Jürgen Hasse

Photographie und Phänomenologie

Mikrologien räumlichen Erlebens

Jürgen Hasse

Photographie und Phänomenologie

VERLAG KARL ALBER

Jürgen Hasse

Photography and Phenomenology

Micrologies of spatial experience
Volume 3

Photographs make something visible while appealing to feelings. They show the most »infra-ordinary« and challenge our unquestioned relations to the self and the world. Images do not »speak« in the sense of literal speech; they rather express points of view by aesthetic means in order to establish a discourse. By reflecting subjective perceptions and thus surprising people by what others have seen, they become impressive. In 14 chapters, volume 3 of Micrologies of Spatial Experience explores the epistemological potential of photography in the focus of phenomenology. One part of the pictures concretizes ways of communicating social situations in five thematic fields (garages, urban quarters, ship skins and thanatological spaces).

The author:

Jürgen Hasse, born 1949, Professor emeritus at the Institute of Human Geography at Johann Wolfgang Goethe University in Frankfurt am Main. Specialist field: Spatial socialization of humans, spatial and environmental perception, phenomenological urban research, the relationship between humans and nature, aesthetics.

Jürgen Hasse

Photographie und Phänomenologie

Mikrologien räumlichen Erlebens
Band 3

Photographien machen sichtbar und sprechen Gefühle an. Sie geben noch das Infra-Gewöhnlichste zu sehen und fordern das Bedenken unhinterfragter Selbst- und Weltverhältnisse heraus. Bilder »sprechen« zwar nicht im Sinne wörtlicher Rede; aber sie *äußern* Standpunkte mit ästhetischen Mitteln und münden in den Diskurs. Indem sie subjektive Wahrnehmungen spiegeln und damit überraschen, was andere gesehen haben, werden sie eindrücklich. In 14 Kapiteln geht der Band 3 der Mikrologien räumlichen Erlebens dem erkenntnistheoretischen Potential der Photographie im Fokus der Phänomenologie nach. Ein Bildteil konkretisiert in fünf thematischen Feldern (Garagen, Stadtquartiere, Schiffshäute und thanatologische Räume) Wege der Kommunikation gesellschaftlicher Situationen.

Der Autor:

Jürgen Hasse, geb. 1949, Professor emeritus am Institut für Humangeographie der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Arbeitsgebiete: Räumliche Vergesellschaftung des Menschen, Raum- und Umweltwahrnehmung, phänomenologische Stadtforschung, Mensch-Natur-Verhältnisse, Ästhetik.

Jürgen Hasse

Photographie und Phänomenologie

Mikrologien räumlichen Erlebens

Band 3

Verlag Karl Alber Freiburg / München

Originalausgabe

© VERLAG KARL ALBER
in der Verlag Herder GmbH, Freiburg / München 2020
Alle Rechte vorbehalten
www.verlag-alber.de

Coverfoto: © Jürgen Hasse
Satz und PDF-E-Book: SatzWeise, Bad Wünnenberg
Herstellung: Těšínská Tiskárna a. s., Český Těšín

Printed in the Czech Republic

ISBN (Buch) 978-3-495-49128-7
ISBN (PDF-E-Book) 978-3-495-82375-0

Inhalt

Einleitung 11

Teil I: Das photographische Bild in der Phänomenologie: Theoretische Orientierungen

1. Der gesellschaftliche Ort der Photographie 21
1.1 Photographie als ästhetische Praxis ihrer Zeit 22
1.2 Zur Situiertheit theoretischer Auffassungen von Photographie 28
1.3 Der gesellschaftliche Ort der im Bild aufgehobenen Affekte 32

2. Photographie – eine spezielle Mikrologie des Wirklichen . 35
2.1 Erfassung des Besonderen und Einzelnen 35
2.2 Bild-Begriffe und -ideologien 38
2.3 Der diskursive Charakter der segmentierenden Photographie 42

3. Die Photographie im Fokus der (Neuen) Phänomenologie . 47
3.1 Die Situiertheit der Bilder 48
3.2 Das Einzelne in seinem Verhältnis zum Ganzen 52
3.3 Erkenntnistheoretische Pfade der Bildaneignung 54
3.4 Bild-Begegnungen 60
3.5 Durch Bilder denken und das Üben des Hinsehens 62

4. Die Bedeutung des Technischen 69
4.1 Technikgeschichte der Photographie 71
4.2 Ausdrucksverstehendes Bilderleben und Erkenntnis . . . 74
4.3 Das Schnelle und das Langsame 75
4.4 Photoapparate und ihre Programme 76

4.5 Der technische Apparat im Spiegel von Zivilisations- und Kulturkritik 80

5. Die Zeitlichkeit 85

6. Auf dem Grat der Rationalitäten 93
6.1 Das eine und das andere – transrationale Brückenschläge im Allgemeinen 95
6.2 Bild – Rede – Bild 99
6.3 Koexistenzen 108
6.4 Das Punctum bei Roland Barthes 110
6.5 Die produktive Verfehlung – das Rauschen 115
6.6 Phänomenologische Herausforderungen 119

7. Das Sichtbare und das Unsichtbare 124
7.1 Das Luzide, Verschwommene und Entzogene 125
7.2 Mimetische Annäherung statt Bildgläubigkeit 129
7.3 Die Darstellung des Verdeckten – Optionen und Grenzen. 131

8. Photographie als Resonanz- und Explikationsmedium . . . 135
8.1 Der Blick als Resonanzachse 136
8.2 Resonanz und das Ähnliche 142

9. Photographie und Atmosphäre 148
9.1 Das im Bild Fixierte und das im Leben Strömende 149
9.2 Die Transzendenz der Bilder 152
9.3 Zur Verbildlichung aktueller und zuständlicher Situationen 156
9.4 Die Produktion von Bildern und die Bedeutung von Erinnerung, Imagination und Gefühl 158

10. Gesten des Zeigens 163
10.1 Zeigen und sprechen 168
10.2 Der lenkende Hinweis der Bildunterschriften 171

11. Bildarchive der Erinnerung 176
11.1 Zur Zeitlichkeit bildgestützter Erinnerung 178
11.2 Die dokumentarische Photographie als spezifisches Erinnerungsmedium 186

12. Zwischen Verführung und Gabe 192
12.1 Das photographische Bild als dissuasives Medium 193
12.2 Das photographische Bild als Gabe 195

13. Die Stadt und die Photographie 201
13.1 Die Photographie und die Stadt – die Stadt und ihre Photographie 202
13.2 Die Photographie der Architektur und die Stadt der Architekturphotographie 212

14. Bilder verstehen – ein mimetischer Prozess 221
14.1 Die Photographie als Gegenstand der Interpretation . . . 222
14.2 Die methodisch hoch regulierte Interpretation von Photographien 225
14.3 Die phänomenologische Aus- und Eindrucksmacht der Photographie 228
14.4 Die »weckende« Funktion überraschender Bilder 234

Teil II: Das photographische Bild in der Phänomenologie: Autopsien in fünf Feldern

II. 1 Garagen 254

II. 2 Ein Stadtquartier im Niedergang 284

II. 3 Schiffshäute 311

II. 4 Krematorium 340

II. 5 Naturbegräbnisplatz 356

Abschließende Bemerkungen 373

Literaturverzeichnis 377

Abbildungsverzeichnis 388

Stichwortverzeichnis 389

Einleitung

Bilder sind in spätmodernen Gesellschaften zu unverzichtbaren Medien der Kommunikation avanciert. Es ist vor allem die computerbasierte Integration der miniaturisierten »Kamera« ins Smartphone, der dieser Boom zu verdanken ist. Die tendenziell narzisstische Geste der Selbstinszenierung vor allen nur erdenklichen Kulissen stellt sich als eine neue soziale Praktik ästhetischer (Selbst-)Reflexivität dar. Voraussetzung des neuen Bilderbooms ist die ökonomisch, technisch wie praktisch leichte Verfügbarkeit sogenannter »Foto-Apps«. Die Perfektionierung schreitet schnell voran. Jedoch gibt es keinen sozialen Ort der psychologischen Folgenabschätzung der exponentiellen Vermehrung der Bilder, in denen sich Selbst- wie Weltverhältnisse ästhetisch spiegeln. Dieser Mangel wiegt insofern umso schwerer, als nicht nur die *subjektiv* relevanten (gleichsam privaten) Bildmengen expandieren, sondern das Bild auch als gesellschaftliches Kommunikationsmedium mächtiger wird.

In seiner Philosophie der Visiotype hatte Uwe Pörksen die Notwendigkeit einer Kritik des Bildgebrauchs schon vor über 20 Jahren reklamiert.[1] Gegenwärtig fordert sich diese angesichts einer ubiquitären digitalen Kommunikation mit Nachdruck ein. Vor deren Hintergrund entfaltet das Bild eine immer suggestivere Macht – von der scheinbar nur privaten Bedeutung von »Selfies« bis hin zu Photographien, die selbst noch von den öffentlich-rechtlichen TV-Sendern für die Zwecke geradezu offensichtlicher ideologischer Manipulation eingesetzt werden. Der medientheoretische Kontrast von bildlicher Darstellung und wörtlicher Rede ist aber kein neues Thema. In religionsphilosophischer Sicht war das Bild schon vor Jahrhunderten ein exponiertes Streitobjekt (Bilderanbetung, Bilderverehrung, Bildervernichtung). In nahezu jeder Gesellschaftskritik sind Bilder gleichsam paradigmatische Medien, in denen sich Praktiken der Ausübung

[1] Pörksen, Weltmarkt der Bilder, S. 35.

dunkler manipulativer Mächte über Menschen illustrieren[2] – vom Gemälde über das Hologramm bis zur analogen oder digital um- bzw. ganz neu »programmierten« Photographie. Bei Cynthia Fleury geraten die massenmedial ins Beliebige sprießenden Bilder zudem unter den Verdacht, gesellschaftlich sich schnell ausbreitende allgemeine Verdummung noch einmal zu beschleunigen.[3] In welchem Fokus die Kritik der Bilder bzw. einer sich zunehmend ikonographisch ausdrückenden Kultur auch betrieben wird – sie steht in einem unaufhebbaren Spannungsverhältnis zum (gesprochenen oder niedergeschriebenen) Wort.

Die sich mit diesem Band stellende Aufgabe fädelt sich nicht in eine beinahe universelle Kritik von Bildgebrauchskulturen ein. Sie folgt vielmehr dem Pfad der erkenntnistheoretischen Integration des photographischen Bildes in eine phänomenologisch begründete Reflexion von Selbst- und Weltverhältnissen. Das Bild soll also – als das Andere der wörtlichen Rede sowie in seiner unaufhebbaren Beziehung zur Sprache – zu einem Gegenstand des Bedenkens werden. Es kommt aus der Perspektive der Wahrnehmung[4] in den Fokus und verbindet sich mit der Frage, welchen Beitrag das sichtbar Gemachte für die Erweiterung einer nachdenkenden Autopsie des Wirklichen leisten kann. Das Bild rückt damit in den paradigmatischen Rahmen der Mikrologien räumlichen Erlebens, der schon in den Bänden 1 und 2 aufgespannt worden ist.[5] Während Photographien dort jedoch »nur« eine illustrative Funktion hatten, sollen sie nun als Medien der Bewusstmachung von Bedeutungen und Beziehungen zum Wirklichen ins erkenntnistheoretische Zentrum rücken.

Umso mehr muss an dieser Stelle eine Grenze gezogen werden. Intendiert ist keine *allgemeine* Bildtheorie. Sie müsste notwendig in einer so mannigfaltigen Multiperspektivität und konzeptionellen Umfänglichkeit angelegt werden, dass das hier im Fokus stehende phänomenologische Projekt aus dem Blick geriete. Jede wie auch

---

[2] In der »Kulturindustrie« bei Adorno und Horkheimer ist das Bild (neben dem Kinofilm und dem organisierten Freizeitspektakel) eines der manipulativsten Medien, die dem Programm einer sozialpsychologisch arrangierten Flucht vor der Wirklichkeit folgten. In einem sich prinzipiell von dieser Kritik nicht unterscheidenden Sinn formuliert Pörksen: »Das Bild eignet sich als Nasenring, an dem man leicht geführt werden kann« (ebd., S. 289).

[3] Vgl. Fleury, Die Unersetzbaren.

[4] Vgl. Sachs-Hombach, Bild, S. 66.

[5] Vgl. Hasse, Die Aura des Einfachen, und Hasse, Märkte und ihre Atmosphären.

immer orientierte *bildtheoretisch* grundsätzliche Debatte führt in ein methodologisches und metatheoretisches Dickicht und damit in die Gefahr, vor lauter Bäumen den sprichwörtlichen Wald aus den Augen zu verlieren. Eine grundlegende Durchforstung dessen, was ein Bild ist oder sein könne, müsste ins medien- wie kunsttheoretische Projekt einer (postmodernen) Medienphilosophie abgleiten. Trotz dieser Abgrenzung muss die Erwartung enttäuscht werden, man könnte nun im verkleinerten Rahmen auch nur halbwegs mit überschaubaren Grenzen photographischer Bild-Begriffe rechnen. Ebenso muss der Wunsch nach einem konsistenten Begriff des *photographischen* Bildes unerfüllt bleiben. Im Bereich der Photographie gibt es weder eine Einfalt des Bildes, noch einen singulären Bildbegriff.

Das photographische Bild bietet sich als Medium des Ausdrucks situativen Erlebens an. Die Explikation affizierender Eindrücke wird durch etwas sinnlich Erscheinendes evoziert. Die bildliche Explikation geht über die ästhetische Brücke der *Bildgebung*, gestaltet sich also im Moment der Aufnahme im Rahmen eines mimetischen Prozesses. Jede *Bildnahme* (das heißt jede anschauende Bildbetrachtung) bietet sich wiederum für den Ausdruck von Gefühlen an, die von einer im Bild sichtbar gemachten Situation geweckt werden. Daher muss auch das Bild-Erleben als Spiegel eigenen Affiziert-Seins aufgefasst werden. In der Produktion wie in der Rezeption von Photographien sind Gefühle virulent, die zu einem Bildsujet in Beziehung stehen. Sie werden von Erwartungen getragen, etwas Eindrückliches entweder produktiv in ein Bild setzen oder rezeptiv in einem bereits aufgenommenen Bild etwas wiedererkennen oder erinnern zu können, das mit individuell oder kollektiv gelebten Gefühlen geladen ist. Das gilt in Grenzen noch für die sogenannte »dokumentarische« Photographie, ist es doch vom *Programm* einer Dokumentation abhängig, was zu ihrem Gegenstand und damit auch zur Sache der Kommunikation von Bedeutungen werden soll (ein materielles Objekt, die Bewegung einer Menschenmenge, die Atmosphäre eines Gewitters in der Mitte einer Metropole etc.).

Zum Aufbau dieses Bandes

Im Zentrum der folgenden 14 Kapitel stehen medientheoretische Fragen zum erkenntnisvermittelnden Wert der Photographie als bildgebender Methode bzw. des photographischen Bildes als Ausdrucks-

und Erkenntnismedium. Die Neue Phänomenologie fungiert dabei als integrale Wahrnehmungstheorie. Zwar folgen die einzelnen Kapitel ihrem je eigenen Thema. Grenzen zwischen ihnen lassen sich jedoch oft nur schwer ziehen. Das Technische der Photographie drückt sich in einer spezifischen Zeitlichkeit des fixierten Bildes aus, und das zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit flüchtige Sujet einer Aufnahme kehrt thematisch in der phänomenologischen Debatte um die photographische Darstellbarkeit von Atmosphären wieder. Überschneidungen in der erkenntnistheoretischen Reflexion der Photographie wie ihrer Erzeugnisse sind unvermeidbar. Fließende Ränder bewirken zum einen schwimmende Übergänge, zum anderen eine Form der Redundanz, die das Argument einer besseren Lesbarkeit für sich in Anspruch nehmen kann. Redundanzen gehen schließlich mit einem insofern additiven Aufbau des Bandes einher, als die Kapitel zwar in einem sich wechselseitig ergänzenden Zusammenhang stehen, perspektivisch aber auch je eigenständige Wege zum Thema anbieten.

Zu den einzelnen Kapiteln des ersten Teils

Das *erste* Kapitel setzt sich mit der gesellschaftlichen Situierung der Photographie auseinander. Diese allgemeine Orientierung geht jeder phänomenologisch speziellen Fokussierung theoretischer Fragen der Photographie insofern voraus, als diese a priori nur vor dem gesellschaftlichen Hintergrund der zu einer Zeit herrschenden technischen und ästhetischen Normen der Bildgebung wie der Bildrezeption bzw. Bildnahme verstanden werden kann.

Das *zweite* Kapitel bahnt die phänomenologische Perspektive der Methode der Mikrologien an. Im Blick auf die historische Entwicklung der Photographie wie ihrer Kritik wird ihre problematische Ambivalenz zum Thema. Auf der einen Seite fixiert sie mit technischen Mitteln, was sich *visuell* erfassen lässt; auf der anderen Seite öffnet sie den Blick auf eine Sphäre der Bedeutungen, welche sich leiblich zu spüren geben. Was auch immer ein Bild dem Blick anbietet – es fordert die Übung leiblicher Kommunikation, – entweder bezogen auf Wirklichkeit, die ins Bild gesetzt werden soll, oder den Ausdruck eines erscheinenden Bildes.

Eine Einordnung relevanter bildtheoretischer Ansätze in die Phänomenologie erfolgt im *dritten* Kapitel. Photographie wird hier

als Medium erörtert, in dem sich eindrücklich gewordene Situationen ästhetisch explizieren lassen. Jedes Bild ist zwar eine visuelle *Abstraktion* von Wirklichem. Dennoch vermag es Verdecktes, Ausgeblendetes und Hintergründiges bewusst zu machen. Die Photographie steht produktiv wie rezeptiv auf einer Schwelle. Sie macht sichtbar und sie entzieht, sie verführt ins (allzu) einfache Objektverstehen und sie verrätselt das scheinbar Offensichtliche. Für das Verstehen von Prozessen der Bildgebung wie der Bildnahme ist die Situiertheit des produzierenden wie rezipierenden Subjekts von zentraler phänomenologischer Bedeutsamkeit. Sowohl die Aufnahme als auch die Bildbetrachtung lassen sich schließlich als je eigenartige Formen von »Begegnung« auffassen. Stets ist dabei zwischen der Situierung eines Bildes und der Situierung des Bildverstehens zu unterscheiden.

Die ästhetische Praxis der Photographie basiert auf lichttechnischen und -chemischen oder computertechischen Verfahren. Die Bedeutung des Technischen im Akt der Bildgebung wie der Aneignung entwickelter Bilder ist Thema des *vierten* Kapitels. Es war in der Geschichte der Modernisierung und Automatisierung des Photoapparates vor allem die Umstandslosigkeit seiner Handhabung, die seinem gedankenlosen Gebrauch entgegenkam. Von phänomenologischem Interesse ist die Photographie als Medium der Steigerung des Bewusstseins von Verfahren der Bildgebung wie der Bildnahme. In seinen mannigfaltigen Implikationen bewusst gemachtes Photographieren fördert die Aufmerksamkeit, das Denken in Zwischentönen und das Sprechen-Können über Eindrücke. Aber jedes Bild ist auch »nur« Spiegel der Technik, die es letztlich ermöglicht.

Ein Charakteristikum, das in jeder medientheoretischen Debatte zumindest mitschwingt, ist die besondere Zeitlichkeit der Bilder. Das *fünfte* Kapitel diskutiert explizit die dem photographischen Bild eigene Herstellung heterochroner Beziehungen zum Wirklichen. Insofern bringt es eine Grenzsituation zur Anschauung, als das sichtbar Gemachte immer schon der Vergangenheit angehört, sobald es sich dem Blick zeigt – auch dann, wenn es mit großer massenmedialer Eindringlichkeit das Denken und Fühlen der Menschen (um-) stimmt.

Das *sechste* Kapitel widmet sich explizit (und detaillierter als in den anderen Kapiteln) theoretisch grundsätzlichen Überlegungen zu der wiederkehrenden Frage der »Stofflichkeit« der Bilder. Auf der einen Seite ist das Bild ein ästhetisches Medium, auf der anderen eines der diskursiven Reflexion. Die sich daraus ergebende Spannung

setzt es auf einen Grat der Rationalitäten. Gerade in der Unüberwindbarkeit dieser Grenze erweist es sich als überaus produktiv. Es fördert die Kreativität und fordert die wörtliche Rede heraus. Das Sichtbare steht aber nicht nur dem Sagbaren gegenüber, sondern auch dem Geheimnisvollen, Verrätselten und Unsagbaren. Jeder Annäherung ans Bild bleibt das *letztendliche* Verstehen dessen versagt, was darin sichtbar wird. Es steckt in einem produktiven Sinne in einem Rauschen fest – trotz aller noch so großen technischen Perfektion. Die phänomenologische Reflexion fördert die tentative Annäherung an ein situatives Empfinden, dessen Essenz sich ästhetisch im Bild darstellt.

Ein weiteres, jede theoretische Debatte um die Photographie durchwirkendes Thema ist dem zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bestendenden Verhältnis zum Sujet eines Bildes gewidmet. Das *siebte* Kapitel unterscheidet die verschiedenen Ebenen, auf denen eine Photographie der Wahrnehmung zugänglich wird. Davon sind technische Fragen der Abbildungsparameter nicht zu trennen. Was man mit den Augen sehen kann, muss jedoch nicht mit der atmosphärischen »Genauigkeit« einer Aufnahme identisch sein.

Photographien sind, indem sie eine ästhetische Beziehung zur Wirklichkeit herstellen, Medien der Resonanz. Diese wird in Kapitel *acht* in den Chiffren bildlicher Explikation eindrücklich gewordener Situation gesehen. Was der technisch vermittelte und sich im photographischen Bild ausdrückende Blick zu sehen gibt, kann nie mit dem identisch sein, was zur Aufnahme einer Referenzwirklichkeit motiviert hat. Jedes Bild kann lediglich Ähnlichkeitsbeziehungen herstellen. Indem es also Essentielles weglassen muss, bietet es sich als Gegenstand des produktiven Streits über Wirklichkeit an.

Die Herausforderungen in der sensiblen Handhabung der Kamera spitzen sich im Bereich der Atmosphären zu. Das *neunte* Kapitel behandelt ein mehrschichtiges Profil. Technische Belange stehen dabei nicht an erster Stelle, sondern solche der aufmerksamen Einstimmung auf den affektiven Gehalt von Situationen. Die von ihnen ausstrahlenden Atmosphären sind komplex, aber auch konkret. Umso mehr reklamiert sich in der bildlichen Erfassung ein Sensorium für transversale Übergänge. Was in und von einer Situation erlebt wird, bildet einen Rohstoff der Wahrnehmung, welcher sich – im Medium leiblicher Kommunikation – der Übertragung ins Bild anbietet. Nur wenn dieser Sprung gelingt, kann eine Photographie sichtbar machen, was im engeren Sinne der visuellen Wahrnehmung entzogen ist.

Photographien können schließlich als Medien des *Zeigens* aufgefasst werden. Was allzu evident zu sein scheint, erweist sich bei genauerer Betrachtung als vertrackt, unter anderem weil »Zeigen« die Frage nach einem Zeigenden impliziert. Das *zehnte* Kapitel nimmt Spuren aktiven, intentionalen, hinweisenden Zeigens ebenso auf wie eines Sich-selbst-etwas-Zeigens. Es geht nicht zuletzt der Frage nach, inwieweit das sich performativ ereignende Erscheinen eines Bildes Ausdruck eines Sich-*selbst*-Zeigens sein könnte. Schließlich wirft der *linguistic turn* die strittige Frage auf, ob jedes (ästhetische) Bilderfassen nicht a priori schon sprachlich formatiert ist.

Photographien sind Erinnerungsmedien par excellence. Sie werden für die Rekonstitution von Vorstellungen und Gefühlen aufgenommen und schließlich in der Erwartung betrachtet, dass sich vergangene Gedanken und Gefühle auftauen oder in erwünschter Weise wecken lassen. Ihre Funktion unterscheidet sich je nach der Einbettung in eine ästhetische Praxis. Mehr als nur graduelle Unterschiede bestehen zwischen privater Nutzung und professionellem Gebrauch zum Beispiel im amtlichen Denkmalschutz oder in der Arbeit kommunaler Stadtarchive. Das *elfte* Kapitel stellt in diesem Rahmen auch die Frage (nach den Dilemmata) der dokumentarischen Photographie zur Diskussion. Dokumentieren Bilder das Gezeigte oder nicht vielmehr die aktuelle Facette einer affektlogischen Beziehung zu einem Gegenstand im Moment einer Aufnahme?

Das Kapitel *zwölf* spannt eine polare Beziehung auf, die im gestischen Bildausdruck emissionsspezifische Differenzierungen nahelegt. Zum einen sind Photographien – in besonderer Weise in ihrer massenmedialen Instrumentalisierung – suggestive und sedierende Medien. Sie dienen der Verführung wie der Ablenkung, aber auch der nüchternen »sachlichen« Information. Was auf Bildern zu sehen ist, bietet sich angesichts der Vielschichtigkeit des Nicht-Sichtbaren zur Verknüpfung mit »fremdem« Sinn an. Daneben lässt sich das photographische Bild aber auch als Gabe auffassen. Als etwas, das sich im bildlichen Erscheinen *gibt* und Nachdenklichkeit erzeugt. Deren Fruchtbarkeit entfaltet sich im Üben des Denkens. Die Gabe ist insofern das Andere der Verführung, als sie nichts will – keinen Ausgleich, keine Gegenleistung und keinen Preis.

Städte sind in der Imagination der Menschen stets an ihre Raum- und Ortsbilder gebunden. Bewohner, Touristen wie ansiedlungsinteressierte Unternehmen machen sich aber nicht oder nur bedingt ihr *eigenes* Bild; sie folgen meistens zunächst den in disperser

Weise zirkulierenden Bildern der Print- und TV-Medien sowie in zunehmendem Maße der Bilderflut des Internet. Das *dreizehnte* Kapitel wirft einen Blick auf Wechselwirkungsverhältnisse zwischen Stadt und Photographie. Zum einen gibt es photographische Bilder der *Stadt*. In ihnen geht Architektur im Kontext urbaner Lebendigkeit auf. Es gibt daneben aber auch die *Architekturphotographie*. Hier ist es nicht die *Stadt*, die im Erscheinen eines ihrer Quartiere ins Bild gelangt, sondern (in einem mikrologischen Sinne) das Haus, der Kirchturm, die Brücke bzw. das einzelne architektonische Objekt. In beiden Modi des Ästhetischen wird ein je eigener Raum zum Objekt des Zeigens.

Das letzte (*vierzehnte*) Kapitel setzt sich mit der Photographie als Gegenstand der Interpretation auseinander. Im phänomenologischen Fokus stellt sich die Anwendung systematisch und darin *zergliedernder* Analysekategorien als wenig ertragreich dar. Favorisiert wird deshalb zunächst der Weg der intuitiv wie assoziativ sich vortastenden Annäherung. Die sich auf der Basis leiblich-kommunikativer Beziehungen differenzierende Aufmerksamkeit arbeitet eher verdeckte als offen zu Tage liegende Bedeutungen heraus. Sowohl im Moment einer Aufnahme wie in dem des angestrebten Bildverstehens aktualisieren sich Beziehungen zu umgebungsspezifischen Milieus in gleichsam rahmenden Gefühlen. Diese bieten sich schließlich für die segmentierende Analyse an, die ihrerseits jedoch auf den ganzheitlichen Ausdruck einer Photographie bezogen bleibt.

Der zweite Teil des Bandes gliedert sich in fünf Bildkapitel. Eine theoretische Einleitung ist ihnen vorangestellt. Die jeweiligen Bildserien konkretisieren an unterschiedlichen Beispielen die phänomenologische Explikation von Eindrücken im Medium des photographischen Bildes. Das Bild spielt in der Perspektive der Aufnahme eine andere erkenntnisvermittelnde Rolle als in der Situation der Rezeption. Ist eine Photographie Resultat der Annäherung an das sinnlich Gegenwärtige, also ästhetisches Produkt, so expliziert sich in ihrem Ausdruck eine subjektive Beziehung zu einer erlebten »Herumwirklichkeit«[6]. Wird das Bild dagegen zum Objekt der Betrachtung, fordert es einen (im Prinzip beliebigen) Rezipienten zur sprachlichen Explikation von *Bild*-Eindrücken heraus. Auf zwei verschiedenen Wegen werden so gegenstands- bzw. sujetspezifische Bedeutungen zur Sache subjekt- wie weltbezogenen Bedenkens.

[6] Vgl. auch Dürckheim, Untersuchungen zum gelebten Raum, S. 36.

Teil I
Das photographische Bild in der Phänomenologie: Theoretische Orientierungen

1. Der gesellschaftliche Ort der Photographie

Was Menschen tun, die unter ihresgleichen aufgewachsen sind, hat den Geruch der Herde. Je stärker der Imperativ des »Man«, desto ähnlicher das Tun und Wollen, die Denkmuster und die Gefühlsregime. Allzumal in Fragen ästhetischer Belange des täglichen Lebens setzt sich eine heimliche Macht der Angleichung ans Ähnliche durch – vom identitätsverheißenden Tattoo bis zum idyllischen Familienfoto. Unter anderem sind es die verschiedensten ästhetischen Praktiken, die dazu dienen, dem Mitschwimmen im Verband der Herde den nötigen Vorschub zu geben. Wer vom Sog der Menge bewegt ist, will das auch zu erkennen geben, indem er etwas Charakteristisches von ihrem Wesen in sich selbst hineinkopiert. Lebensweltliches Photographieren steht als ästhetische Praktik par excellence unter dem Druck des Kollektivs, folgt sie doch dem Gebot der Anverwandlung individuellen Tuns ans Muster dessen, was viele tun. Gerade sie hat deshalb einen *gesellschaftlichen* Ort. Das gilt – wenn auch ganz anders – ebenso für die professionelle Photographie und in abermals anderer Weise für die der Amateure, die ihre Erzeugnisse in Wettbewerben im Spiel endloser Variationen des Ähnlichen einander zeigen. Alle Gruppen folgen ihren je eigenen Regeln, Normen, Kriterien der Anerkennung und nicht zuletzt Ritualen der Selbstinszenierung.

Die gesellschaftliche Disponiertheit der Photographie ist ganz wesentlich ökonomisch bestimmt. Wenn dieser Aspekt in einer phänomenologischen Reflexion erkenntnistheoretischer Potentiale der Produktion wie der Rezeption photographischer Bilder auch keine unmittelbare Rolle spielt, so muss doch darauf verwiesen werden, dass Photographie als gesellschaftliche Praxis selbst im privaten Anwendungsbereich von ökonomischen Interessen gelenkt wird. Schon die Beschaffung und Bewirtschaftung des technischen Geräts erfordert monetäre Investitionen, und mit der Erteilung eines Auftrages an ein Fotoatelier werden nicht nur ästhetische, sondern zugleich geldwerte Erwartungshorizonte aufgespannt. In der Architektur- und Werbephotographie sind die Zusammenhänge allzu offensicht-

lich; wer als Betreiber eines gewerbsmäßig betriebenen Ateliers mittelfristig keine Photographien verkaufen kann, wird über kurz oder lang zum Amateur. Der Künstler bedarf oft stützender Stipendien und nicht zuletzt der ökonomisch motivierten Kooperation mit einer Galerie. So gerät er selbst in ein Wirtschaftssystem monetärer Werte hinein, und dies noch dann, wenn die Werke in den offenen Widerspruch zur Rationalität des Kapitalismus treten. Es ist in der Geschichte der Photographie schon in der frühen Zeit des 19. Jahrhunderts belegt, dass selbst bekannte Photographen schnell in ökonomische Not geraten konnten, wenn sie keine Absatzmärkte für ihre Arbeiten erschließen konnten. Der Erfolg »guter« Photographie wird immer auch (wenn nicht ausschließlich) am Geld gemessen, das eine Aufnahme durch ihren Verkauf einbringen kann. Umso mehr ist es bemerkenswert, dass die ökonomische Seite der Photographie in der Theorie über Photographie nur eine eher marginale Rolle spielt.

1.1 Photographie als ästhetische Praxis ihrer Zeit

Die Photographie ist a priori gesellschaftlich gerahmt. So sind auch Photographen wie Photographien Kinder ihrer Zeit, und das in jeder Hinsicht: Von den Techniken der Produktion bis zu subkulturellen Rezeptionsreflexen. Schon die wechselnde Mode optischer Unschärfe weist darauf hin, dass Bildeigenschaften, die scheinbar nur Folge technischer Abläufe sind, als Ausdruck eines ästhetischen Stils meistens kulturell codiert sind.[1] Weil die mit Smartphones gemachten Bilder in der Gegenwart ubiquitärer High-Tech-Kommunikationsmedien in aller Regel automatisch technisch mindestens zufriedenstellend und das heißt dann auch »gestochen scharf« sind, haben formale Merkmale der Bildqualität prinzipiell auch wenig mit technischer oder ästhetischer *Kompetenz* zu tun. Wie Bilder aussehen, ist vielmehr Ausdruck des Umstandes, dass es beinahe unmöglich ist, mit gänzlich automatisierten Applikationen *keine* »perfekten« Aufnahmen zu machen. Gewissermaßen »umgekehrt« lässt sich aber auch sagen, dass das maschinistische Programm des Apparats (das technische Dispositiv) in einer ästhetische Norm der Alltagskultur wurzelt, wonach unter anderem die »scharfe« Photographie als erstrebenswert gilt und das verschwommene Bild als fehlerhaft und

[1] Vgl. Ullrich, Die Geschichte der Unschärfe, S. 8.

unbrauchbar in seinem Wert gemindert wird. Nur in Kunst und professioneller Photographie ist das mitunter anders. Dort ist die Differenzierung zwischen *absichtlich* scharfen und unscharfen Bildern in besonderer Weise Spiegel ästhetischer Präliminarien kreativer Bildgestaltung. Nicht nur Bilder entstehen, auch Sichtweisen werden produziert.

Der Zusammenhang zwischen dem, was man erkennt und dem, was man (noch) nicht kennt, ist prinzipiell offen. Im Verstehen von Eindrücken muss man sich ans bereits Gewusste halten, zum anderen aber auch offen sein gegenüber dem, wofür man noch keine Deutungsschablonen hat. Wäre das Wahrnehmungsvermögen geschlossen, könnte es erstens nicht entstehen und wäre zweitens auch nicht in der Lage, sich situationsgemäß zu erweitern. Die Grenzen zwischen dem, was man »sicher« kennt (oder zu kennen glaubt) und dem, was zunächst irritiert, vielleicht weil etwas an ihm ganz und gar *neu* erscheint, sind fließend. Vorausgesetzt ist, dass jedes Erscheinen auf eine Resonanz der Betroffenheit stößt; ohne sie gäbe es keine Aufmerksamkeit und *Erscheinen* bliebe etwas allein Virtuelles. Zu Recht macht Ludwik Fleck deshalb auch auf die Macht vorhandener epistemischer Strukturen aufmerksam, die wie Orientierung vermittelnde Schablonen funktionieren.

Von den Routinen des Erkennens werden nicht nur »einfache« dingliche Eigenschaften erfasst (z. B. etwas Hölzernes oder Metallenes), sondern auch komplexere Situationen, die erst mithilfe ganzer Ordnungen spezifischen (Vor-) Wissens verstanden werden können (z. B. die Geschehensverläufe auf einem ganz und gar banal erscheinenden Markt[2]). Komplexe Zusammenhänge gibt es nicht erst in den Wissenschaften, sondern schon in infra-gewöhnlichen Situationen des täglichen Lebens. Sie zeigen sich in performativen Augenblicken des Lebens, aber auch in Photographien, die sichtbar machen, was es zu einer bestimmten Zeit an einer Stelle im Raum gegeben hat. Was wir erkennen und uns als dieses oder jenes erklären, ist in besonderer Weise ans *kollektive* Vermögen der Wahrnehmung gebunden, spiegelt also gesellschaftliche sowie gruppenspezifische Muster wider, mit deren Hilfe die Menschen Dinge und Situationen verstehen. Das, was wir auf diese Weise »sehen« können, ist offensichtlich auch Produkt weltanschaulicher sowie »intellektueller Moden«[3]. Dies ließe sich für

[2] Vgl. dazu Hasse, Märkte und ihre Atmosphären.
[3] Fleck, Schauen, Sehen, Wissen, S. 309.

die Wissenschaften am Beispiel erziehungswissenschaftlicher und soziologischer Debatten, die unter einem mächtigen ideologischen Einfluss stehen und mit dem Wandel gesellschaftlicher und politischer Werte schnell wechseln, kontrastreich zeigen.

Grundsätzlich steht der photographische Zugriff auf die gesellschaftlich formatierte Welt zutiefst in den Sedimenten subjektiver und kollektiver Erfahrungsschichten: »Aber wenn das Sehen selbst ein Produkt der Erfahrung und der Akkulturation ist – einschließlich der Erfahrung des Bildermachens –, dann ist das, womit wir die bildliche Darstellung vergleichen, in keiner Weise eine nackte Wirklichkeit, sondern eine Welt, die bereits in unsere Repräsentationssysteme gekleidet ist.«[4] Eindrückliche Beispiele für die Wege der Einbettung von Photographien in ideologische Klischees liefern die Arbeiten von Alexander Michailowitsch Rodtschenko (1891–1956). Sie sahen sich der medialen Durchsetzung des revolutionspolitischen Programms der UdSSR verpflichtet. Auch die sogenannte »Sozialphotographie«[5], die in den 1970er Jahren Ausdruck des Zeitgeistes der damaligen Bundesrepublik Deutschland war, darf als ein Bildprojekt zur Durchsetzung ideologischer Deutungen gesellschaftlicher Verhältnisse verstanden werden.

Bestimmte Sichtweisen haben »ihre Zeit«. Das gilt nicht nur für das Fühlen und Denken in Begriffen, sondern auch für die Produktion und Rezeption von Bildern. Es muss schon deshalb Übergänge zwischen einer diskursiven und einer ästhetischen Rationalität geben, weil das (scheinbar rein kognitive) Denken mit komplementären Gefühlen synchronisiert werden muss und umgekehrt. Gesellschaftliche Sichtweisen wurzeln (wenn auch anders als wissenschaftliche Theorien) in mächtigen Imperativen eines So-und-nicht-anders-Verstehens. Pörksen hat am Beispiel der Visiotype gezeigt, dass und wie Bilder als epistemische Fähren fungieren. Fleck sprach (noch diesseits der Logik der Bilder) von einer leicht unterschätzten »Soziologie des Denkens«. Je besser sie von politischen Dämagogen und Ideologen gekannt und missbraucht wird, desto »schlechter kommt die ganze Menschheit dabei weg.«[6] Das Denken war nie von Bildern zu trennen. Es produziert sie und nimmt sie als ästhetische Brücken des Verstehens in sich auf. In der Gegenwart steht die Photographie mehr

[4] Mitchell, Bildtheorie, S. 65.
[5] Vgl. Günter, Fotografie als Waffe.
[6] Fleck, Schauen, Sehen, Wissen, S. 314.

denn je im Zentrum der Produktion von Meinungen und politischen Positionen. »Wenige sind sich bewusst, dass die Photographie im Auge des Sturmes steht. Sie hat immer noch einen 100-prozentigen politischen und sozialen Einfluss, selbst in unserer Hyperdemokratie, in der ein Schnappschuss ein Gesetz ändern kann. […] Das Proletariat, ohne Macht über das Wort, hat sich das Bild erfunden, damit man miteinander reden kann. Und das Bild hat sich als etwas viel Schnelleres als das Wort erwiesen.«[7]

Gerade die der Staatsräson nahestehenden sogenannten »öffentlich-rechtlichen« Fernsehanstalten leben in der Art und Weise, wie sie Meinungen im Medium der Bilder kommunizieren, von einer in ihrem Wertempfinden wabernden Masse, »die stets an den Grenzen des Unbewußten umherirrt.«[8] Die Masse »denkt in Bildern und das hervorgerufene Bild löst eine Folge anderer Bilder aus, ohne jeden logischen Zusammenhang mit dem ersten. […] Die Vernunft beweist die Zusammenhanglosigkeit dieser Bilder, aber die Masse beachtet sie nicht und vermengt die Zusätze ihrer entstellenden Phantasie mit dem Ereignis.«[9] Was Le Bon 1908 sagte, hat an Gültigkeit kaum eingebüßt. Allenfalls dürfte sich »die« (singuläre) Masse, von der er spricht, schon längst in Fraktale pluralisiert haben, die ihr eigenes Korrespondenzleben in einer Gesellschaft der *Massen* führen.

Bilder werden für Erwartungen gemacht und um Erwartungshorizonte zu stimmen. So oder so – ihre politische wie lebensweltliche Bedeutsamkeit erhalten sie erst vor dem Hintergrund eingestellter Erwartungen. Die von George W. Bush zur Legitimierung des Irak-Krieges herangezogenen Fälschungen von Satellitenbildern angeblicher Fabriken für die Produktion von Chemiewaffen repräsentieren die mit politischen Kalkülen verbundenen Praktiken der Produktion von Sichtbarkeit im Namen einschlägiger Interessen. Das Urlaubsfoto, auf dem die Kinder nicht vor dem Müllcontainer, sondern neben dem blühenden Strauch stehen, symbolisiert die »harmlose« Seite der Anpassung des Bildes ans ästhetische Programm – hier an eine *emotionale* Bilderlebnis-Erwartung. Zur gesellschaftlichen Relevanz der Bilder gehört die subjektive Perspektive, die scheinbar »nur« individuell ist und sich in Mustern der Beliebigkeit zu verlieren scheint. Selbst wenn persönliche Präferenzen der Bildgebung

[7] Meier, Unsere rasante Bildkultur macht Angst.
[8] Le Bon, Psychologie der Massen, S. 22.
[9] Ebd., S. 23.

auch scheinbar allein in Biographie und Aktualität begründet sein mögen, so sind doch alle diese Sichten auf etwas, das *so oder so* ins Bild gesetzt wird, auch Spiegel historisch-gesellschaftlicher Verhältnisse, die Menschen für ein bestimmtes Sehen disponieren. In besonderer Weise kann das die Porträtphotographie veranschaulichen, die – von eher geringen Variationen abgesehen – im Prinzip von ihren Anfängen bis in die Gegenwart einem relativ konstanten ästhetischen Format folgt. Auch die rituelle Verbildlichung des eigenen Selbst (im sogenannten »Selfie«) kennt nur wenig Spielräume. Massenmedial gleichsam gestanzte Schablonen der Sichtbarmachung sind beherrschend.

So entstanden auch mit den von August Sander in schier zahlloser Reihe und weitgehend vereinheitlichter Geste abgebildeten Personen Bilder von Menschen, die Ernsthaftigkeit, Glaubwürdigkeit und Authentizität ausstrahlen. Sander arbeitete wie nahezu alle bekannten Photographen, die sich mit einem künstlerischen Anspruch vom Heer der massenhaften Porträt- und Hochzeitsphotographen unterschieden hatten, nach einem eigenen aber dennoch standardisierten Stil[10]: So wurden die »Modelle« zum Beispiel nachhaltig angewiesen, nicht zu lachen, sondern ein überaus ernstes Gesicht zu machen. Man wird zu Recht von *Modellen* sprechen dürfen, weil die abgelichteten Menschen nicht spontan in vitalen *Lebenssituationen* photographiert wurden, obwohl die Aufnahmen doch in aller Regel in keinem Studio, sondern in authentischen sozialen Milieus stattfanden. Beherrschend war der imaginäre Hintergrund der ästhetischen Inszenierung. Dieses Formmerkmal ist jedoch nicht nur für Sander typisch; es zeichnet schon die Arbeiten von John Thomson aus dem 19. Jahrhundert aus, ebenso die von Lewis Hine, der in seiner Arbeit von einem sozialpolitischen Engagement angetrieben wurde[11], die wenigen Bilder von Eugène Atget, die *nicht* leeren städtischen Orten, sondern den Gewerbetreibenden und Händlern in den Straßen von Paris gewidmet waren[12] und schließlich den Porträts von Bernice Abbott[13]. Menschen lachen auf all diesen Bildern lediglich in raren und geradezu begründeten Fällen; meistens ist es auch dann nur ein verhaltenes und dramaturgisch evoziertes Lächeln. Mit anderen Worten:

[10] Vgl. Sander, Antlitz der Zeit.
[11] Vg. Hine, Men at Work.
[12] Vgl. Adam, Eugène Atget.
[13] Vgl. Van Haaftern, Einführung.

Erst der *Entzug* eines zum Lebensalltag gehörenden Ausdrucks stattete diesen Typ von Bildern mit einem »Echtheits«-Anspruch sowie mit einer vermeintlichen »Authentizität« aus. Der Entzug einer vielleicht nur flüchtigen aber doch lebendigen Erscheinungsweise suggeriert eine Ernsthaftigkeit, dank derer der Blick in eine Tiefe fallen kann, in der etwas Allgemeines ans Licht tritt, etwas Thesenhaftes und Abstraktes, das von *individuellen* Personen abgelöst ist. Kommuniziert werden im strengen Sinne des sichtbar Gemachten mehr Programme als Gestalten lebendiger Personen.

Kein Mensch repräsentiert in seinem mimischen Habitus, in dem er in Aufnahmen von August Sander erscheint, in *charakteristischer* Weise das Bild eines Berufes oder Standes. Starre Mienen geben sich vielmehr als Spiegel eines gleichsam »befohlenen« Blickes zu verstehen. Es wäre aber zu einfach, die Inszenierung von Ernsthaftigkeit allein auf den mimischen Ausdruck von Gesichtern beschränkt zu sehen. Die Wirkung ging stets weiter; sie erzeugte eine Spannung, die sich in die leibliche Präsenz der ganzen Person in einer Weise hineingefressen hatte, dass Bilder »schockgefrosteter« Situationen entstehen konnten. Mit anderen Worten: Je mehr die bildliche Erscheinung einer Person von der Vitalität ihres Lebens abstrahierte, desto stärker rückte sie in die Nähe eines Allgemeinen. Eine ganz andere Methode praktizierte der moderne niederländische Photograph Ed van der Elsken.[14] Indem er sich mit der Kamera dem urbanen Amsterdamer Leben zuwandte, bewegte er sich *selbst* im lebendigen Strom der Stadt, so dass es ihm gar nicht erst möglich wurde, die Menschen ohne ihr Lachen und Lächeln, ohne ihre gestischen, habituellen und mimischen Züge sowie vitalen Ausdrucksgestalten ins Bild zu setzen.

»Die Frage, was Bildlichkeit überhaupt ausmacht«, berührt nicht erst eine ästhetische Dimension, sondern schon die Verstrickung von Apparat und Interesse, denn jedes hergestellte Bild stellt einen Beitrag »zur Welterschließung« dar.[15] »Wer ein Bild sieht, sieht es nicht als Gegenstand in Kontinuität mit anderen Gegenständen in einem bestimmten Raum.«[16] Es ist aus dieser Kontinuität herausgeschnitten; der Gebrauch des Suchers hat seine wesentliche ästhetische Funktion unter anderem in der Wahrung einer gewissen ikono-

[14] Vgl. van der Elsken, Camera in love.
[15] Bertram, Spuren von Spuren, S. 97.
[16] Ebd., S. 102.

graphischen Hygiene. Daraus folgt für Georg W. Bertram, »dass jedes Bild gerahmt ist, unabhängig davon, ob es faktisch einen Rahmen hat oder nicht.«[17]

Nicht nur in den Ausdrucksformen der Kunst spiegeln sich gesellschaftliche Vorstellungen, Ideen und Ideologien. Die gesellschaftlichen Verhältnisse einer Zeit bringen sich ebenso in der lebensweltlichen Photographie zur Geltung, und noch in der scheinbar allein sachlich motivierten dokumentarischen und wissenschaftlichen Photographie, wenn auch in anderer Weise. Photographie steht spätestens dann, wenn sie in ihrer Ästhetik an kommunikative Zwecke gebunden wird (und das ist prinzipiell immer der Fall), in einem Rahmen gesellschaftlicher Werte und Normen. Mit anderen Worten: Sie wird von Affektschwellen reguliert, die weniger bewusst als autopoietisch eine lenkende Funktion haben und wie Schleusen, Weichen und Einbahnstraßen arbeiten, aber auch wie Tabuzonen.

1.2 Zur Situiertheit theoretischer Auffassungen von Photographie

Wie die gesellschaftlichen Verhältnisse die Erzeugnisse von Kunst und Photographie rahmen, orientieren, disponieren und situieren, so wird die Auffassung von Photographie durch wissenschaftliche Theorien in Bahnen gelenkt. In diesem Band wird die Phänomenologie maßgeblich auf das Verständnis von Photographie und ihrer Bilder Einfluss haben. Wenngleich die Phänomenologie auch unter dem Verdacht steht, sich gegenüber gesellschaftlichen und machtpolitischen Verhältnissen paradigmatisch weitgehend zu verschließen, so muss allzumal vor dem Hintergrund der *Neuen* Phänomenologie insofern dieses Vorurteil relativiert werden, als gerade das Schmitz'sche System der Philosophie *Situationen* explizit in ihr theoretisches Zentrum stellt. Menschen leben, »indem sie aus Situationen schöpfen«[18]. Dies sind ganzheitliche Gefüge, die mit ihren Sachverhalten und Programmen (oft zudem Problemen) nach Bedeutungen geordnet sind. Situationen halten die Dinge in gewisser Weise zusammen. Zwar können sie als Einzelnes verstanden werden, sind im Erleben aber doch Ausdruck eines rahmenden Ganzen. Und so folgt schon aus

[17] Ebd.
[18] Schmitz, Situationen und Konstellationen, S. 9.

dem Eingewurzelt-Sein des Menschen in persönliche und gemeinsame Situationen, dass er stets in und aus einem Rahmen vergesellschafteter Verhältnisse lebt. In diesem findet er, was ihm etwas (oder nichts) bedeutet, was er gelernt hat, als minder- oder hochwertig zu empfinden und wofür er bereit ist, viel oder gar keine Energie zu investieren. Dies heißt dann auch, dass sowohl der bildgebende Akt des Photographierens wie der bildnehmende Gebrauch materieller Photographien gesellschaftlich situiert und disponiert ist. Alles, was mit Photographie zu tun hat, muss im Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse verstanden werden. Das drückt sich nicht zuletzt in der Kritik der Photographie als Methode und ästhetische Praxis aus.

Die Beispiele geradezu zersetzender Ideologiekritik sind vielfältig. »Linke« Gesellschaftskritik boomte in der Zeit der späten 1960er Jahre, bis sie angesichts des Aufkeimens postmodernistischer Strömungen in den 1980er Jahren allmählich schwächer wurde. Zu den prominentesten Vertretern tendenziell »linker« Herkunft dürften Susan Sontag und Pierre Bourdieu gehört haben. Ideologisch verblendete Kritiken treiben allerdings bis in die Gegenwart bemerkenswerte Blüten. Im Kanon stereotyper Medienkritik an der Photographie spielt die Parodierung der sogenannten »Knipserphotographie« eine sich stets variierende Rolle. Dabei wird selten Neues vorgetragen, fällt es doch allzu leicht, sich über die weithin unreflektierten Praktiken der Alltagsphotographie zur Erheiterung sich kritisch gebender Zeitgenossen zu erheben. Bedenklich ist dabei ein gewisser Geruch akademischer Arroganz. Diese gipfelt bei Barry King darin, dass er den knipserspezifischen »Fotokonsumismus«[19] als ein neurotisches Verhältnis zur Zeit abkanzelt. Mit weit größerer medienpolitischer Berechtigung könnte man zahllose Erzeugnisse aus dem Genre der Pressephotographie unter ideologiekritischen Beschuss nehmen, wonach geldwerte Szenen des aktuellen Zeitgeschehens zum Gegenstand eines schier unerschöpflichen Programms von Bildredaktionen zahlreicher Print- und TV-Medien werden, um (eingekleidet in »Nachrichten« und »Informationen«) Gefühle zu manipulieren. Diese lassen sich mit Bildern leichter und wirksamer kommunizieren als mit rationalen Argumenten. Systematisch arrangierte Politik der Dissuasion stellt die Ideologiekritik vor weit größere Herausforderungen als das noch so naive »Knipsen« für den privaten Gebrauch.

[19] King, Über die Arbeit des Erinnerns, S. 175.