

Wenn Fotos nicht lügen können, was können sie dann? Zum Einsatz der Fotoanalyse in der Politikwissenschaft

Matjan, Gregor

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Matjan, G. (2002). Wenn Fotos nicht lügen können, was können sie dann? Zum Einsatz der Fotoanalyse in der Politikwissenschaft. *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, 31(2), 173-190. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-59957>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC Licence (Attribution-NonCommercial). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>

Gregor Matjan (Wien)

Wenn Fotos nicht lügen können, was können Sie dann?

Zum Einsatz der Fotoanalyse in der Politikwissenschaft

„2.224 Aus dem Bild allein ist nicht zu erkennen, ob es wahr oder falsch ist.

2.225 Ein a priori wahres Bild gibt es nicht“
(Wittgenstein 1995, 17).

„Die Fotos schwanken zwischen Beweis und Illustration“ (Bartov et al. 2000, 36).

Fotografien bilden ein weithin unbeachtetes Quellenmaterial in der Politikwissenschaft. Wenn Sie eingesetzt werden, dann rein illustrativ oder als Mittel historischer Beweisführung. Folglich findet eine methodologische Beschäftigung mit dem Medium Fotografie kaum statt, weshalb es vielfach zu Fehlschlüssen und Überinterpretationen kommt, was die Funktion von Fotos in politologischen Kontexten betrifft. Fotoanalyse wird dagegen als Methode dargestellt, die auf Basis von „visual literacy“ arbeitet. Neben der Geschichte der politischen Verwendung des Mediums selbst werden dabei auch erkenntnistheoretische und semiotische Positionen berücksichtigt, die in Nachbardisziplinen wie der Philosophie von Vilém Flusser oder Roland Barthes ausgearbeitet wurden.

1. Von Tarnopol nach Trnopolje

Fotos aus beiden Orten ähnlichen Namens – der eine in der Ukraine gelegen, der andere in Bosnien – wurden in den letzten Jahren zum Anlass massiver Kritik an der Fotoanalyse als sozialwissenschaftlicher Methode. Vier Bilder aus Tarnopol, gezeigt in der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 – 1944“, dienen als Exempel, um die teilweise mangelhafte Quellenkritik der Ausstellung aufzuzeigen und damit den Vorwurf zu untermauern, die Organisatoren vom Hamburger „Institut für Sozialforschung“ hätten die Fotos im Sinne ihrer Thesen instrumentalisiert.¹ Tarnopol war einer der Schauplätze von Mas-

sakern an der Zivilbevölkerung während des deutschen Ostfeldzugs 1941. Anhand der gezeigten, von Wehrmattsangehörigen gemachten Fotos des Massakers versuchte der polnische Historiker Bogdan Musial (1999) den Nachweis zu erbringen, dass die auf den Fotos abgebildeten Opfer nicht – wie im Begleittext der Ausstellung behauptet – von Deutschen ermordete JüdInnen waren, sondern dass es sich um Opfer des sowjetischen Geheimdienstes NKWD handle.

Die zur Überprüfung dieser und weiterer fotodokumentarischer Zuordnungsprobleme eingesetzte Untersuchungskommission kam schließlich zu einem differenzierten Ergebnis: Eine zweifelsfreie Identifizierung der Toten als

NKWD-Opfer sei bei zwei von zehn kritisierten Fotografien tatsächlich möglich, auf den übrigen Fotos wären aber neben NKWD-Opfern auch ermordete JüdInnen zu sehen bzw. würden die Fotos keine eindeutige Identifizierung der Opfer zulassen (Bartov et al. 2000, 31). Damit verschob sich jedoch der ursprünglich unterstellte Beweiswert der beanstandeten Fotos hin zur bloßen Illustration des Sachverhalts der Verbrechen der Wehrmacht (neben den Verbrechen der sowjetischen Seite). Dies bewog schließlich den Ausstellungsmitarbeiter Walter Manoschek zu dem (voreiligen) Schluss, Fotografien besäßen weder Anschaulichkeit noch Beweiskraft aus sich heraus (Güntner 1999). Damit würde jedoch die überzogene Absicht der ursprünglichen Ausstellungsgestaltung, mittels fotografischer Quellen Beweise für den Vernichtungskrieg der Wehrmacht zu erbringen, der potenziell geringen Aussagekraft von größtenteils privaten Fotografien angelastet. So fand auch kaum eine detaillierte Analyse der beanstandeten Fotos selbst statt. Die Kommission bezog ihre Kritik eher auf den quellenkritischen Umgang mit den Fotos in Hinblick auf die mangelhafte Archivierungspraxis und die irreführende Gestaltung der Begleittexte (Bartov et al. 2000, 19ff.).

Trnopolje steht für einen ähnlich umstrittenen Fall der Beweisführung mittels Fotografie. Der bosnische Ort wurde 1992 als „serbisches KZ“ weltbekannt. Videoaufnahmen eines britischen Fernseheteams zeigten ausgemergelte Gefangene hinter einem Stacheldraht. Ein Standbild aus diesem Video ging u.a. als Cover von *Time* um die Welt – im Vordergrund der Moslem Fikret Alic, der mit nacktem, bis auf die Knochen abgemagerten Oberkörper am Zaun steht und als Person die Lagergräuel und die mörderische Praxis der bosnischen Serben in ihren Lagern für alle Welt illustrierte.²

Die offensichtliche Beweiskraft des Fotos (*Daily Mail* betitelte es mit „The Proof“) wurde vom deutschen Journalisten Thomas Deichmann (1997) massiv in Zweifel gezogen, als dieser zufällig ein bemerkenswertes Detail erfasste: Die Befestigung des Stacheldrahts befand sich nicht – wie es logisch zu erwarten gewesen wäre – auf der kamerazugewandten Außenseite der

Zaunpfähle, sondern an deren Innenseite. Daraus resultiert, dass sich eigentlich das Kamerateam „hinter“ dem Zaun befunden haben musste und nicht die „Gefangenen“. Entsprechende Recherchen vor Ort ergaben, dass sich tatsächlich diverse Zäune auf dem Gelände befanden, aber keiner das Lager selbst vollständig umschloss. Dies legt laut Deichmann den Schluss nahe, dass es sich in erster Linie um ein (überfülltes) Sammellager gehandelt habe, aber keineswegs um ein massiv umzäuntes Vernichtungslager oder gar KZ.

Wie die Deichmann-Kritikerin Erica Fischer (1997) jedoch richtig festhielt, sagt das fotografisch dokumentierte Faktum des Vorhandenseins bzw. der Befestigung eines Stacheldrahts nichts über die tatsächlichen Zustände und Gräueltaten im Lager Trnopolje aus. Auch vom abgemagerten Fikret Alic und den anderen dargestellten Männern sagt uns das Foto nicht, wodurch ihr Zustand herbeigeführt wurde – durch bloßen Nahrungsmangel aufgrund der Überfüllung des Lagers, wie Deichmann unterstellt, oder aufgrund einer Aushungerungsstrategie, wie es die von Fischer dokumentierten Augenzeugenberichte nahe legen. In beiden Fällen wird die zweifache Problematik der Fotoanalyse erkenntlich:

a) Fotos als Quellenmaterial wird eine objektive Beweiskraft unterstellt, die sowohl von der beweisführenden wie auch von der beweis-kritischen Seite angenommen wird. Die implizite, von beiden Seite ins Treffen geführte Hypothese lautet: Was auf einem Foto augenscheinlich zu sehen ist, kann zumindest nicht vollständig falsch oder frei erfunden sein. Wie Roland Barthes (1989, 86, Hervorheb. im Orig.) schreibt, „läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist*.“ Lässt aber das optische Festhalten einer (vergangenen) Realität den Schluss zu, wonach wir es auch mit etwas „Wahrem“ zu tun haben? Wären Fotos demnach in der Lage, retrospektiv Beweise für das *Zustandekommen* der von ihnen dokumentierten Sachverhalte zu liefern, also quasi Erklärungen zu offerieren, die historisch über das Dargestellte hinaus reichen?

b) In der kritischen Auseinandersetzung leiteten beide Seiten ihre jeweiligen Argumente nahezu beliebig aus dem Foto bzw. Fotokontext ab – Details wurden hervorgehoben, andere Quellen hinzugezogen, neue Interpretationszusammenhänge eröffnet. Mit der Auseinandersetzung um seinen Beweiswert verliert das konkrete Foto letztlich seinen objektiven Charakter und reduziert sich in seiner Relevanz auf nicht mehr als illustratives Beiwerk. Es bekommt als interpretative Quelle den Beigeschmack des Uneindeutigen, Kontingenten. Wie die Kommission (Bartov et al. 2000, 35) formuliert: „Auch die Identität der Toten auf den Fotografien aus Tarnopol ist bislang nicht eindeutig zu klären, weil außer bildimmanenten Details und weiteren Fotos keine Hinweise vorliegen.“

Solche und ähnliche Beispielen zeigen die massive Verkennung des Stellenwerts von Fotos als Quellenmaterial sozialwissenschaftlicher Analysen. Fotos kommen zumeist nur dann als Beweismaterial ins Spiel, wenn sie als schockierend empfunden werden. Sie symbolisieren damit bereits eine Parteilichkeit und geraten damit zum strittigen Material, indem sie den dargestellten Sachverhalt (und manchmal sogar seinen Entstehungskontext) überhöhen und scheinbar objektivieren. Wenn sich jedoch aus dem gleichen Fotomaterial gänzlich andere, widersprechende Erkenntnisse ablesen lassen, verfällt die Analyse in eine „ent-täuschte“ Ablehnung fotografischer Quellen als solche. Eine Verkennung der Bedeutung von Fotografien liegt auf der Hand. Doch worin besteht sie konkret? Barthes (1989, 14) hat richtig erkannt, dass in der Betrachtung eines Fotos nicht das Foto an sich sichtbar wird, sondern stets nur der konkrete Bildinhalt als Referent „haftenbleibt“. Von daher sei es so schwierig, der Fotografie „auf die Spur zu kommen.“

Offenbar liegt das Problem also nicht im Foto als Gegenstand selbst, sondern in projektiven Erwartungen hinsichtlich seiner (a) Beweis- und Erklärungskraft oder (b) reinen Kontingenz. Dieser Beitrag widmet sich der Frage, welche methodologische „Kompetenz“ der Fotoanalyse sinnvollerweise beigemessen werden darf und

welche analytische Herangehensweise dazu angemessen ist. Einerseits betrifft dies die Bedingungen der Möglichkeit der Fotoanalyse im Kontext der Sozialwissenschaft, andererseits das analytische Instrumentarium sowie den zulässigen Interpretationsspielraum. Trifft also die Feststellung von Susan Sontag (1977, 23f.) zu, wonach „(t)he limit of photographic knowledge of the world is that, while it can goad conscience, it can, finally, never be ethical or political knowledge“?

2. Fotografie in der Politikwissenschaft

Gewöhnlich stützt sich die politologische Analyse auf diverse Textformen in gesprochener oder – noch viel mehr – geschriebener Form als primäres Quellenmaterial. Eine politologische (wie auch allgemein sozialwissenschaftliche) Sichtweise wird daher von der linearen Dimension der Erzählung geprägt. W.J.T. Mitchells (1992) wissenschaftshistorisches Argument, wonach wir – dem „linguistic turn“ folgend – gegenwärtig mit einem „pictorial turn“ in den Sozialwissenschaften konfrontiert sind, weist bereits auf eine Akzentverschiebung in der diskursiven Analyse von soziokulturellen Sachverhalten hin. „Using photographs in a discipline of words‘ ... results in ‚language doing the work of eyes‘“ (Mead und Tyler, zit. nach Ball/Smith 1992, 6). Methodologisch wird mit der linearen Textualität der wissenschaftlichen Argumentation – in Gestalt einer positivistisch ausgerichteten Beweisführung³ – ein Analyseraster vorgegeben, das nach Stringenz, Kohärenz und logischer Nachvollziehbarkeit einer Kette von Aussagen verlangt bzw. danach sucht.

Gehen wir allerdings von einer methodologischen Selbstbeschränkung des Kritischen Rationalismus (wie im Anfangszitat von Wittgenstein) aus, wonach Verifikation per se nicht möglich sei, sondern nur eine Falsifikation von bestehenden Erkenntnissen, dann erscheinen die Schwächen und Probleme in der Analyse von Fotos nur als notwendige Einsicht in die Beschränktheit wissenschaftlicher Erkenntnis im Allgemeinen und damit als durchaus

„realistischer“ Zugang (Bittner, zit. nach Ball/Smith 1992, 16).

Nur wenige politik- und sozialwissenschaftliche Journals verfügen über die Möglichkeit, Fotos zu publizieren oder haben Fotoecken in ihrem Konzept fix verankert (im deutschsprachigen Raum die Ausnahme: „*Transit*“). Auch Monographien und Sammelbände kultivieren, insbesondere wenn sie ideologiekritisch argumentieren, die dichte „Bleiwüste“, während die empirisch orientierte Sozialwissenschaft vor allem auf Diagramme und Tabellen mit ihrer unwiderstehlichen Zahlenmagie zur Fundierung ihrer Aussagen baut. Fotografische Bilder als Quellen zählen demnach nicht zum analytisch-methodischen Standardinventar der Politikwissenschaft (egal welcher Ausrichtung), und wenn, dann stehen sie kaum im Zentrum der Analyse, sondern fungieren als illustr(ativ)es Beiwerk (so z.B. in Thomas Meyers Analyse symbolischer Politik in der BRD, 1992). Auch im Methodenband des Standardwerks „Lexikon der Politik“ (Nohlen 1994) findet sich kein entsprechender Eintrag zur Analyse bildlicher Quellen. Einige wenige, eher theoriegeleitete Beiträge lassen sich noch in der Debatte um die „Visibilität der Macht“ verorten (Münkler 1994, 1995; Hofmann 1998, 1999).

Andere Sozialwissenschaften hingegen weisen eine höhere Affinität zu fotografischem Quellenmaterial auf, vor allem Zeitgeschichte, Ethnografie und Kommunikationswissenschaft. Entsprechend findet sich in diesen Disziplinen die meiste forschungspraktische und methodologische Literatur. In der Soziologie existiert mit dem „*International Journal of Visual Sociology*“ zumindest eine relevante Zeitschrift, während sich der Mainstream des Faches im Zuge seiner Ausdifferenzierung zu Beginn des letzten Jahrhunderts (Ball/Smith 1992, 7) zusehends auf quantitativ-empirische bzw. textorientiert-diskursanalytische Methoden festgelegt hat. Auch in der Philosophie, insbesondere der Kultur- und Wahrnehmungsphilosophie, erlangt die diskursive Funktion fotografischer Bilder zunehmend Relevanz. Im Umfeld letzterer entstanden auch die hier verwendeten Standardwerke fotografiebezogener Analyse von Roland Barthes und Vilém Flusser.

3. Fotografie als gesellschaftliche Wirkungsform

Die Kulturgeschichte der Wahrnehmung – von grundlegenden Erkenntnistheorien über Theorien der (optischen) Wahrnehmung bis zu den neueren Theorien der Bildmedien (von prähistorischen Höhlenmalereien über ägyptische Reliefs und Frontaldarstellung bis hin zu Perspektive und 3D) – bildet den wissenschafts- und kulturtheoretischen Grundstock für die Methode der Fotoanalyse. Daher rührt jedoch die früher fälschlich unterstellte Referenz der Fotografie zur Malerei (Barthes 1989, 40). Fotoanalyse im wissenschaftlichen Sinn trat noch nicht mit der Erfindung und ersten Verbreitung des Mediums auf. Erst mit der Durchsetzung und Akzeptanz der Fotografie als eigenständige Kunstgattung parallel zur abstrakten Revolution in der Malerei um die Jahrhundertwende wurden Fotos auch Gegenstand inhaltlicher Analyse. Die frühe Erfolgsgeschichte des Mediums Fotografie im 19. Jahrhundert war noch begleitet von der kulturtheoretischen Debatte, ob Fotografie bloß eine idealisierte Form der Malerei sei⁴ oder tatsächlich eine eigenständige Kulturtechnik verkörpere (wobei der künstlerische gegenüber dem technischen Aspekt zunächst im Hintergrund blieb).

Tatsächlich besitzt der technische Aspekt auch für die analytische Befassung mit Fotografie eine immense Bedeutung. Fotografie war in ihren ersten Jahrzehnten zuallererst Salon- und Portraitfotografie (etwa bei Nadar oder Disdéri), also statisch und den formalen Regeln des klassischen Tafelbildes verhaftet (Freund 1997, 65ff.). Niedrig empfindliche Aufnahmematerialien, lichtschwache Objektive, schwere Plattenkameras und die Herkunft der meisten FotografInnen (aus dem üppigen Reservoir wenig talentierter MalerInnen) ließen wenig Spielraum für Experimente und kreative Techniken. Erst mit der technischen Innovation des Rollfilms durch George Eastman 1888 und der damit verbundenen Portabilität und breiten ökonomischen Verfügbarkeit der Kamera eroberte die Fotografie die Straße und trat damit aus dem Schatten des Großbürgertums und Adels in eine im Umbruch befindliche kleinbürgerliche und proletar-

rische Massengesellschaft (Koschatzky 1987, 142). Fotografie wurde zum sozialen Medium, in ihrer aktiven Anwendung wie auch in ihrer massenhaften Rezeption in Gestalt der ersten „Illustrierten“, nicht zuletzt ermöglicht durch Innovationen in der Drucktechnik (Autotypie).

Der Frage „Verdrängt die Fotografie die Malerei?“ folgte die (bis in die 60er Jahre hinein von der bürgerlichen Kulturkritik formulierte) Frage „Ist Fotografie Kunst?“ (vgl. dazu v.a. Bourdieu 1990). Weite Teile dieser kunsttheoretischen Fragestellung können laut Barthes (1989, 128f.) – neben der ebenso erfolgreichen Strategie der Vulgarisierung – als Versuch gelten, die Fotografie zu „bändigen“, sie also aus dem kultur- und sozialpolitischen Kontext herauszuhalten und damit in den Bereich rein ästhetischer Beliebigkeit abzudrängen. Fotoanalyse widmet sich demgegenüber der Frage „Was kann Fotografie als Kunstform, soziale Praxis oder Medium bewirken?“.

Letztere Frage kann im empathischen wie auch im negativen Sinn verstanden werden. In einer positiven Bedeutung geht es um die Möglichkeit, mittels (publizierter) Fotografien gesellschaftskritisch, ja letztlich gesellschaftsverändernd zu wirken – ein Anspruch, der besonders von der „humanistisch-objektivistischen“ Schule der Fotografie⁵ geprägt und vermittelt wurde, während der fotografische Subjektivismus die Kunstfotografie als autonome Gattung begriff und sich auf keine sozialreformerischen Ansprüche und Deutungen festlegen lassen wollte.

Der zweite, negative Aspekt bezieht sich auf die Frage, wie Fotografie als massenmediale Darstellungsform unsere Realitätswahrnehmung verändert, indem sie die Schrift als Trägerin kritischer Inhalte unterminiert bzw. verdrängt und – entsprechend Barthes' Vulgarisierungsthese – eine Kultur der Oberflächlichkeit hervorbringt. Auffassungen wie diese nähren sich primär aus der ikonoklastischen Position des Mainstreams der Kritischen Theorie (mit der großen Ausnahme Walter Benjamins). Ähnliche Thesen wurden aber auch von der konservativen Kulturkritik gegen Medien wie Film, Fernsehen und andere Erscheinungsformen der Populärkultur im allgemeinen vorgebracht,

wogegen wiederum die neueren „Cultural Studies“ Position beziehen. In diesem Beitrag wird die Problematik der postmodernen „Bilderwelten“ nicht kulturpessimistisch bewertet, sondern als empirisches Faktum betrachtet, mit der eine analytisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Fotos zwangsläufig konfrontiert ist – denn ein politologisches Ignorieren dieser Bilderwelten führt letztendlich zur Blindheit gegenüber Phänomenen wie populistischen Inszenierungen oder neuen Partizipationsformen (wie z.B. Plakatmanipulationen, vgl. Matjan 1996, 411ff.). Wiewohl manche Aspekte der Analyse und Kritik ähnliche Techniken umfassen (Messaris 1994), schließen die folgenden Erörterungen einer Methodik der Fotoanalyse in der Politikwissenschaft ganz bewusst einige Gebiete aus:

- Kinofilme, Videos, Fernsehen und andere „bewegte Bilder“ sind nicht Gegenstand der Fotoanalyse. Ihre Betrachtung bedingt eine weitaus komplexere Sichtweise, die lineare und mehrdimensionale Strukturelemente wie Drehbuch, Schnitt, „Mise en Scène“, etc. mit einzubeziehen hat.
- Ebenso ausgeschlossen werden alle anderen Arten der Analyse grafischer Darstellungsformen, seien es Comics, Karikaturen oder Reproduktionen, die nach Fotos erstellt wurden. Hier kommen kreative und reproduktive Elemente hinzu, die jenseits des fotografischen Prozesses ablaufen und dazu nur einen indirekten Bezug besitzen.

4. Politische Dimensionen der Fotografie

Politische Wirkungsformen von Fotografie können auf mehreren Ebenen der visuellen Kommunikation ansetzen. In der Folge werden drei Kategorien politischer Wirkungsformen herausgearbeitet, denen jedoch keine vollständige Trennschärfe unterstellt werden darf. Zu unterscheiden wären demnach

- a) Fotografie als Propagandainstrument
- b) Fotografie als Instrument der Aufklärung, Erziehung, und Wahrheitsfindung
- c) Fotografie als Instrument der Dokumentation eines Sachverhalts

Eine wesentliche Aufgabe der Fotoanalyse muss darin bestehen, gerade jene willkürlichen und unwillkürlichen Rezeptionsweisen zu beschreiben, die einem Foto, das intentional einer dieser Wirkungsformen zugeordnet wird, eine Funktion in einer anderen Wirkungsdimension zukommen lassen.

4.1 Fotografie als Propagandainstrument

Fotografie eignet sich als Propagandainstrument aufgrund ihrer Reproduzierbarkeit. Nach der Erfindung des Buchdrucks (und damit auch der Printmedien im Allgemeinen) verkörperte die Fotografie die zweite Revolution in der Durchsetzung einer massenmedial geprägten Öffentlichkeit. Zwar war die Möglichkeit des Drucks von Fotografien in Form der ersten „Illustrierten“ erst etwa 80 Jahre nach der Erfindung des Mediums selbst gegeben; doch schon früh wurde Fotografie in den Dienst der politischen Propaganda (und hier vor allem der Kriegspropaganda) gestellt. Die Aufnahmen von Roger Fenton aus dem Krimkrieg von 1855, die eine als „Landpartie“ verklärte Kriegswirklichkeit darstellten, sind erste Zeugnisse der Bedeutung von Fotografie als Propagandainstrument (Freund 1997, 118, 183). Im Ersten Weltkrieg stand die Fotografie gegenüber der verbalen Kriegspropaganda noch im Hintergrund, da die technische Voraussetzung einer flexiblen Kriegsberichterstattung unter widrigen Bedingungen erst mit der Erfindung der ersten Kleinbildkamera „Leica“ – der Reportagekamera schlechthin – im Jahre 1925 gegeben waren. Damit wurde die Fotografie endgültig ihres „offiziellen“ Charakters entledigt und erlangte eine autonome Stellung als Massenmedium, das in seiner Anwendung wie im Konsum in der Lage war, politische und soziale Grenzen zu überwinden.

In die Kategorie der Fotografie als Propagandainstrument fällt in erster Linie ihre Indienstnahme für ideologische Zwecke, besonders in Form der fotografischen Inszenierung und Retusche. Unter der Federführung Heinrich Hoffmanns, Hitlers Leibfotografen und späteren Reichsbildstellenleiter sowie der

Olympia-Filmerin und Fotografin Leni Riefenstahl wurde die Inszenierung als Manipulationsform im Dritten Reich zur gängigen fotografischen Praxis. Goebbels religiös-symbolische Inszenierung des Nationalsozialismus als Massenbewegung fand ihre fotografische Umsetzung im Spannungsverhältnis zwischen der „Masse“ (in Gestalt von Aufmärschen, Beflagung oder faschistischer Architektur) und dem „Führer“, wobei in der entsprechenden Präparation der abzubildenden Szenerie nichts dem Zufall überlassen blieb.

Dieser seriellen Ästhetik des Nationalsozialismus stand in der Sowjetunion der Stalinistische Personenkult gegenüber. Anders als im Dritten Reich wurden Fotografien unter Stalin (und auch noch später) zum Gegenstand mannigfaltiger Retuschen und Manipulationen, von der kruden symbolischen „Auslöschung“ missliebiger Personen mittels Herausreißen oder -schneiden aus dem Foto bis hin zu einer Retuschetechnik, die Fotografien letztlich wie grobe Zeichnungen wirken ließ, wie es David King (1997) in seinem Ausstellungsband „The commissar vanishes“ demonstriert (vgl. auch Jaubert 1989).

4.2 Fotografie als Instrument der Aufklärung, Erziehung und Wahrheitsfindung

Dokumentarfotografie als sozial engagierter Einsatz des Mediums unterstreicht die Idee, wonach Fotos eine genuine „Wahrheit“ (verstanden als intersubjektiv nachvollziehbarer Sachverhalt) innewohnen würde. Im Gegensatz zur Fotografie als Propagandainstrument steht Dokumentarfotografie für die Aufdeckung, Aufklärung und Symbolisierung von Tatsachen, die sich dem sozial kontextgebundenen Auge verschließen.

(T)hese visual ‚facts‘ can, for instance, concern the experience of disadvantaged and oppressed individuals and groups in society, portrayed in a way aimed at enabling the viewer to empathize with the situation of the subjects (Becker, zit. nach Ball/Smith 1992, 17).

Fotografie wird in diesem Sinne zu einer empathische Mittlerin zwischen Sozialwelten –

sie zeigt deviante Lebensstile und Subkulturen (Diane Arbus, Nan Goldin), das Elend der Slums (wie bei Jacob Riis, Lewis W. Hine und Heinrich Zille) und entlarvt die Dekadenz der höheren Schichten (Salomons erste Reportagen politischer Verhandlungen, Richard Avedons Bilder der New Yorker „High Class“). Andererseits wirkt sie selbstreflexiv in der Darstellung der Abgründe des „juste milieu“, wie es Robert Frank mit seinem Band „The Americans“ vorgeführt hat, oder vermittelt dem unbeteiligten Mittelschichtsmainstream der westlichen Welt das menschliche Leid der Hungersnöte und Kriege (Robert Capa, die Agentur „Magnum“).

Das Darstellen von symbolhaften, emotional aufgeladenen Sachverhalten weist über die eigentliche Fotografie hinaus und verbindet eine (meist vorhandene) soziale Intention des/der Fotografen/in mit potenziellen Wirkungshorizonten. Als klassisches Beispiel hierfür gelten die Fotos des Dewey-Schülers Lewis W. Hine. Nach seiner Teilnahme als Fotograf am „Pittsburgh Survey“, der die soziale Lage in der Stadt umfassend erfasste, begann er Aufnahmen für das „National Child Labor Committee“ zu machen. Darin dokumentierte er das Schicksal und Leid US-amerikanischer KinderarbeiterInnen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Einfluss dieser Bilder auf die amerikanische Öffentlichkeit und Legislative hatte zur Folge, dass der Kinderarbeit die moralische und rechtliche Basis entzogen wurde (Beck 1998).

Ähnliche politische Wirksamkeit entfaltete das fotografische Schaffen von Dorothea Lange (Gawthrop 1993) und ihres Teams im Rahmen des von Präsident Roosevelt initiierten „Farm Security Administration“-Projekts (F.S.A.). Das F.S.A., das enge wissenschaftliche Verbindungen zur soziologischen „Chicago School“ aufwies (Ball/Smith 1992, 12), gilt als wegweisend für die sozial engagierte Reportagefotografie der Kriegs- und Nachkriegsära. 270.000 Bilddokumente des sozialen Elends der 30er Jahre begründeten im öffentlichen Denken das Fundament für die politischen, sozialen und moralischen Reformen des „New Deal“ (Koschatzky 1987, 200).

Auch die klassische Kriegsreportage konnte bis zum inszenierten „Video-War“ des Golf-

kriegs den Anspruch auf die politische Macht des Bildes aufrechterhalten. Die öffentliche Einsicht, wonach der Vietnam-Krieg ein zumindest moralisch gescheitertes Unterfangen sei, wurde nicht zuletzt durch den Einfluss zweier klassischer Kriegsreportage-Bilder geprägt (Yorath 2001, 102f.): vom Bild des vor einem Napalmangriff fliehenden nackten Mädchens (von Nick Uts) und von dem Foto einer kriegsrechtswidrigen Exekution eines Vietcong auf offener Straße durch einen Kopfschuss aus der Pistole des Polizeichefs von Saigon (von Eddie Adams).

4.3 Fotografie als Instrument der Dokumentation von Sachverhalten

Die technischen Fortschritte der Fotografie ermöglichten es immer mehr, für die menschliche Wahrnehmung bislang unerfassbare Phänomene abzubilden. Neben rein technisch generierten Bildern (Röntgenbilder, Satellitenbilder, Reproduktionen, ...) sind unter dieser Kategorie in erster Linie Fotos zu verstehen, die als Primärquellen zu Forschungszwecken (z.B. in Studien der Visual Anthropology, vgl. Ball/Smith 1992) aufgenommen wurden. Dazu zählen auch Aufnahmen von Wohnungseinrichtungsstilen zum Zwecke der Lebensstilanalyse (etwa bei Flaig et al. 1993) oder fotografische Dokumentationen des „Habitus“ von Personen aus unterschiedlichen soziokulturellen Schichten und Milieus.

August Sanders „Antlitz der Zeit“, eine später von Nazis zensierte fotografische „Katalogisierung“ aller Stände der deutschen Gesellschaft aus dem Jahr 1929, gilt als erstes großes Werk dieses Genres, von dem Alfred Döblin (zit. nach Benjamin 1977, 59f.) schrieb:

Wie es eine vergleichende Anatomie gibt, aus der man erst zu einer Auffassung der Natur und Geschichte der Organe kommt, so hat dieser Photograph vergleichende Photographie getrieben und hat damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb der Detailphotographen gewonnen.

Aktuell fällt in diese Kategorie der Milieudokumentation etwa das Werk von Beck et al. (1995) mit dem Titel „eigenes Leben“, in dem

fotografischen Portraits von Deutschen Analysen von Milieu und Lebensführung gegenübergestellt werden. Trotz der Genrebezeichnung „Dokumentarfotografie“ kann diese nicht unter dokumentarische Fotografie subsummiert werden, da bei ihr – was die intentionale Komponente betrifft – der ideologisch-aufklärerische Aspekt überwiegt.

4.4 Forschungsfeld Fotografie – zur ideologischen Praxis der Projektion

Soweit erkannt wurde, dass die Objektivierung und Verifikation von Sachverhalten mittels Fotografie nur einen Teilaspekt ihres politischen Wirkungspotenzials darstellt, kann die gemeinhin unterstellte Objektivität fotografischer Bilder theoretisch heute zwar als überwunden gelten, praktisch aber werfen uns Fotos immer noch in den Zwiespalt zurück, ob wir aus ihrer analytischen Betrachtung gesichertes Wissen ableiten dürfen oder nicht. Gegenwärtig hat das Paradigma des Bildes ins andere Extrem umgeschlagen: Bildern wird heute per se manipulative Wirkung unterstellt, nicht zuletzt aufgrund der nahezu unbegrenzten Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung. Fotos sind Teil des „Infotainments“, einer virtuellen Projektion, die dem Verlangen nach „Wahrheit“ und Objektivität nicht mehr entgegnen zu setzen hat als die resignative Einsicht, wonach Fotos seit jeher als ideologische Projektionsflächen fungierten.

Der projektive Charakter von Bildern gilt als zentrales Element auch der naturalistischsten Darstellungsformen; ja das Bedürfnis nach Naturalismus selbst, wie es im 19. Jahrhundert seine Blüte hatte, war selbst eminent politisch. Indem es das „reine“ Naturerlebnis verklärte bzw. das aufstrebende Bürgertum portraitierte, illustrierte es die Rückkehr zu einer als natürlich empfundenen Ordnung eines familial durchdrungenen, unpolitischen Marktliberalismus. So stehen die konkurrierenden Strömungen der Fotografie vom pittoresken „Idealismus“ des 19. Jahrhunderts über den humanistischen „Objektivismus“ der industriellen Fotografie, vom „Subjektivismus“ der Nachkriegszeit bis hin zu

den postmodernen, digitalen Bildbearbeitungstechniken immer in sehr konkreter Relation zu den hegemonialen Ideologien ihrer Zeit. Insofern ist jedes Foto Teil eines diskursiven Arrangements von Kontexten und symbolischen Aussagen und kann diese typisch fokussieren (ebenso wie ein Text, eine Person oder ein Ereignis).

Fotos wie jene von Alexander Rodtschenko, Tina Modotti oder Leni Riefenstahl zeigen, dass der projektive Charakter der Fotografie, bestimmte Perspektiven ideologisch zu unterstützen, sowohl in der Fotografie selbst wie auch in unseren Erwartungen an die Fotografie immer schon inhärent ist. Die perspektivischen Experimente Rodtschenkos stehen ebenso sehr für eine Revolution der Wahrnehmung wie die Oktoberrevolution für die Umwälzung der Allianz aus Feudalismus und Bourgeoisie. Modottis heroisierende Darstellung arbeitender Menschen positionierte den sozialistischen Humanismus als Alternative zum sozialistischen Realismus unter Stalin; und Riefenstahls Sportfotografie idealisierte das nationalsozialistische Menschenbild bis zur Kenntlichkeit – jedermann/frau körperlich zu ertüchtigen, um ihn/sie für die militärische Verwendung zuzurichten.

Das Foto als Lüge oder Wahrheit kann also nicht Thema der Fotoanalyse sein, sondern vielmehr die Frage nach seiner projektiven Kapazität. Welche ideologischen Sichtweisen unterstützt ein Bild, welche negiert es, welche weist es kritisch oder ironisierend zurück? Wie Susan Sontag in ihrem grundlegenden Essayband „On Photography“ (1977, 17) feststellt: „Photographs cannot create a moral position, but they can reinforce one – and can help to build a nascent one.“ Als beispielhafte Anwendungsfelder der Fotoanalyse in der Politikwissenschaft wären etwa folgende Themenbereiche denkbar:

- Analysen politisch-ästhetischer Komplexe wie der nationalsozialistischen Bildpropaganda oder der Bildmanipulation vor dem Hintergrund des stalinistischen Personenkults. Aktuell Analysen symbolischer Politik durch die mediale Inszenierung politischer „Events“ wie Wahlversammlungen oder Parteitag.

- Analysen von Wertstrukturen und politischer Kultur anhand kontroversieller Fotos, z.B. die Debatten um die Benetton-Werbelinie und die öffentlichen und politischen Reaktionen bis hin zu Zensurmaßnahmen (vgl. Toscani 1996).
- Analysen von Körperbildern in der Werbung aus Sicht der Gender-Forschung, etwa Erving Goffmanns Studie „Gender Advertisements“ (1979) oder eine (noch ausstehende) Analyse der Pornografie-Debatte zwischen „Emma“ und dem Fotografen Helmut Newton.
- Analysen soziokultureller Lebenswelten, um Auswirkungen von sozial- oder infrastrukturpolitischen Maßnahmen (wie etwa der „Gentrification“) darzustellen, z.B. Lebensbedingungen von ethnischen Gruppen, AlleinerzieherInnen oder Arbeitslosen in der „Banlieue“.
- Analysen von Amateurfotografien als zeit-historische Quellen und Dokumente, um Stilisierung und „Habitus“ sozialer Gruppen und damit ihre ideologische Ausrichtung und ihre politische Partizipation zu verstehen (was bedeutet „gutbürgerlicher Stand“ in den 50er Jahren, was heute?), also das Aufspüren des Öffentlichen im Privaten bzw. den „Einbruch des Privaten in den öffentlichen Raum“, was von Barthes (1989, 109) mit dem Zeitalter der Fotografie schlechthin gleichgesetzt wird. Darunter fällt auch eine Analyse des politisch-kulturellen Praxisfelds der Fotografie im Massentourismus (Spitzing 1985) als Aneignung von Fremdem bzw. als Strategie des „Othering“.

5. Visual Literacy: die erkenntnis-theoretische Fundierung der Fotoanalyse

Der Terminus „Visual Literacy“ ist im deutschsprachigen Diskurs über visuelle Medien im Allgemeinen und Fotografie im Besonderen weitgehend unbekannt. Entsprechend schwierig gestaltet sich seine Übersetzung. Messaris (1994, 3) bestimmt diese Fähigkeit als Voraussetzung für

- das Begreifen visueller Medien (als eigenständige Erscheinungsformen des Realen, nicht

als bloße „Abbilder“ einer Realität) und deren grundlegender Ausdrucksformen und Konventionen;

- eine allgemeine Erweiterung der kognitiven Fähigkeit des Bildverstehens, z.B. des Begreifens von „Räumlichkeit“;
- das Bewusstsein für visuelle Manipulation und die Widerstandsfähigkeit gegenüber der „magischen“ Kraft des Bildes;
- die ästhetische Wertschätzung, also das Wissen um kreative Möglichkeiten und Stilmittel.

Visual Literacy verfolgt in erster Linie medienpädagogische Ziele, setzt aber eine fundierte Analyse der betreffenden Bildkomplexe wie Fototechnik, Bildgestaltung, Ästhetik und gesellschaftlicher Produktions-, Vermittlungs- und Rezeptionsformen voraus. So ging dieser Beitrag aus einer universitären Lehrveranstaltung⁶ hervor, versteht sich aber darüber hinaus auch als Anregung an die etablierte Politikwissenschaft, sich mit der Methodik des Bildverstehens stärker auseinander zu setzen. In einer fast anachronistisch anmutenden Engsicht thematisiert Politikwissenschaft praktisch ausschließlich den Bereich des Schriftlichen, einschließlich des Verbalen und Numerischen. Das komplexe (fotografische) Bild bleibt dagegen unberührt, wirkt eher bedrohlich denn illustrativ. Bilder im Allgemeinen und Fotografien im Besonderen werden in der einschlägigen Literatur ideologiekritisch als Totalität („Medien-gesellschaft“) gefasst bzw. unter einen generellen Verdacht gestellt, dem des Trugs (Diers 1997, 12). Analog zu „Schlagworten“ ist von „Schlagbildern“ die Rede – beide verstanden als verkürzte, emotional aufgeladene Symbolisierung von komplexen Sachverhalten. Ihre politische und gesellschaftliche Wirksamkeit erhalten Fotos demnach aufgrund ihrer distanzmindernden, antireflexiven Schockwirkung und ihrer scheinbar unmittelbaren Wahrnehmungswirkung, die direkt aufs Unterbewusstsein zielt. Dagegen hat Barthes (1989, 47f.) jedoch festgestellt, dass Fotografie nicht dann subversiv wirkt, wenn sie erschreckt, aufreizt oder gar stigmatisiert, sondern wenn sie *nachdenklich* macht.

Dass unsere (post)moderne Öffentlichkeit eine der Bilder und Images sei, wird eher kultur-

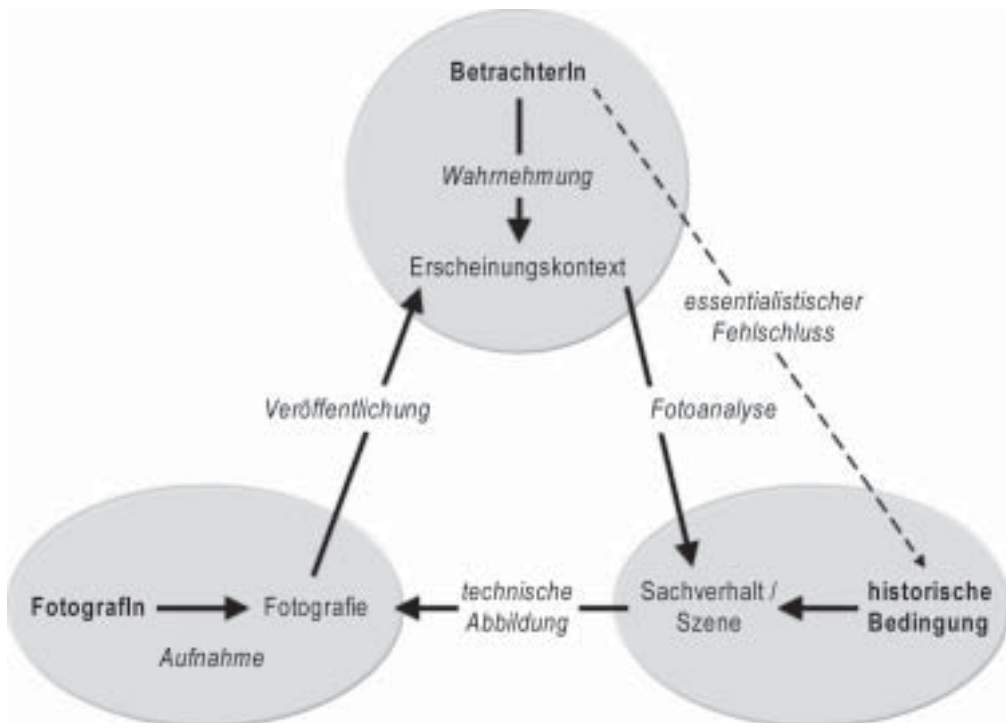
kritisch moniert denn als wissenschaftliche Herausforderung begrüßt. Lediglich populärwissenschaftliche AutorInnen wagen Fotos als illustratives Begleitmaterial zu verwenden, etwa in Biographien oder einführenden Lehrbüchern (Ball/Smith 1992, 11). Wenn jedoch zwischen „Verstehen“ und „verständlich Machen“ ein notwendiger didaktischer Zusammenhang besteht, den zumindest eine nicht-esoterische Wissenschaft pflegen sollte, dann dürfen Analysen der allgegenwärtigen Bilderwelten als visuelle Repräsentationen von Wirklichkeit nicht ausgespart bleiben. Doch worin liegen die Ursachen für diese Abneigung gegen fotografische Quellen in der Politikwissenschaft?

Anscheinend kann diese Distanz zur Fotografie am besten durch ein metaphorisches Argument dargestellt werden. Mehrere AutorInnen (Busch 1995; Sontag 1977) greifen auf Platons Höhlengleichnis zurück, um jene verdoppelte Abbildtheorie zu erklären, die der wissenschaftlichen Analyse und Interpretation von Fotos scheinbar im Weg steht: Eine Fotografie ist ein

(dimensional, ausschnittshaft, gestalthaft und manchmal auch farblich) reduziertes Abbild, das als strukturelle Repräsentation einer bereits präformierten „Wirklichkeit“ empfunden wird (wie die Schatten in Platons Höhle). Daraus resultiert das Problem einer dreifachen Referenzbeziehung zwischen „Realität“ – Bild, Bild – Bildwahrnehmung und „Realität“ – Bildwahrnehmung, wodurch eine konkrete Referenz, d.h. eine Erfahrung der zu dem Foto führenden Realität unhintergebar bleibt. Der Konnex „Realität“ – Bild entzieht sich in der Regel der Wahrnehmung, speziell wenn das Foto zur medialen Massenware wird, was die Anonymisierung des/der Autors/in zur Folge hat, wodurch eine authentische Referenz zur fotografierten Szene kaum mehr herstellbar ist. Manchmal erschließt sich der Entstehungsprozess von Fotos zwar durch Sekundärquellen, diese Option wird jedoch mit der massenhaften Produktion von Fotos immer unwahrscheinlicher.

Im Prozess der Bildbetrachtung erfolgt daher mangels faktischer Referenz eine Projektion der

Grafik 1: Fotoanalyse und essentialistischer Fehlschluss



reduzierten, zweifach gefilterten Bildwirklichkeit in eine reale Welt – der/die BetrachterIn erschafft sich durch den Akt der Betrachtung des (reduzierten) Fotos eine (angereicherte) Wirklichkeit, indem sie die Bilddarstellung mittels der symbolischen Koppelungen ihres Beobachtungskontexts bzw. Erfahrungshorizonts ergänzt. Die Schatten an Platons Höhlenwand werden als konkrete Gestalten imaginiert (die zwar existieren, aber deren Wesen und vor allem Motive wir nicht notwendig kennen). Aus der doppelt gefilterten und damit weitgehend reduzierten Bildwahrnehmung erschafft sich der/die BetrachterIn quasi wieder eine vollständige, kohärente Welt. Dies führt schließlich zu jenem „essentialistischen Fehlschluß“ (Kepplinger 1987), Fotografien an sich Beweiskraft für historische Teilrealitäten zu unterstellen. Wissenschaftliche Fotoanalyse kann daher nur anstreben, die „Realität“ des Bildes (als reine Wirkungsform) selbst zu analysieren, nicht aber seinen Entstehungskontext. Hierzu müssen wir notwendig auf nichtbildliche Quellen zurückgreifen.

Fotografien als analogen Repräsentantinnen der Wirklichkeit liegt kein codiertes Set an Symbolen zugrunde, in deren Rekombination der kreative Akt des Schaffens und damit das Faktum ihrer Aussage begründet läge. So gesehen verkörpert jede Fotografie eine elementare Repräsentation des Fotografierten, die sich nicht auf eine analytisch höhere, abstrakte Ebene bringen lässt – jedes Foto steht genuin für sich selbst.

(I)mages ... are substantially analogic representations of the things (and events, G.M.) they stand for ... Images are capable of representing the entire range of variation in a realm of experience and need not collapse this range into a more limited number of categories (Messaris 1994, 26).

Auch Barthes hat hervorgehoben, dass Fotos eine „Interpretationssperre“ aufweisen, als sie symbolisch bereits voll aufgeladen („integral“ oder „integer“) sind (Barthes 1989, 177, 100) und daher keine weiteren Interpretationsspielräume oder Generalisierungen mehr zulassen. So folgert David Messaris (1994, 22), „images do seem to have a limited capacity for making

certain kinds of explicit generalizations.“ Sprechen wir von der Bedingung der Möglichkeit von Fotoanalyse als wissenschaftlicher Methode, dann wäre ihre Offenheit für induktive Generalisierungen eine notwendige Grundvoraussetzung. Eben dies würde sie von einer rein im Deskriptiven verharrenden Bildbeschreibung unterscheiden.

Diese restriktive Sichtweise lässt jedoch die symbolische Macht außer Acht, der sich keine Fotografie entziehen kann. Bestünde im strukturalistischen Sinn eine singuläre, eindeutige Referenz zwischen jedem beliebigen Bildelement (Signifikant) und dem entsprechenden Signifikaten, dann wäre Fotografie tatsächlich das, was ihr bis lange nach ihren ersten Gehversuchen immer wieder unterstellt wurde, nämlich eine reine (Re-)Produktion massenhafter Abbilder (bzw. Abzüge). Fotografie als kreative künstlerische und damit auch sozial wie politisch relevante Praxis hat jedoch zu einer Vielfalt an „Sprachen“ bzw. „Stilen“ gefunden, die eher offene heuristische Konstrukte als eindeutige Zuordnungsanweisungen abgeben. So lassen sich Bilder wie Texte bestimmten Stilen zuordnen, in der irreduziblen, nichtreproduzierbaren Eigenwirklichkeit jedes Bildes liegt jedoch sein Hauptunterschied zu sprachlichen Ausdrucksformen. Um die Fotoanalyse methodologisch zu fundieren, müssen wir daher zunächst auf ein poststrukturalistisches Argument von Nelson Goodman ausweichen:

(P)ictures are just as arbitrary in their connection to what they represent as language is – and ... in consequence, almost anything can serve as a picture of almost anything else if a culture so wills it (Goodman 1976, zit. nach Messaris 1994, 5).

Demnach bestünde der scheinbare „Realismus“ fotografischer Bilder bloß als Folge unserer gelernten Sehgewohnheiten, die bestimmte, aus der klassischen Malerei entlehnte Gestaltungselemente als natürlich erachten (Galassi 1981). So hat Erwin Panofsky (1974) in seinem berühmten Essay „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ gezeigt, dass die Erfindung der perspektivischen Malerei in der Renaissance eher eine neue Konvention der Darstellung etablierte denn eine wirklichkeitsge-

treue Abbildung. Auch Fotos wurden schon früh nicht nur nachträglichen Bearbeitungen chemischer und mechanischer Art ausgesetzt, spätestens mit den rayographischen Experimenten des Surrealisten Man Ray hat sich Fotografie auch als Medium der abstrakten Kunst etabliert und sich damit dem „Zwang zum Realismus“ verweigert. Symbolische Kontingenz, bloß scheinbar aufgelöst durch Konventionen des Sehens, scheint also ebenso ein genuines Merkmal von Fotografien zu sein.

Beide Extrempositionen – „verdoppelte Abbildtheorie“ wie poststrukturalistische Kontingenz – wären für sich allein unzureichende Grundlagen einer fotoanalytischen Methode. Eine solche muss sich beiden Aspekten öffnen. Das „Auge des/der Fotografen/in“ vermittelt sich via fotografischem Bild dem „Auge des/der Betrachters/in“ – aber eben niemals derartig allumfassend, dass es nicht für alternative Sichtweisen offen wäre. Umgekehrt ist ein Foto niemals rein kontingent, solange (sozial geteilte) visuelle Codes existieren, die ein Erkennen des Dargestellten ermöglichen. Das Residuum an interpretativen Freiräumen gestaltet sich umso größer, je schwächer unser Bezug zum Bild bzw. zur historischen Person des Autors/der Autorin ist, der/die ja auch gänzlich anonym bleiben kann. Im Rahmen der Fotoanalyse besitzt also symbolisches Schließen ebenso Geltung wie beschreibendes Dokumentieren von Bild- und Gestaltungselementen bzw. kontextuellen Faktoren – erst dies macht die Qualität einer konkreten Fotoanalyse aus.

Fotos sind also komplexe Sets an Signifikanten. In ihnen finden sich neben bewusst gewählten und klar definierbaren Motiven auch zufällig und unbewusst ins Bild geratene Elemente, die zusammen ein kontingentes Ganzes formen. Symbolische Konnekte finden sich nicht nur in Bezug auf eine „externe“ Bedeutung, sondern auch innerhalb eines Fotos – vermittelt durch die Tatsache der zufälligen oder beabsichtigten Koinzidenz von Bild- oder Gestaltungselementen; oder, mit Barthes (1989, 13) resümiert: „Den photographischen Signifikanten auszumachen ist nicht unmöglich (Fachleute tun es), aber es erfordert einen sekundären Akt des Wissens oder der Reflexion.“

6. Die Vorgangsweise der Fotoanalyse

Das fotografische Bild bildet also wahrnehmungspsychologisch das Gegenstück zur linearen Textualität. Als mehr oder weniger strukturierte Oberfläche vermittelt es sich nicht durch ein konventionell codiertes Set an Zeichen (vgl. Barthes 1989, 99, 115f.), ist also eine symbolische Kommunikationsform ohne Syntax (Bourdieu 1990, 74). Laut Vilém Flusser (1991) liegt die Bedeutung des Bildes – im Gegensatz zur grammatischen Tiefenstruktur der Texte – auf seiner Oberfläche. „Die Photographie ist *platt*, in jeder Bedeutung des Wortes“ (Barthes 1989, 116). Damit existiert für die Analyse von Fotos zunächst keine vorgegebene Leserichtung. „Will man die Bedeutung vertiefen, das heißt: die abstrahierten Dimensionen rekonstruieren, muß man dem Blick gestatten, tastend über die Oberfläche zu schweifen“ (Flusser 1991, 8; vgl. auch Barthes 1989, 115). Mit diesem „Scanning“ folgt der Blick einem komplexen Weg, der zum einen von der Bildstruktur, zum anderen von den Interessen des/der Betrachters/in geformt ist. Durch wiederholte Scanningprozesse werden Bildelemente als zentrale oder Hintergrundelemente bestimmt, beschrieben und damit nach Bedeutung gereiht.

Im Gegensatz zur bloß interessierten Betrachtung muss für die Fotoanalyse Visual Literacy als Bedingung für Ausgewogenheit und Systematik gelten. Die „dichte Beschreibung“ (Geertz 1987) eines Fotos erfordert Kenntnisse der Geschichte der Fotografie und ihrer Stile, der Fototechnik und Kompositionslehre sowie der Fotografie als Praxisform (Ökonomie und Profession der Fotografie). Gerade die Frage nach üblicherweise ausgeblendeten Bildelementen, die sich im kulturellen Kontext des/der Betrachters/in als „unauffällig“ oder selbstverständlich erweisen, unterscheidet die Methodik der Fotoanalyse von der bloß interessierten Betrachtungsweise, die ja gerade durch ihr Interesse schon präformiert ist.⁷ Fotoanalyse kann in der Praxis entlang zweierlei *approaches* vorgehen, die unterschiedliche Grade an Informiertheit über den Entstehungskontext des Fotos voraussetzen:

a) In einer *hermeneutischen Herangehensweise* wechselt sich der Prozess des wiederholten Oberflächen-Scanning mit entsprechenden Schritten einer immer tieferen, detaillierteren Beschreibung ab, um schließlich zu einer sinnhaften Integration von intentionalen, ästhetischen und bildinhaltlichen Aussagen zu gelangen. Diese Methode bringt eine „szenische“, gerichtete Aussage des Bildes hervor, indem sie den Komplex der Bildentstehung, des Bildkontexts, der Bildinhalte aus Sicht der BetrachterInnenposition in eine lineare, logische Textaussage übersetzt. Barthes (1989) hat diesen Betrachtungs- oder Analysemodus als „*studium*“ bezeichnet:

Das *studium* anerkennen heißt unausweichlich den Intentionen des Photographen begegnen, in Harmonie mit ihnen eintreten, sie billigen oder mißbilligen, doch stets sie verstehen, mich mit ihnen beschäftigen, denn Kultur (der das *studium* entstammt) ist ein zwischen Urheber und Verbrauchern geschlossener Vertrag (Barthes 1989, 37).

b) Alternativ dazu kann eine *dekonstruktivistische Herangehensweise* praktiziert werden. Im Gegensatz zur hermeneutischen Variante wird keine eindeutige Übersetzbarkeit und damit eine evidente Aussage des Bildes unterstellt. Die durch das Scanning isoliert ermittelten Bildelemente werden zunächst zueinander in Beziehung gesetzt, zu „Bedeutungskomplexen“ (Flusser 1991, 9) zusammengesetzt. Als Signifikanten gelesen bilden sie Bezugspunkte, deren (bildexterne) Signifikate in unterschiedlichsten (ideologischen, historischen, thematischen) Kontexten angesiedelt sein können. Es erfolgt also eine diskursive Durchdringung des Fotos aus BetrachterInnenperspektive, wobei keine einheitliche „Leserichtung“ oder generalisierte Codierung vorgegeben wird, sondern diverse interpretatorische Bezüge das Bild in einen analytischen Kontext einschreiben. Die dekonstruktivistische Methode besitzt den entscheidenden Vorteil, über den Entstehungskontext eines Fotos nicht notwendig Kenntnis besitzen zu müssen, während dies für das hermeneutische Verfahren zumindest vorteilhaft erscheint. Barthes (1989) hat diese Art

der Fotowahrnehmung im Gegensatz zum *studium* als *punctum* definiert, als Analyse eines Detailsindrucks, der Kraft seiner Symbolik den/die BetrachterIn fesselt und besticht. „Ob es nun deutliche Konturen aufweist oder nicht, es (das *punctum*, G.M.) ist immer eine Zutat: es ist das, was ich dem Photo hinzufüge und *was dennoch schon da ist*“ (Barthes 1989, 65, Hervorheb. im Orig.).

Beide Zugänge können (und müssen) in der Fotoanalyse koexistieren (Barthes 1989, 52) und auch praktiziert werden: Während das *studium* die systematische Erfassung/Erzählung in den Vordergrund rückt und somit vordergründig als die „wissenschaftlichere“ Herangehensweise erscheint, dient das *punctum* eher als impressionistische Anregung, über das Bild(detail) hinauszudenken, zu assoziieren und damit seine symbolische Faszination zu (de)konstruieren. *Punctum* und *studium* erscheinen als *approaches* der Fotoanalyse gleichermaßen wertvoll, da die im Foto gespeicherte Information mehrere Symbolebenen umfasst, die nur aus der Kombination beider Verfahren entschlüsselt werden können:

Der Informationsgehalt jedes Fotos setzt sich aus *denotativen* („evidenten“)⁸ und *konnotativen* Elementen zusammen; d.h. einmal aus der (gemeinhin eindeutig codierten und damit entzifferbaren) Ebene der erkennbaren Gegenstände, Zeichen, Muster und kompositorischen Elemente (als Gegenstand des *studiums*), sowie darüber hinaus aus der intentional bestimmten, interpretativ offenen Symbolebene (des *punctums*). Auf letzterer treffen die Intentionen des/der Fotografen/in mit den Intentionen des/der Betrachters/in zusammen und verschränken sich – zumeist festgemacht an einem symbolisch aufgeladenen Detail – im Diskurs über das Bild (das *punctum* kann aber auch das ganze Bild umfassen, Barthes 1989, 55). Diese in jedem Foto angelegte analytische Verdoppelung verkörpert seine (sozialwissenschaftlich problematische) „Magie“ oder „mystery“, wie sie Flusser (1991, 9ff.) bzw. Sontag (1977, 23) nennen.

Alle Bildelemente erweisen sich als potenziell bedeutungsvoll – welche jedoch im Besonderen zur „Entzifferung“ herangezogen werden, liegt notwendig in der Intention des/der Betrach-

ters/in. Diese raumzeitliche Verschränkung zwischen Bild(entstehungs)kontext und Analysekontext muss bei der Fotoanalyse stets berücksichtigt werden. Flusser (1991, 9) fasst diese Überlagerung von Entstehungskontext, Abbildung und Wahrnehmung/Interpretation folgendermaßen zusammen: „Bilder ersetzen die Ereignisse durch Sachverhalte (*denotative* Ebene, G.M.) und übersetzen sie in Szenen (*konnotative* Ebene, G.M.).“ Unter Bezugnahme auf Wittgensteins „Tractatus“ können „Sachverhalte“ als Ergebnis der logischen Kette „Die Welt besteht aus Tatsachen als Verbindung von Gegenständen“ gefasst werden. Im Bild „als Modell der Wirklichkeit“ kann also „das Bestehen und Nichtbestehen von Sachverhalten“ anhand der Beziehung der dargestellten Bildelemente untereinander und zur Wirklichkeit interpretiert werden (Wittgenstein 1995, 11ff.):

2.1514 Die abbildende Beziehung besteht aus Zuordnungen der Elemente des Bildes und der Sachen.

2.1515 Diese Zuordnungen sind gleichsam die Föhler der Bildelemente, mit denen das Bild die Wirklichkeit beröhrt (Wittgenstein 1995, 12).

Über die in-Relation-setzende Analyse der rein denotativen Sachverhalte hinaus muss die Fotoanalyse auch eine linearisierende Analyse der konnotativen „Szene(n)“ liefern. Szenen beinhalten per definitionem eine Dramaturgie, die notwendig aus der Übersetzung des non-linearen Bildes in einen abstrakten, linearen Text (als Metacode des Bildes, Flusser 1991, 11) resultiert und damit eine Re-Historisierung bzw. Re-Kontextualisierung darstellt.

Gerade darin liegt jedoch die Projektionsfalle des essentialistischen Fehlschlusses in der Fotoanalyse. Nicht der Rückschluss auf den abgebildeten Sachverhalt oder die Szene selbst kann Ziel der Fotoanalyse sein, sondern bloß die bescheidene und sich selbst bescheidende Rekontextualisierung des Fotos selbst. Was uns zu interessieren hat, ist das konkrete Zustandekommen und die Wirkung einer existierenden Fotografie als Dokument, nicht die Vergeschichtlichung ihres vermeintlichen Inhalts. Sowohl die fotografierenswerten Sachverhalte als „lohnende Motive“ samt entsprechenden

Bildausschnitten sind bereits ideologisch präformiert (Sontag 1977, 19), als auch die dem Bild innewohnende Ästhetik (als Summe von „legitimen Darstellungsformen“, wie Bourdieu sagen würde). Flusser bezeichnet diese Überschneidung aus Zufall und Notwendigkeit, die die Existenz jedes Fotos definiert, als Spiel (im Sinne von Wittgensteins Sprachspiel):

(Fotografie) ist ein automatisch von programmierten Apparaten im Verlauf eines auf Zufall beruhenden Spiels notwendigerweise erzeugtes und distribuiertes Bild eines magischen Sachverhalts, dessen Symbole ihre Empfänger für ein unwahrscheinliches Verhalten informieren (Flusser 1991, 69).

Alles in allem wäre diese Definition nicht dazu angetan, eine substanzielle Analyse von Fotografien per se anzuleiten. De facto existieren Fotografien praktisch nicht ohne zugeordnete Texte und Publikationskontexte. Ein Foto steht in der Regel nie für sich, es wird mittels (oftmals beliebig eingesetzter) Bildunterschrift textlich gestützt, in einem Textrahmen mittelbar (wie bei einer Ausstellung mit gesonderten Texttafeln) oder unmittelbar (wie in einem Printmedium) präsentiert, oder mit einer Familienanekdote verbal umschrieben. Fotos genießen keine Autonomie von ihnen assoziierten Texten. Insofern ist die Wechselwirkung zwischen Fotos und Texten konstitutiv für jede Form der Fotoanalyse und erweitert damit die bescheidenen Möglichkeiten und restringierten Interpretationsspielräume der reinen Bildanalyse. Indem den Fotos zugeordnete Texte bzw. Texten zugeordnete Fotos redaktionell bereits verankert, also re-historisiert wurden, rückt die Text-Bild-Schere (Drescher 1997) als Fokus der Analyse in den Mittelpunkt.

Am übersichtlichsten lassen sich Übereinstimmungen und Widersprüche zwischen Text und zugeordnetem Bild in Form einer doppelten Korrespondenzmatrix darstellen. Die erste Matrix umfasst die Korrespondenz der denotativen Elemente. Welche Dinge bzw. Sachverhalte kommen sowohl im Text als auch im Bild nachvollziehbar vor, bzw. wo weichen Text und Bild in der reinen Nennung/Darstellung voneinander ab? Diese Matrix kann entweder aufgrund einer vorgegebenen Anzahl von objektiven Ka-

tegorien gebildet werden (aus dem Erkenntnisinteresse abgeleitete Dinge/Sachverhalte), oder sie kann sich flexibel aus der Anzahl der gegebenen Einzelelemente konstituieren (also jeden im Text vorkommenden Begriff/Sachverhalt mit jedem im Bild vorkommenden Ding/Sachverhalt „matchen“). Übereinstimmungen können etwa als +, Nichtübereinstimmungen als \emptyset und Widersprüche in der Darstellung als – markiert werden.

In gleicher Weise (wenn auch wesentlich komplexer) kann eine Korrespondenzmatrix auf der konnotativen Ebene erstellt werden, die quasi über die Denotativmatrix gelegt und an diese rückgekoppelt wird. Aus der denotativen Text/Bild-Matrix werden für jedes Element mögliche Symbolkomplexe und Bedeutungshorizonte isoliert, woraus wieder eine Matrixabbildung mit entsprechenden Korrespondenzmarkierungen resultiert.

Im dritten Schritt werden schließlich Übereinstimmungen zwischen den beiden Matrizen markiert und festgestellt, inwieweit zwischen denotativer und konnotativer Ebene Bild-Text-Relationen bestehen.

Welche Elemente des Bildes, des zugeordneten Textes und des Entstehungs- bzw. Publikationskontexts sollen nun notwendig in jeder Fotoanalyse Berücksichtigung finden?

I. Bildbezogene Elemente

- *denotative Ebene*: Bildinhalt, primäre und sekundäre Bildelemente (je nach Position, Schärfe, Funktion im Bild), taxativ beschrieben als Dinge bzw. Sachverhalte (Verweisungssymbole)
- *formale Gestaltung*: Ausschnitt (vollständig vs. unvollständig abgebildete Bildelemente), Bildaufbau (Anordnung der Bildelemente), Perspektive, Bildebenen, Kontraste/Farben/Körnigkeit, fotografische Effekte und Manipulationen (Highlighting, Freistellung, Montage, ... soweit erkennbar), Größe des Bildes, Format, Beschneidung
- *konnotative Ebene*: symbolträchtige Elemente, intendierte emotionale Wirkung (Verdichtungssymbole), mögliche Projektionshorizonte

- *Relation von denotativen, konnotativen und formalen Elementen* (als Grad der symbolischen „Ladung“ = „Aussage“)
- *Urheberschaft und Entstehungskontext* soweit bekannt (historische Situation, FotografIn, Agentur)

II. Elemente des Bildkontexts

- *Publikationsmedien* (und ev. andere Verbreitungsformen), ihre Ausrichtung, Verbreitung und Zielgruppen im Rahmen der Medienlandschaft
- *redaktioneller Teil des Mediums* (Politik, Wirtschaft, ...)
- *Position des Bildes im Medium*: redaktioneller Text und Textform (Bericht/Kommentar/Reportage, ...) oder Werbung/Inserat
- *Layout* des Bildes im Seitenspiegel
- *Einbettung* des Bildes: Rahmen, abgesetzt vom Text, integriert, überlagert von Text
- *historischer Erscheinungskontext*: Ereignishorizont

III. Bild-Kontext-Bezug (auf Basis der doppelten Matrix)

- *Funktion des Bildes* im Textumfeld (Blickfang, Verstärkung der Textaussage, Illustration, Hintergrundelement)
- *Bildtext*, Bildunterschrift
- *Text-Bild-Schere*: Widersprüche zwischen Text- und Bildinhalten auf denotativer und konnotativer Ebene (kognitive Dissonanz, neutrale Ergänzung, emotionale Aufladung, kritisierende, ironisierende Darstellung)
- *Relation zu anderen Bildern* im gleichen Textumfeld, Kontext bzw. Medium oder in verwandten Medien (je nach Erkenntnisinteresse)

7. Was also tun Fotos, wenn sie nicht lügen?

Fotografische Bilder existieren niemals isoliert. Als diskursive „Dispositive“ sind sie stets Teil umfassenderer Textstrukturen und besitzen ausschließlich in deren ideologischer Dimension Bedeutung. Diese Textstrukturen liegen

einerseits als Entstehungsvoraussetzung der Fotografie als Technik selbst zugrunde (in Form von Patenten und technischen wie ästhetischen „Gebrauchsanweisungen“), andererseits umfassen sie (für unsere Zwecke bedeutsamer) jenen Kontext, worin Fotos als Bildmedien „erscheinen“. Für Flusser (1991, 13) sind technische Bilder „Abstraktionen dritten Grades: Sie abstrahieren aus Texten, die aus traditionellen Bildern abstrahieren, welche ihrerseits aus der konkreten Welt abstrahieren.“ Fotos machen Realität verfügbar, indem sie als historische Speichermedien dienen – dies ist gemeinhin ihre legitime Funktion. Sie sind jedoch ebenso frei flotterende Signifikanten, deren scheinbar beliebiges Eigenleben uns irritiert. Wie ein kreativer Text regt ein gutes Foto die Imagination an, obwohl dies über den Rahmen seiner legitimen „dokumentarischen“ Funktion hinausgeht. Dieser Widerspruch zwischen dem Foto als Referenz- und Projektionsfläche muss im Rahmen der Fotoanalyse jedes Mal von neuem aufgelöst werden, indem beide Ebenen – denotative und konnotative – möglichst umfassend dokumentiert und zueinander sowie zum Bild(kon)text in Relation gesetzt werden. Damit – und das ist für die methodische Legitimation zentral – bewegt sich die Fotoanalyse in einem überblickbaren Rahmen und vermeidet Schlüsse auf eine aktuelle oder historische „Wirklichkeit“. Ziel einer von Visual Literacy angeleiteten Fotoanalyse ist nicht – wie in der „naïven“ Betrachtung – der Rückschluss auf die „Evidenz“, auf ein „So-ist-es-gewesen“ (Barthes 1989, 124, Hervorheb. im Orig.), sondern die Analyse des spezifischen Erscheinungs- und Betrachtungskontexts.

Fotoanalyse beansprucht demnach keine historische Beweisführung anhand von Fotografien, sondern die Analyse von Verbreitungs-, Wahrnehmungs- und Wirkungskontexten, weitgehend unabhängig von der Situation ihrer historischen Entstehung, ihres Zustandekommens und der Motivation des/der Autors/in. Das muss nicht zwangsläufig bedeuten, dass Letzteres vollständig ausgeblendet bleibt, aber es kann nicht als Referenzpunkt der Fotoanalyse fungieren. Diese historische Einordnung muss über andere, nichtfotografische Quellen erschlossen

werden, um zu einer Gesamtaussage über ein politisches Phänomen zu gelangen. Eine entsprechende Analyse von Fotos aus Tarnopol und Trnopolje oder ähnlicher Kriegsreportagebilder lässt sehr wohl die empirische Meta-Aussage zu, wonach Krieg an sich immer und überall Unmenschlichkeit, Leid und den Tod von Unschuldigen hervorbringt, einer konkreten historischen und ethischen Zuschreibung muss sie sich hingegen im Interesse der eigenen Seriosität enthalten.

Fotoanalyse bewegt sich also weder zwischen Kategorien wie Realität und Fiktion (oder Fälschung) noch zwischen Wahrheit und Lüge. Nicht die fotografischen Bilder sind richtig oder falsch, sondern unsere Rezeptionsweise. Insofern liegt die zentrale Aufgabe der Fotoanalyse in der Untersuchung des Spannungsfeldes zwischen dem Bildinhalt, seiner symbolischen Bedeutung und seinem Erscheinungs- und Wahrnehmungskontext. Das Foto wird demnach *in seiner Funktion als Foto* analysiert, als technisch vervielfältigbares, manipulierbares und damit ideologisch einsetzbares Objekt, und nicht als „Abbild“ einer wie immer gearteten „Realität“, ebenso wenig wie als authentische Schöpfung eines/r autonomen/r Autors/in (Flusser 1991, 69). In dieser kontextuellen Selbstbeschränkung liegt wohl auch die Chance der Akzeptanz der Fotoanalyse als sozialwissenschaftliche Methode.

ANMERKUNGEN

- 1 Eine umfangreiche und beständig aktualisierte Dokumentation der öffentlichen Auseinandersetzung um die Ausstellung in der BRD findet sich auf der Website der „Deutschen Friedensgesellschaft – Vereinigte KriegsdienstgegnerInnen (DFG-VK)“: <http://www.dfg-vk.de/wehrmacht/index.htm>
- 2 Auf den zweiten Blick fällt jedoch auf, dass die anderen Männer im Hintergrund keineswegs ähnlich abgemagert waren wie Fikret Alic.
- 3 So schreibt Musial (2000, 53) über die Problematik der von ihm beanstandeten Fotos aus der Ausstellung „Vernichtungskrieg der Wehrmacht“: „Die Interpretation des Abgebildeten“, befand die Kommission, sei zwar ‚eine zentrale Voraussetzung jeder Fotoanalyse, reiche zur Verifizierung dessen, was zu sehen ist, allein aber nicht aus‘. Dem ist zuzustimmen.“

- 4 „Galassi (1981) has argued that the reason early photography struck viewers as being so true-to-life was that the new medium copied certain compositional conventions of earlier handmade pictures that people had come to accept as ‚natural‘ “ (Messaris 1994, 5).
- 5 Als beispielhaft für diese objektivistische Schule der Fotografie gilt die Ausstellung „Family of Man“ von 1955, die unter dem Eindruck des Kalten Krieges versuchte, mittels Fotografie das „allgemein Menschliche“ aller Völker und Stände als objektiv verbindendes Merkmal darzustellen. Als Reaktion darauf ging die subjektivistische Stilrichtung (u.a. vertreten durch Robert Frank, Diane Arbus, William Klein) hervor. Sie lehnte diese pseudo-humanistische Ideologisierung, die nicht zuletzt von der offiziellen Linie der Sowjetpropaganda beeinflusst war, radikal ab und setzte die subjektive Freiheit des fotografischen Ausdrucks dagegen.
- 6 Die Lehrveranstaltung „Fotoanalyse“ wurde vom Autor in den Wintersemestern 1998/99 und 1999/2000 am Institut für Politikwissenschaft der Universität Wien gehalten. An dieser Stelle sei den Anregungen und Beiträgen der Studierenden gedankt.
- 7 Folgendes Beispiel zeigt deutlich die Bedeutung der sekundären Bildelemente in der Fotoanalyse: Im Rahmen eines universitären Forschungsprojekts zu Lebensstilen von Studierenden der Politikwissenschaft in Wien und Budapest fiel uns an den Fotos der Studierenden auf, dass viele ihrer Zimmer bzw. Wohnungen weiße Wände aufwiesen. Manche dagegen waren tapeziert. In einer systematischen Fotoanalyse fanden wir heraus, dass weiß getünchte Wände auf den Übergangscharakter bzw. die geteilte Nutzung der gegenwärtigen Unterkunft quasi als Minimalkompromiss schließen ließen. Tapezierte Wände hingegen fanden sich bei Studierenden, die noch bei den Eltern lebten oder bereits weit älter als der Durchschnitt waren und sich dauerhaft „niedergelassen“ hatten.
- 8 Barthes (1989, 13) hält dazu in Anspielung an Magrittes surrealistische Gemälde fest, Fotografie hätte von Natur aus etwas Tautologisches an sich. Ein abgebildeter Gegenstand hätte immer seinen eindeutigen Referenten: „Eine Pfeife ist hier stets eine Pfeife.“

LITERATURVERZEICHNIS

- Ball*, Michael S./Gregory W.H. *Smith* (1992). *Analyzing Visual Data*, Newbury Park.
- Barthes*, Roland (1989). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M.
- Bartov*, Omer/Cornelia *Brink*/Gerhard *Hirschfeld*/Friedrich P. *Kahlenberg*/Manfred *Messerschmidt*/Reinhard *Rürup*/Christian *Streit*/Hans-Ulrich *Thamer* (2000). Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“, ohne Ortsangabe.
- Beck*, Tom (1998). *Lewis Hine. Ausstellungskatalog*, Berlin.
- Beck*, Ulrich/Wilhelm *Vossenkuhl*/Ulf *Erdmann Ziegler* (1995). *eigenes Leben. Ausflüge in die unbekannte Gesellschaft, in der wir leben, mit Fotos von Timm Rautert*, München.
- Benjamin*, Walter (1977, orig. 1963). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M.
- Bourdieu*, Pierre (1990). *Photography. A Middle-brow Art*, Cambridge.
- Busch*, Berndt (1995). *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt/M.
- Deichmann*, Thomas (1997). Mehr Schock!, in: *Der Standard*, 10.1.1997, 704.
- Diers*, Michael (1997). *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt/M.
- Drescher*, Karl-Heinz (1997). *Erinnern und Verstehen von Massenmedien: empirische Untersuchungen zur Text-Bild-Schere*, Wien.
- Fischer*, Erica (1997). *Schlechte Erfahrungen mit Journalisten. Eine Gegendarstellung zu „Mehr Schock!“ im ALBUM letzte Woche*, in: *Der Standard*, 17.1.1997, 704.
- Flaig*, Berthold Bodo/Thomas *Mayer*/Jörg *Ueltzhöffer* (1993). *Alltagsästhetik und politische Kultur: zur ästhetischen Dimension politischer Bildung und politischer Kommunikation*, Bonn.
- Flusser*, Vilém (1991). *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen.
- Freund*, Gisèle (1997). *Photographie und Gesellschaft*, München.
- Galassi*, Peter (1981). *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, Boston.
- Gawthrop*, Louis C. (1993). Dorothea Lange and Visionary Change, in *(Social Science and Modern) Society* 5, 64–67.
- Geertz*, Clifford (1987). *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/M.
- Goffman*, Erving (1979). *Gender advertisements*, London.
- Güntner*, Joachim (1999). Die Photos wechseln, die Geschichte wird bleiben, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 6.11.1999, zit. nach <http://www.dfg-vk.de/wehrmacht/wehr041.htm>.
- Hofmann*, Wilhelm (1998). *Visuelle Politik*, Baden-Baden.
- Hofmann*, Wilhelm (1999). *Die Visibilität der Macht*, Baden-Baden.
- Jaubert*, Alain (1989). *Fotos, die lügen. Politik mit gefälschten Bildern*, Frankfurt/M.
- Kepplinger*, Hans-Mathias (1987). *Darstellungseffekte. Experimentelle Untersuchungen zur Wirkung von Pressefotos und Fernsehfilmen*, Freiburg/München.
- King*, David (1997). *The commissar vanishes: the falsification of photographs and art in Stalin's regime*, New York.
- Koschatzky*, Walter (1987). *Die Kunst der Photographie: Techniken, Geschichte, Meisterwerke*, München.
- Matjan*, Gregor (1996). *Lebensstile als strukturierende Elemente politischer Kultur in pluralistischen Gesell-*

- schaften. Ein kulturdynamisches Mehrebenen-Modell für die Politikwissenschaft, Dissertation, Wien.
- Messaris, Paul* (1994). *Visual Literacy. Image, Mind, & Reality*, Boulder.
- Meyer, Thomas* (1992). *Die Inszenierung des Scheins. Voraussetzungen und Folgen symbolischer Politik. Essay – Montage*, Frankfurt/M.
- Mitchell, W.J.T.* (1992). *The Pictorial Turn*, in: *Christian Kravagna* (Hg.): *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kulturen*, Berlin.
- Münkler, Herfried* (1994). *Politische Bilder, Politik der Metaphern*, Frankfurt/M.
- Münkler, Herfried* (1995). *Die Visibilität der Macht und Strategien der Machtvisualisierung*, in: *Gerhard Göhler* (Hg.): *Macht der Öffentlichkeit – Öffentlichkeit der Macht*, Baden-Baden, 213–230.
- Musial, Bogdan* (1999). *Bilder einer Ausstellung. Kritische Anmerkungen zur Wanderausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“*, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 47, 563–591.
- Musial, Bogdan* (2000). *Bilder der Wehrmacht. Was ist der Kommissionsbericht wert?*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.11.2000, 53.
- Nohlen, Dieter* (Hg.) (1994). *Lexikon der Politik Band 2. Politikwissenschaftliche Methoden*, München.
- Panofsky, Erwin* (1974). *Die Perspektive als ‚symbolische Form‘*, Berlin.
- Sontag, Susan* (1977). *On Photography*, London.
- Spitzing, Günter* (1985). *Fotopsychologie. Die subjektive Seite des Objektivs*, Weinheim.
- Toscani, Oliviero* (1996). *Die Werbung ist ein lächelndes Aas*, Mannheim.
- Wittgenstein, Ludwig* (1995). *Tractatus logico-philosophicus*, Werkausgabe Band 1, Frankfurt/M.
- Yorath, Dave* (2001). *Fotografie*, München.

AUTOR

Gregor MATJAN, geb. 1968, ist Gruppenleiter von Market Planning & Trend Exploration bei der Mobilkom Austria und Lehrbeauftragter am Institut für Politikwissenschaft der Universität Wien.

Kontakt: g.matjan@mobilkom.at

Muriel Asseburg

Blockierte Selbstbestimmung: Palästinensische Staats- und Nationenbildung während der Interimsperiode

Derselbst versinken die palästinensischen Gebiete im Chaos der Intifada. Ein lebensfähiger und friedfertiger Staat scheint Lichtjahre entfernt, die Aufbauleistungen der letzten Jahre sind in Frage gestellt. Leicht wird heute übersehen, dass es der Palästinensischen Autorität in den letzten sieben Jahren – seit Einleitung einer Übergangsperiode der Selbstverwaltung im Zuge der Oslo-Abkommen – sehr wohl gelungen ist, die Grundstrukturen eines staatlichen Gemeinwesens zu etablieren. Dessen künftige Lebensfähigkeit wird ganz wesentlich von Faktoren abhängen, die mit dem Fortgang des israelisch-palästinensischen Konfliktes verknüpft sind. Dazu gehört die Herausbildung bestandsfähiger politischer Institutionen, die in der Lage sind, staatliche Grundfunktionen zu erfüllen und unterschiedliche gesellschaftliche Interessen friedlich auszugleichen.

Die Autorin analysiert den Prozess der Staats- und Nationenbildung in den palästinensischen Gebieten seit der Rückkehr der PLO-Führung aus dem Exil. Sie untersucht dabei besonders die Entwicklung des politischen Systems und seine Einflussfaktoren und gibt einen Ausblick auf absehbare innerpalästinensische und israelisch-palästinensische Entwicklungen.

2002, 289 S., brosch., 26,- €, 45,60 s/Pf ISBN 3-7890-7796-5
(Aktuelle Materialien zur Internationalen Politik, Bd. 65)



NOMOS Verlagsgesellschaft
76520 Baden-Baden