch wenn das Licht erst die Fotografie physikalisch bzw. chemisch möglich macht, so können wir es nur über andere Medien wahrnehmen (den Film, das Fotopapier, das Display und den Bildschirm). Aber das gilt generell: Das Licht muss immer irgendwie reflektiert werden, wir erfahren es in der Erscheinung der Dinge, also wie sie uns begegnen (z. B. die Lichtstrahlen in einer Kirche durch die Staubpartikel in der Luft, die Düsternis eines Gefängnisses durch die Lichtreflexe an den Wänden) und deren (ungleiche) Verteilungen im Raum erzeugen eine bestimmte Stimmung (z. B. gedämpftes Licht die der Heimeligkeit/Vertrautheit, gleichmäßig dunkles Licht die der Todesruhe, grelles Licht die der Bedrohung). Helligkeit ist somit eine besondere Raumqualität und Fotografie erfordert den besonderen Umgang mit dem Licht. Das unterscheidet sie von der Alltagswahrnehmung, die zumeist auf einem nicht-intentionalen Sehen beruht: wir können gar nicht nicht sehen, wir können höchstens nichts sehen, weil alles dunkel ist – und in solchen Fällen bedürfen wir technischer Hilfsmittel (z. B. einer als Lichtquelle wahrgenommener Lampe o. ä. oder des Infrarots) um einen Raum sichtbar zu machen. Diesen Raumatmosphären zu begegnen ist unausweichlich, denn wir können nicht außerhalb von irgendwelchen Sozial- und Naturräumen leben und insofern sind die Grade der Dunkelheit und Helligkeit in wechselnden Räumen unseres Alltagslebens und die Art der uns dort begegnenden Stimmungen für unsere eigene Befindlichkeit von Bedeutung. Diese Wahrnehmungen sind insofern primär, als wir erst das Helle oder Dunkle eines Raumes erleben, bevor wir dessen dingliche Beschaffenheit und die in ihnen verweilenden oder erwarteten Personen wahrnehmen. Insofern verknüpfen sich in den jeweiligen Raumatmosphären Lebenswelt und Natur- bzw. Sozialraum am intensivsten.

Böhme (2001, Kap. XI.1) verdichtet das hier skizzierte Verhältnis von intersubjektiven Lebenswelten und sozialen und systemischen Räumen (ähnlich wie Sandkühler 2009, S. 18) begrifflich zum Spannungsverhältnis von *phänomenaler Wirklichkeit* und *objektiver Realität* und versteht die nachfolgend dargestellten Konzepte des Atmosphärischen, der Synästhesien, der Physiognomie, der Szenen, der Ekstasen, der Zeichen und Symbole als logische Entwicklungsschritte von der Wirklichkeit zur Realität – und in diesem Sinne werden sie nachfolgend auch gebraucht⁶.

6 Ansätze zu einem solchen gesellschaftliche und soziale Objektivität und Intersubjektivität vermittelnden Raumverständnis hat es in der Geschichte der Raumtheorien immer gegeben, wie der instruktive dokumentarische Sammelband von Dünne/Günzel (2006) deutlich macht.

Die Fototheorien von Roland Barthes und ihre kritisch-konstruktive Kommentierung durch Martin Seel



Martin Seel (*1954)



Roland Barthes (1915–1980)

Die Fototheorie von Roland Barthes ist bis in die Gegenwart eine der einflussreichsten und sie enthält eine Reihe von Aspekten, die mit dem Anliegen von Böhme übereinstimmen (obwohl er diesen Ansatz an keiner Stelle erwähnt). Zugleich schlägt sie eine wichtige Brücke zwischen dem von uns favorisierten hermeneutischen zum semiotischen Bild- und Fotoverständnis (worauf in Kap. 1.7 näher eingegangen wird). Deshalb sollen hier die zentralen Denkfiguren seiner frühen Fototheorie (von Anfang der 1960er Jahre) und seiner letzten Arbeiten dazu dokumentiert werden.

1. Die drei Sinn-Ebenen in der frühen Fototheorie von Roland Barthes

Barthes hat sein frühes Bildverständnis an Fotogrammen aus Filmen von S.M. Eisensteins (S.M.E.) entwickelt; danach lassen sich drei Sinnebenen unterscheiden:

a) Die informative Sinnebene

»Eine informative Ebene, auf der die gesamte Kenntnis zusammentritt, die mir das Dekor liefert, die Kostüme, die Figuren, ihre Beziehungen und ihre Eingliederung in eine Geschichte, die ich (wenn auch vage) kenne. Diese Ebene ist die der *Kommunikation*. Müßte man für sie einen Analysemodus finden, so würde ich mich der ersten Semiotik (der der ›Botschaft‹) zuwenden (aber mit dieser Ebene und dieser Semiotik wird man sich hier nicht mehr befassen).« (Barthes 1990, S. 47f)



b) Die symbolische Sinnebene

»Eine symbolische Ebene: das ausgeschüttete Gold. Diese Ebene ist selbst wieder geschichtet. (...) Diese zweite Ebene ist in ihrer Gesamtheit die der *Bedeutung*. Ihr Analysemodus wäre eine elaboriertere Semiotik als die erste, eine zweite oder Neosemantik, in die nicht mehr die Wissenschaft der Botschaft einflösse, sondern die Wissenschaften des Symbols (Psychoanalyse, Ökonomie, Dramaturgie). (ebd., S. 48) (...) Der symbolische Sinn (das vergossene Gold, die Macht, der Reichtum, der kaiserliche Ritus) drängt sich mir durch eine doppelte Determination auf: Er ist intentional (das wollte der Autor sagen) und wurde einer Art allgemeinem, gemeinsamen Wortschatz der Symbole entnommen; es ist ein Sinn, der mich, den Adressaten der Botschaft, das Subjekt der Lektüre, sucht, ein Sinn, der von S.M.E. aus- und *auf mich zugeht*: Er ist zwar evident (der andere ist es auch), doch diese Evidenz ist *geschlossen* und entspringt einem vollständigen Sender-Empfänger-System. Ich schlage vor, dieses Zeichen den *entgegenkommenden Sinn* ... zu nennen.« (ebd., S. 49 f)

c) Die signifikante Sinnebene

»Ich lese, ich rezipiere (wahrscheinlich sogar als erstes) evident, erratisch und hartnäckig, einen dritten Sinn. Ich weiß nicht, welches sein Signifikat ist, zumindest kann ich es nicht benennen, aber ich sehe deutlich seine Züge, die signifikanten Beiläufigkeiten, aus denen dieses bisher unvollständige Zeichen besteht ... (ebd., S. 48) (...) Im Gegensatz zu den zwei ersten Ebenen, der der Kommunikation und der der Bedeutung, ist diese dritte Ebene – selbst wenn ihre Lektüre noch gewagt ist – die der *Signifikanz*; dieses Wort hat den Vorteil, daß es auf den Bereich des Signifikanten (und nicht der Bedeutung) Bezug nimmt und über den von Julia Kristeva eröffneten Weg, die diesen Terminus eingeführt hat, an eine Semiotik des Textes anschließt. (ebd., S. 49) (...) Was den anderen Sinn betrifft, den dritten, der »überzählig« ist, wie ein Zusatz, den meine intellektuelle Erkenntnis nicht aufzufassen vermag, zugleich hartnäckig und flüchtig, glatt und entwichen, so schlage ich vor, ihn den *stumpfen Sinn* zu nennen. (...) Er bewirkt ... eine totale, das heißt endlose Öffnung des Sinnfeldes; für diesen stumpfen Sinn akzeptiere ich sogar die abwertende Konnotation: Der stumpfe Sinn erstreckt sich anscheinend über die Kultur, das Wissen und die Information hinaus; analytisch gesehen, haftet ihm etwas Lächerliches an; weil er diese Unendlichkeit der Sprache erschließt, mag er gegenüber der analytischen Vernunft borniert erscheinen; er gehört zur Familie der Wortspiele, der Possen, der nutzlosen Verausgabungen; von moralischen oder ästhetischen Kategorien (dem Trivialen, dem Belanglosen, dem Unechten und dem Pastiche) unberührt, steht er auf der Seite des Karnevals. *Stumpf* paßt also gut.« (ebd., S. 50). Dieser in mancherlei Hinsicht mißverständliche Sachverhalt und Gedankengang wird dann nochmals erläutert: »...; der stumpfe Sinn ist ein Signifikant ohne Signifikat; da-



her die Schwierigkeit, ihn zu benennen: Meine Lektüre bleibt zwischen dem Bild und seiner Beschreibung, zwischen Definition und Annäherung in der Schwebe. (...) Das heißt, daß der stumpfe Sinn außerhalb der (gegliederten) Sprache, aber dafür innerhalb der Gesprächssituation liegt. (...) Wir können uns beiläufig oder ›auf dem Rücken‹ der gegliederten Sprache über ihn verständigen: dank des Bildes ..., weit mehr: dank dessen, was im Bild nichts als Bild (und im Grunde sehr wenig) ist, kommen wir ohne das Wort aus, ohne daß unsere Verständigung aussetzt. (ebd., S. 60) (...) Es liegt auf der Hand, daß der stumpfe Sinn die Gegenerzählung schlechthin ist; verstreut, umkehrbar, an seiner eigenen Dauer haftend, kann er (wenn man ihm folgt) nur einen ganz anderen Aufbau als den der Einstellungen, Sequenzen und Syntagmen (ob technisch oder narrativ) begründen: einen beispiellosen, widerlogischen und dennoch ›wahren‹ Aufbau. (...) Diese Gestaltung der Erzählung ist notwendig, um bei einer Gesellschaft *Gehör zu finden*, die die Widersprüche der Geschichte nicht ohne einen langen politischen Weg lösen kann und sich (vorläufig?) mit mythischen (narrativen) Lösungen behilft; das *derzeitige* Problem besteht nicht darin, die Erzählung zu zerstören, sondern zu subvertieren: die Subversion von der Zerstörung trennen, so würde heute die Aufgabe lauten.« (ebd., S. 61f)

2. Die späte Fototheorie der »hellen Kammer« von Roland Barthes

Das gerade in der Sozialfotografie enthaltene Spannungsverhältnis zwischen dokumentarischem und ästhetischem Anspruch lässt sich mit dem späten Barthes auch als das von Studium und Punctum charakterisieren:

a) »Studium«

»Das erste Element ist offensichtlich ein Bereich, ein ausgedehntes Feld, das ich im Zusammenhang mit meinem Wissen, meiner Kultur recht ungezwungen wahrnehme; dieses Feld kann sich, der Kunst des Photographen entsprechend oder der Gunst des Augenblicks, mehr oder minder stilisiert, mehr oder minder gelungen manifestieren, doch es verweist stets auf eine konventionelle Information ... (...) Was ich für diese Photographien empfinde, unterliegt einem *durchschnittlichen* Affekt ... (...) ... es ist das *studium*, was nicht, jedenfalls nicht in erster Linie, »Studium« bedeutet, sondern die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemandem, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit. Aus *studium* interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, indem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, indem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze: denn als Angehöriger einer Kultur (diese Konnotation ist im Wort *studium* enthalten) habe ich teil an



Sozialreportage als Lernkonzept

Grundlagen - Arbeitsleitfäden - Fallstudien

Braun, K.-H.; Elze, M.; Wetzel, K.

2016, IX, 317 S. 81 Abb., 17 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-10519-8