

**Zeitschrift:** Schweizerische Zeitschrift für Soziologie = Revue suisse de sociologie  
= Swiss journal of sociology

**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Soziologie

**Band:** 19 (1993)

**Heft:** 1

**Artikel:** Photographie und empirische Sozialforschung : realismus als Illusion und Utopie

**Autor:** Zierhofer, Wolfgang

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-814823>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 25.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## PHOTOGRAPHIE UND EMPIRISCHE SOZIALFORSCHUNG: REALISMUS ALS ILLUSION UND UTOPIE<sup>1</sup>

*Wolfgang Zierhofer*  
Geographisches Institut, ETH Zürich

### 1. Photographie in der empirischen Sozialforschung

Die empirische Sozialforschung strebt nach Aussagen über eine gesellschaftliche und kulturelle Realität. Geht man von dieser Problemstellung aus, lässt sich die Methodologiediskussion in zwei Bereiche gliedern. Zum einen geht es darum, sich Klarheit und Gewissheit über den Bezug zur Realität für verschiedenste Erhebungsverfahren, Messinstrumente und statistische Operationen zu verschaffen. Damit stehen also Sachverhalte wie Zuverlässigkeit, Gültigkeit, Skalenniveau, Stichproben, Signifikanzen usw. in Frage. Zum anderen geht es aber auch darum, sich Klarheit und Einverständnis – nicht aber Gewissheit – darüber zu verschaffen, wie sich sprachliche Äusserungen zur Realität verhalten. Im zweiten Bereich geht es folglich um nicht mehr als den Wahrheitsbegriff und damit um nicht weniger als um philosophische Grundverständnisse der Welt schlechthin.

Wer empirische Sozialforschung betreibt, setzt diese methodologischen Fragen als weitgehend gelöst voraus oder begnügt sich mit vorläufigen Antworten. Mit gutem Recht, denn beispielsweise auf die Wahrheitsfrage und damit auch auf alle weiteren Fragen, die sich aus ihr ableiten, scheint es keine endgültigen Antworten zu geben. So wurde auch spätestens seit dem Ende des 19. Jh. die Photographie mehr oder weniger unreflektiert am Rande der sozialwissenschaftlichen Empirie eingesetzt. „Am Rande“ sage ich, weil erst in jüngster Zeit ernsthaft Anstrengungen unternommen werden, sie von einer gelegentlichen naiv-selbstverständlichen Verwendung weg- und zu einer methodologisch reflektierten Verwendung hinzuführen.<sup>2</sup> „Am Rande“ sage ich aber auch, weil gesellschaftsbezogene Photographie oft nicht einfach dem Journalismus, der Laienforschung, der Kunst oder der offiziellen Wissenschaft zuzurechnen ist.

1 Manuskript für ein Referat am Kongress „Soziologie der Schweiz, Soziologie in der Schweiz“ der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie vom 3.10 bis 5.10.1991 in Neuchâtel.

2 Vgl. John Collier Jr. and Malcolm Collier: Visual Anthropology. Albuquerque 1986 (University of New Mexico Press).

Schon früheste Photographen wandten sich in dokumentarischer oder sozialengagierter Absicht gesellschaftlicher Realität zu. Beispielsweise photographierten schon 1845 David Octavius Hill und Robert Adamson in der Nähe von Edinburgh Fischer, um sie mit dem Erlös der Bilder zu unterstützen.<sup>3</sup> Eine reiche Tradition sozialdokumentarischer und sozial engagierter Photographie setzt sich bis in die Gegenwart fort. So verschiedene Zugänge zu westlichen Gesellschaften wie etwa die politisch und kämpferisch orientierten Arbeiten eines Jacob A. Riis oder des Soziologen Lewis Wickes Hine (vgl. Abb. 1) über das Einwanderer-, Arbeiter-, und Kinderelend der amerikanischen Ostküste oder die halb-versteckte und ironische Ablichtung der High Society durch Erich Salomon (vgl. Abb. 2) markieren vielleicht Endpunkte eines Spektrums. Auch ethnologische Photodokumentationen entstanden zuerst aus wissenschaftlichen Randpositionen, z. B. das langjährige und aufwendige Werk von Edward Sheriff Curtis (vgl. Abb. 3) über die Indianer Nordamerikas. Wenn wir einmal anthropologische, kriminologische und polizeitechnische Anwendungen der Photographie beiseite lassen, dann beginnt sich ein systematischer Umgang mit diesem Medium innerhalb der etablierten Sozialwissenschaften erst nach dem zweiten Weltkrieg zu entwickeln. Es ist zuerst die Ethnologie, die sich traditionellerweise schon dem Anschaulichen in Artefakten und Ritualen widmet, die den Wert visueller Dokumente entdeckt und weiterentwickelt. Neben Inventarisierungs- und Dokumentationszwecken dient heute die Photographie im Rahmen der Sozialwissenschaften zunehmend auch als Grundlage für Interviews und Experimente.

Wenn wir uns der Frage des Stellenwerts der Photographie in der empirischen Sozialforschung zuwenden, dann sehen wir uns in der Situation, „practical knowledge“ und bewährte Verwendungsweisen nachträglich zu problematisieren. Das mag den Vorteil haben, dass wir uns der Leistungsfähigkeit dieses Mediums schon bewusst sind und es mag den Nachteil haben, dass wir uns kaum aus gewohnten Denkmustern befreien können. Ich werde im folgenden versuchen, das eine zu nutzen und das andere zu vermeiden, indem ich mich dem Verhältnis von Photographie und empirischer Sozialforschung in mehreren Etappen annähern werde.

Zuerst werde ich die Photographie nur als Medium, in einem rein kommunikationstechnischen Sinn betrachten. Sie wird im Sinne der zu Beginn aufgeworfenen Fragen als ein empirisches Verfahren auf ihren Realitätsbezug hin untersucht. Damit soll das Medium in einem Begriffsrahmen erfasst werden, der sozialwissenschaftlichen Ansprüchen genügt. Zweitens werde ich einige Überlegungen zur kulturellen Bedeutung des Realitätsbezugs des Mediums

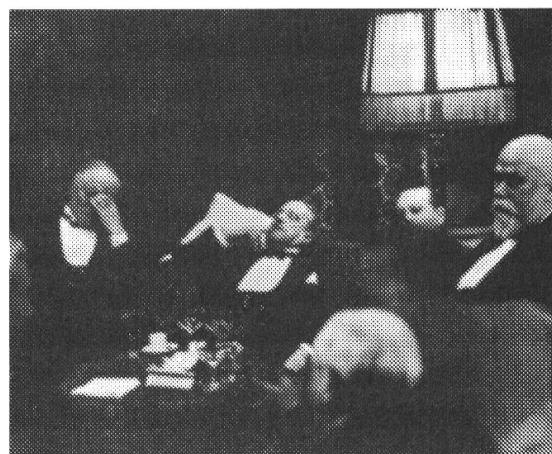
<sup>3</sup> Vgl. Roland Günter: *Fotografie als Waffe*. Reinbek bei Hamburg 1982 (Rowohlt Taschenbuch), S. 22.

Lewis W. Hine: „Carolina Cotton Mill“, 1908. Quelle: Petr Tausk: *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert*. Köln 1977 (Du Mont) S. 29.



1

Erich Salomon: „Konferenz in La Haye, 1930, ein Uhr nachts.“ Quelle: Gisèle Freund: *Photographie und Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1979 (Rowohlt Taschenbuch), S. 121.



2

Edward Sheriff Curtis: „Ein Hut wird bemalt – Nakoaktok“. Quelle: Florence Curtis Graybill und Victor Boesen: *Ein Denkmal für die Indianer*. Reinbek bei Hamburg 1983 (Rowohlt Taschenbuch), Anhang Abb. 45.



3

anstellen. Drittens gehe ich kurz auf die allgemeine Bedeutung des Realitätsbezugs des Mediums für die empirische Sozialwissenschaft ein. Und in der vierten und letzten Etappe möchte ich Beispiele dafür geben, wie eine empirische Sozialwissenschaft, ausgehend von der Frage des Realitätsbezugs, die Photographie kulturgeschichtlich zu verstehen versuchen könnte.

## 2. Artefakte und Handlungen

Immer wieder wird behauptet, dass Photographien nicht lügen können. Manchmal ist auch die Rede davon, dass Photographien nicht „es gibt nicht“ sagen können. Solche Aussagen verleiten zur Vorstellung, dass Photographien so etwas wie sprachliche Äusserungen seien oder dass man sie zumindest analog zu sprachlichen Äusserungen verstehen könne. Ich werde dagegen in provokativer Absicht die These vertreten, dass sich Photographien analog zu Landschaften begreifen lassen, um den für die empirische Verwendung von Photographien bedeutsamen Irrtum der Sprachanalogie erkennbar werden zu lassen.

Was geschieht im wesentlichen bei einem photographischen Prozess? Wir haben eine Lichtquelle, Objekte, eine optische Vorrichtung und einen chemischen Prozess, der durch Belichtung erzeugte Strukturen relativ stabil bewahrt. Das Licht wird von den Objekten moduliert und verändert den photographischen Träger. Was wir als Photographien sehen, sind somit nichts weiter als Spuren von Objekten, genau so wie Spuren im Schnee oder wie ein Gipsabdruck. Diese Spuren ergeben sich mit der Notwendigkeit von Naturgesetzen. Die Rahmenbedingungen dieses Aufzeichnungsprozesses sowie die Lichtquelle und die Objekte vor der Kamera können von Menschen gestaltet bzw. ausgewählt werden. Photographien sind also zugleich Spuren und Handlungsresultate.

Wie bei allen Artefakten ergeben sich auch bei Photographien Zurechnungsprobleme: Welcher Teil des Artefakts wurde beabsichtigt und welcher Teil stellte sich als Nebenfolge ein? Oder anders gefragt: Was bedeutet das Artefakt der herstellenden Person? Welche Absichten wurden damit verfolgt? Worin besteht der Sinn? Erst aber, wenn bestimmt werden konnte, was am Artefakt aus welcher Absicht entstand, lässt es sich als das Resultat eines kommunikativen Aktes interpretieren. Erst dann wird es sinnvoll, von einer Äusserung zu reden.

Die Dinge, die wir in einer Photographie erkennen können, wurden immer nur zu einem bestimmten Grade absichtsvoll photographiert. Genau in diesem Punkt gleichen Photographien eher einer Landschaft als der Sprache. Eine

Landschaft ist ein Artefakt, das sich aus Resultaten menschlicher Handlungen in verschiedenster Absicht und aus Resultaten natürlicher Prozesse ergibt. Landschaften, etwa eine Gartenschau, können ebenso durchgestylt wie absichtsvoll naturwüchsig sein. Ähnliche Unterschiede bestehen zwischen Studio- und Dokumentar- oder Reportagephotographien.

Worte und Schrift sind zwar auch Artefakte und weisen im selben Sinn wie Landschaften auch Spuren natürlicher Prozesse auf, wie z. B. persönliche Stimm- und Schriftqualitäten. Ich möchte nun aber nicht den Kunstcharakter der Sprache in Frage stellen, sondern den Sprachcharakter der Photographie. So wenig wir normalerweise zur Interpretation des Inhalts von Photographien das Papier chemisch analysieren, so wenig betrachten wir normalerweise die Stimmen sprechender Personen als Bestandteil einer sprachlichen Aussage. Was wir als Inhalt sprachlicher Äusserungen betrachten, nennen wir eine Aussage und rechnen es volumnfänglich den Absichten der sprechenden oder schreibenden Person zu! Wir können das genau so lange tun, als wir uns sicher glauben, dass die sprechende oder schreibende Person einen uns verständlichen Kode verwendet. Diese Situation ist jedoch stets prekär, denn eine Frage wie beispielsweise „wo ist Hans?“ kann durch einen kleinen Tipp- oder Sprachfehler zum unbeabsichtigten „wo ist Hanf?“ werden.

Was wir normalerweise als Photographien betrachten, ist bei weitem nicht so formal standardisiert wie sprachliche Äusserungen. Photographien werden ja gerade dort eingesetzt, wo es darum geht Abbilder zu erzeugen. Abbilder, Abdrücke und alle anderen Spuren sind jedoch Vermittlungen ohne Kode. Sie geschehen nach einer naturnotwendigen Regelmässigkeit, die sich zwar anwenden, aber nicht konventionell festlegen lässt. So ist es sinnvoll, die Eigenheiten von Gipsabdrücken und photographischen Prozessen genau zu kennen, um die Spuren gestalten oder interpretieren zu können. Da die Abbildungsregelmässigkeiten jedoch nicht konventionell sind, können wir sie auch keinem Bewusstsein zuschreiben und damit ist der „Inhalt“ von Photographien nicht alleine aufgrund seiner selbst als Aussage bestimmbar. Anders gesagt: Photographien fehlt der interpretative Fixpunkt, wie ihn Sprachregeln für die Sprache darstellen. Photos sind keine Sprechakte. Der Sinn und der Reiz von Photographien ist offensichtlich gerade in der direkten Vermittlung der Realität zu suchen.

Wir sollten daher Photographien primär als Prothesen oder Kanäle<sup>4</sup> betrachten, die unser Sehvermögen um den Preis gravierender Veränderungen<sup>5</sup> erweitern.

4 Diese zwei Begriffe entleihe ich Umberto Eco: Über Spiegel und andere Phänomene. München 1990 (Deutscher Taschenbuch Verlag), S. 35 ff.

5 Unser Sehvermögen wird in Quanten eingeteilt, dem zeitlichen Verlauf entzogen, auf ein Spektrum von Grautönen und Farben reduziert, räumlich und zeitlich erweitert etc.

Sie transzendentieren Bereiche unserer Lebenswelt und machen uns Dinge ausserhalb der aktuellen Wahrnehmungsreichweite zugänglich. Alfred Schütz hat innerhalb seiner Handlungstheorie auch ein Begriffssystem für Grenzüberschreitungen dieser Art entwickelt. Er unterscheidet Anzeichen, Merkzeichen, Zeichen und Symbole.<sup>6</sup> Anzeichen sind dann gegeben, wenn ich von einem gegenwärtigen a auf ein nicht gegenwärtiges b schliesse. Das ist z. B. der Fall, wenn ich einen Gegenstand auf einer Photographie erkenne. Merkzeichen sind absichtsvoll gesetzte Anzeichen, um später etwas in Erinnerung zu rufen. Zeichen gehen über Merkzeichen hinaus, indem schon im Akt der Setzung konventionell gültige Bedeutungsstrukturen verwendet werden. Eine Aufnahme zu machen, z. B. als Teil eines Übergangsrituals, kann ein Zeichen sein; Zeichen lassen sich auch ablichten, doch der Inhalt, der nur der Photographie zugeschrieben werden kann, kann nur aus Anzeichen oder Merkzeichen bestehen. Für Zeichen, die auf Dinge verweisen, die der sensorischen Wahrnehmung trotz aller technischer Hilfsmittel prinzipiell verschlossen bleiben, also alle reinen Sinngebilde wie beispielsweise Institutionen, Gott und logische Operationen, verwendet Schütz den Begriff des Symbols. Symbole lassen sich photographieren und Photographieren kann eine symbolische Handlung sein, doch Photographien symbolisieren an sich nichts.<sup>7</sup>

Diese vier Begriffe werden bei Schütz auf der Basis einer Bewusstseins- und Erfahrungstheorie entwickelt und stellen den Grundstock zu seiner Kommunikationstheorie dar. Ich will an dieser Stelle nicht weiter darauf eingehen, doch dieses Instrumentarium erlaubt es meiner Ansicht nach, das Phänomen Photographie, aber auch andere Artefakte und ihre Bedeutungen in einem handlungstheoretischen Rahmen kohärent zu erfassen. So weit ich es beurteilen kann, müsste sich dieser Zugang auch mit der Sprechakttheorie von Austin und Searle, sowie mit deren Weiterentwicklung zur Rationalitätstheorie von Habermas und Apel vereinbaren lassen. Ich erwähne dies mit Absicht. Eine Verwendung der Photographie als Instrument der empirischen Sozialforschung steht immer vor dem Problem, die Gültigkeit der Interpretationen von Photographien beurteilen zu müssen. Dazu sollte dieses Medium auch in einer Wissenschafts- und Kommunikationstheorie systematisch reflektiert werden. Mir scheinen bis anhin jedoch die dafür geeigneten begrifflichen Grundlagen zu fehlen, wie es sich an den Sprachanalogen immer wieder zeigt. Zum anderen eröffnet ein begrifflicher Einbezug in Kommunikations- und Rationalitätstheorien

6 Vgl. Alfred Schütz und Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*. Band 2. Frankfurt a. M. 1984 (Suhrkamp), S. 178 – 200.

7 Verwirrend dabei scheint mir vor allem der Sachverhalt zu sein, dass jeder Gegenstand und damit auch jedes Artefakt zum Symbol erklärt werden kann. Es gibt jedoch Artefakte, die zum Zweck, Symbol zu sein, geschaffen wurden. Das lässt sich vom fotografischen Prozess nicht sagen!

vielleicht auch eine Betrachtung der Photographie als Teil der kulturellen Evolution und als Teil moderner Kommunikationsstrukturen. Damit kommen wir zu meiner zweiten Etappe.

### 3. Spiegel und Utopie

Wer Wasser kennt, kennt Spiegelungen. Wer glatte und farbige Oberflächen kennt, weiss auch, dass es Spiegelungen gibt, die nicht so „echt“ wie Wasser spiegeln und wird sich vielleicht fragen, ob es so etwas wie einen idealen Spiegel überhaupt geben kann. Es gibt ihn nicht. Wenn wir im Badezimmer in den Spiegel blicken, dann werden uns die Beschränkungen dieses Spiegels nur nicht zum Problem (vgl. Abb. 4). Er absorbiert sicher einige Anteile des Lichts und seine Oberfläche ist auch nicht absolut eben. Das Phänomen des Spiegelns lässt sich in der Natur beobachten. Die heute gebräuchlichen Spiegel sind aber eine kulturelle Leistung. Wozu diese Entwicklung?

Wir haben gelernt Spiegel zu lesen, das geometrische Problem der Spiegelung praktisch zu bewältigen (z. B. beim Schminken, Rasieren oder beim Autofahren).<sup>8</sup> Wir haben gelernt, das Bild im Spiegel als Abbild der Realität von uns und hinter unserem Rücken aufzufassen. Dazu sind Spiegel da und auf diesen Zweck hin wurden sie vermutlich auch ständig weiterentwickelt – obwohl heute auch viele Spezialspiegel Verwendung finden, die deutlich von der homologen Spiegelung abweichen.

Man musste nicht nur photochemische Vorgänge entdeckt haben, sondern man musste zuerst auch die Idee einer realistischen Abbildung und ein Interesse daran haben, um den Versuch zu wagen und den Aufwand nicht zu scheuen, so etwas wie Photographie zu entwickeln. Die Photographie entstand in einer Kultur, die sich in ihren Weltdarstellungen nicht mehr allein mit Mythen und Symbolen zufrieden gibt, sondern von einem Streben nach dem Erfassen und Verfügen der Realität im materiellen Sinne besessen ist. Sie entstand und entwickelte sich in einer Kultur der Säkularisierungs- und Rationalisierungsprozesse, in einer Kultur der empirischen Wissenschaften und der forcierten Naturaneignung. Die Photographie wurde nicht gross als ein Messinstrument oder ein Informationsspeicher, was sie nämlich auch hätte werden können. Sondern sie wurde über viele Jahrzehnte nur auf den einen Zweck hin weiterentwickelt: nämlich die Realität so abzubilden, wie wir sie mit unseren Augen zu sehen gewohnt sind. In diesem Bemühen entlastete sie die Malerei und Zeichnerei, insbesondere seitdem auch Photographien relativ einfach und bil-

<sup>8</sup> Vgl. Umberto Eco: Über Spiegel und andere Phänomene. München 1990 (Deutscher Taschenbuch Verlag), S. 34.

lig reproduziert werden können. Photographien erlauben es, Ansichten der Realität mobil werden zu lassen und steigern dadurch deren Verfügbarkeit. Unser Sehen wurde zum obersten Qualitätsmerkmal des photographischen Prozesses und zusammen mit der Mobilität der Produktion von Photos zum bestimmenden Kriterium seiner technischen Weiterentwicklung. Vor allem für die vermeintlich ungeschminkte Abbildung der Realität flossen und fliessen bis heute die Mittel.

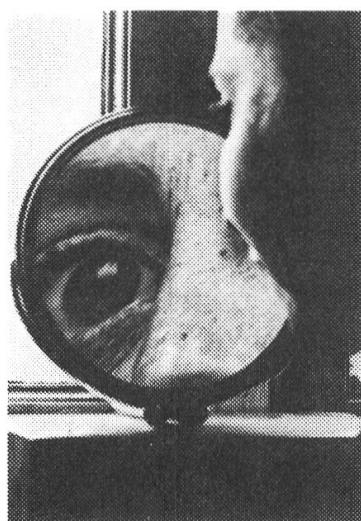
Spätestens seit Eadweard Muybridge (vgl. Abb. 5) wird die Photographie auch dazu eingesetzt, bewusst Ansichten von bisher Ungesehenem hervorzu bringen. Was sich unter dem Mikroskop bewegt, nur unter polarisiertem Licht erkennbar ist, was sich in kleinsten Zeiträumen (vgl. Abb. 6) oder ausserhalb des sichtbaren Lichtspektrums abspielt, wird Gegenstand photographischer Untersuchungen in Wissenschaft und Kunst. Auch im Verwendungskreis von Polizei und Militär tauchte die Photographie zuerst nur als ein Mittel auf, schon von Auge sichtbare Dinge zu konservieren: Identitäten von Personen nachweisen oder erfassen,<sup>9</sup> die Stellungen des Feindes aus der Luft kartieren etc. Erst später wird man auch in diesem Bereich fundamentalistischer und nimmt zunehmend Möglichkeiten wahr, das für das menschliche Auge Unsichtbare sichtbar werden zu lassen: z. B. mit Falschfarbenfilmen für den Infrarottbereich.<sup>10</sup> Die unreal empfundene Abbildung erschliesst nun die Realität. In der Kunst bricht die surrealistische Photographie radikal mit dem naiven Realismus der Photographie. In den Spielereien mit Licht und Chemie eines Man Ray manifestiert sich eine Auffassung von Photographie als nahezu beliebig gestaltbarer Prozess.<sup>11</sup> Etwa zur selben Zeit bezeichnet sich John Heartfield als Photomonteur und stellt mit seinen irrealen Collagen die politische Realität in Frage (vgl. Abb. 7).

Die Geschichte der Photographie als Technik kann nicht einfach als ein Fortschritt angesehen werden, in dem eine Erkenntnis die nächste folgerichtig nach sich zieht. Sie muss vielmehr als der Ausdruck eines Bemühens um das Verwirklichen bestimmter Abbildungsmöglichkeiten verstanden werden. Es waren die gewünschten Verwendungszwecke der Photographie, die im wesentlichen zu ihrer Entwicklung beitrugen und immer noch beitragen. So sind es auch heute noch die Utopien der Alltagsknipser und der Militärs, die die Marktimpulse für die Entwicklung der mittlerweile auch elektronischen Photographie geben. Gerade aber am aktuellen Beispiel des Übergangs von der

9 Vgl. Michel Frizot, Serge July, Christian Phéline et Jean Sagne: *Identités*. Paris 1985 (Centre National de la Photographie / Éditions du Chêne).

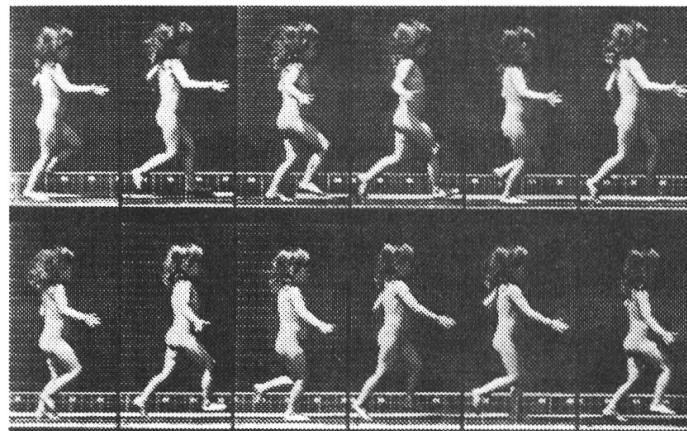
10 Die technische Grundlage dazu, nämlich der Kodachrome-Prozess wurde allerdings primär für das Kino entwickelt!

11 Vgl. auch Gottfried Jäger und Karl Martin Holzhäuser: *Generative Fotografie*. Ravensburg 1975 (Otto Maier).



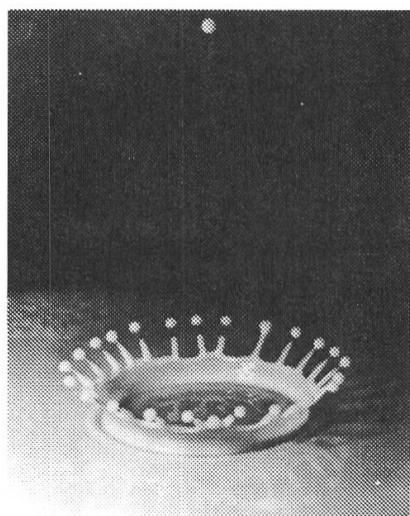
Raoul Hausmann: „Das Auge“, vor 1931. Quelle: Wolfgang Kemp: *Foto-Essays*. München 1978 (Schrimer / Mosel), S. 87.

4



5

Eadweard Muybridge: „Bewegungsstudie eines Kindes“, um 1873. Quelle: Petr Tausk: *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert*. Köln 1977 (Du Mont) S. 37.



7

Harald Edgerton: „Milchtröpfen“, 1976. Quelle: Wiener Secession: *Erweiterte Fotografie*. Wien 1981 (Ausstellungskatalog), S. 161.



6

John Heartfield: „Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech“, 1932. Quelle: John Heartfield: *Krieg im Frieden*. Frankfurt a. M. 1982 (Fischer Taschenbuch), S. 27.

chemischen zur elektronischen Sofortbildphotographie wird auch deutlich, dass innerökonomische Strukturen und dem Anwender fremde Interessen die technische Entwicklung beeinflussen können. Wie wäre die Geschichte der Sofortbildphotographie verlaufen, ohne eine nahezu-Monopolstellung von Polaroid?

Meine bisherigen Ausführungen laufen darauf hinaus, dass die Entwicklung und die Verwendungen der Photographie aufs engste mit einer Utopie des Realismus oder der Realitätsaneignung verbunden ist, die unsere Kultur durchzieht. Das ist der Punkt, an dem sich Photographie und empirische Sozialforschung sogar auf derselben Ebene treffen. Denn auch die empirische Sozialforschung ist ein Kind dieser Utopie, dieser Absage an transzendentale und symbolisch vermittelte Weltordnungen.

#### 4. Realismus als Illusion und Utopie<sup>12</sup>

Die Photographie, wie wir sie heute kennen, wurde nach der Utopie der „realitätsgetreuen“ Abbildung entwickelt, die vom Spiegel her in nahezu perfekter Weise bekannt ist. Tatsächlich erreicht die Photographie nach den Fähigkeiten unseres eigenen Sehapparates gemessen, sogar Abbildungsqualitäten, die das Reale eigentlich schon überschreiten: die Dinge erscheinen schärfer, farbiger, realistischer als wenn wir sie von blossem Auge betrachten würden.<sup>13</sup> So wie wir im Alltag wie selbstverständlich das Bild im Spiegel als Realität nehmen, könnten wir auch versucht sein, Photographien nur als einfache Abbilder der Realität zu sehen. Vergessen ginge dabei, dass der photochemische Abbildungsprozess immer nur unvollständig sein kann und zudem, als kulturelles Konstrukt, durch Menschen manipulierbar ist. Photographien stellen zwar immer Spuren der Realität dar. Doch streng genommen sind Aussagen über die abgelichteten Gegenstände erst dann zuverlässig, wenn die Entstehungsbedingungen der Aufnahme berücksichtigt wurden. Im Alltag können wir glücklicherweise auf ein standardisiertes Bildverarbeitungsverfahren vertrauen. Wie hieß es doch gleich bei Kodak? „You press the button – we do the rest!“ Beispielsweise kann aber schon der Einsatz von Blitzlicht es erschweren, Tag und Nacht auf dem Bild zu bestimmen. Fast alles, was vor der Kamera oder bei der Bildverarbeitung geschieht, kann zu Interpretationsproblemen führen oder zu Fehlurteilen verleiten.

12 Vgl. auch Umberto Eco: *Die Realismus-Illusion*. In: ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München 1990 (Deutscher Taschenbuch Verlag), S. 83 – 89. Es handelt sich um ein kritisches Essay zu den Realismen in der Malerei des Hyperrealismus, des Nationalsozialismus und des Realsozialismus.

13 Ich denke beispielsweise an die grossformatigen und farbigen Arbeiten von Alfred Seiland oder in schwarzweiss natürlich an jene von Anselm Adams.

Wenn wir uns mit Photographien in der empirischen Sozialforschung beschäftigen, sollten wir nicht nur Sprachanalogen und andere metaphorische Charakterisierungen der Photographie vermeiden, sondern ebenso der Möglichkeit die volle Aufmerksamkeit schenken, sich Illusionen über den realistischen Gehalt von Photographien zu machen. Photos sind Produkte eines gestaltbaren Transformationsprozesses. Es könnte durchaus sein, dass wir beim Photographieren sogar unbewusst, aus Unkenntnis, aus Gewohnheit, wegen der Belichtungs- und Fokussierautomatik der Kamera oder in der Interaktion mit den zu photographierenden Personen gewisse Gestaltungen vornehmen, ohne sie in der Bildinterpretation zu berücksichtigen.

Neben diesen methodologischen Anforderungen möchte ich noch einen Vorschlag für Forschungsthemen oder Forschungsrichtungen vorbringen. Wenn nicht ein Bild an sich, sondern wenn Vorgänge des Photographierens zum Forschungsgegenstand erhoben werden, erscheint es mir sinnvoll, auch die Realismus-Illusionen und Utopien des Kontextes zum Thema zu machen. Meine Forderungen und mein Vorschlag laufen darauf hinaus, die Photographie im Rahmen der empirischen Sozialforschung sowohl in eine allgemeine Wissenschaftslehre als auch in eine allgemeine Theorie der kulturellen Evolution zu integrieren.

Eine mögliche leitende Frage habe ich oben schon gestellt: Wieso steht die Entwicklungsgeschichte der Photographie bis heute im Bann der Vorstellung, realistische Bilder zu ermöglichen? Wozu brauchen wir diese Flut „realistischer“ Bilder? Warum genügt es nicht, wenn wir uns die Dinge sagen oder sie symbolisch darstellen? Diese und analoge Fragen müssen nicht zu endgültigen Antworten führen. Im Gegenteil, ich betrachte sie als Anregungen, um zu neuen Verständnissen unseres kulturellen Erbes vorzudringen. An einigen Beispielen möchte ich nun noch den Gedanken der Realismus-Utopie etwas verdeutlichen.

## 5. Mediapolis: Photographie von oben und unten

Mit so einer allgemeinen Perspektive könnte man sich beispielsweise in der Umweltbewusstseinsforschung des Themas Waldsterben annehmen. Die folgenden Bilder (vgl. Abb. 8–13) sind eine willkürliche Stichprobe aus etwa fünfzig Zeitungsartikeln, die nach einer Pressekonferenz der Sanasilva-Waldschadensforschung in der Deutsch- und Welschschweiz gesammelt wurden. Etwa die Hälfte aller Artikel waren illustriert und mit wenigen Ausnahmen wurde dieselbe Photographie gezeigt. Man kann wohl sagen, dass diese paar Baumleichen am 4. September 1990 das Standardbild des Waldsterbens dar-



stellten. Oder wollen Sie etwa bestreiten, dass das Waldsterben in der Schweiz so aussieht?

Mit dieser Frage zum Realitätsgehalt einer Photographie könnte vielleicht eine Untersuchung beginnen, die aufklärt, was Zeitungsredaktionen dazu bewegen mag, solche Illustrationen zu verwenden und was diese und ähnliche Photographien dem Publikum bedeuten mögen. Welche Vorstellung der Realität entsteht nach nun bald zehnjähriger visueller Vermittlung des Waldsterbens? Was geschieht, wenn man in einem Interview plötzlich über die Bilder reden soll, die man jahrelang einfach hingenommen hat? In Interviews, die ich selbst zu diesem Thema geführt habe, zeigten sich vor allem zwei Probleme. Für einige Personen wurden Bilder von schwerst rauchgeschädigten Waldpartien, wie sie Anfang der 80er Jahre veröffentlicht wurden, zur Vision des Waldsterbens, wie es sich auch in der Schweiz ereignen sollte. Sie befürchteten ein völliges Aussterben der Bäume innert mehrerer Jahre. Heute befürchtet dies niemand mehr. Aber die visuellen Vorstellungen des Waldsterbens gehen immer noch weit auseinander. Die einen sehen schlicht nichts Spezielles, wenn sie in den Wald gehen; die anderen glauben an jedem dritten Baum die typischen Merkmale feststellen zu können. Symptomatisch ist jedoch, dass die Photographie von Keystone offenbar immer ohne nähere Erklärung abgedruckt wurde. Aus den Zeitungsberichten wird schlicht nicht klar, wann und wo sie aufgenommen wurde, in welchem Umfeld sie steht, für welche Situationen sie als typisch gelten kann usw. usf. Kurz: die Informationen, die uns eine Einschätzung des Realitätsgehaltes erlaubten, die dem Kontext der Botschaft des ganzen Artikels entsprächen, sind nicht verfügbar. Wir müssen als BetrachterInnen unmündig bleiben und brav den ExpertInnen vertrauen. Das ist die politische Dimension. Welche Welt wird uns da täglich verkauft? Wozu sind solche Photographien eigentlich in der Zeitung?

Dieses Beispiel vom Bild des Waldsterbens steht für den weiten Bereich der visuellen Massenkommunikation und für die vielen Wirklichkeiten und Utopias, die von Bildschirmen und auf Hochglanzpapier in unser Bewusstsein als BürgerInnen und als KonsumentInnen drängen. Man könnte in diesem Zusammenhang von einer Photographie von oben reden, der auch eine Photographie von unten, also eine bildliche Weltaneignung aus eigener Kraft, gegenübersteht. Ich denke dabei vor allem an Photoalben und ihre Soziographie der Alltagswelt.<sup>14</sup>

Zu Zeiten, als das Bild noch ein knappes Gut darstellte, zu dessen Produktion – vor und hinter der Linse – nur Experten befähigt schienen, offenbarte

14 Ich meine hier „Alltag“ im Schützschen Sinn: Reproduktion der sozialen Welt durch Handlungen in naiv-natürlicher Einstellung.

sich der Sinn der Alltagsphotographie geradezu im Stereotyp des Bildes, im Genre. Photographien waren Zeugnisse von Übergangsritualen, mitunter dienten sie auch als Geschenke. Ihre Inszenierungen gleichen Soziogrammen. Sie stellen Familien- oder andere Sozialstrukturen dar (vgl. Abb. 14). Auf diese Weise wurde die soziale Realität greifbar. Die Photographie konnte für breite Bevölkerungsschichten Funktionen übernehmen, die zuvor in ähnlicher Weise Wappen und Ahnengalerien nur den Privilegierten erfüllten. Solche Photographien vermitteln Anzeichen gesellschaftsbezogener Aktivitäten. Sie sind als Merkzeichen gedacht und sie symbolisieren – insbesondere durch die Totalität eines Photoalbums – den Bestand einer sozialen Gemeinschaft und eine persönliche Identität als Mitglied dieser Gemeinschaft. Diese Symbolbeziehung wird eigentlich nur im Ritual selbst dargestellt. Wegen ihrer Anzeichen- und Merkzeichen-Qualitäten aber sind Photos geradezu als Bestandteile von Ritualen prädestiniert (vgl. Abb. 15 und 16). Sie lassen greifbar werden, was nicht greifbar sein kann. Das wird dort offensichtlich, wo Photos ein Anstoss sind zu Erzählungen, in denen die Ereignisse, Situationen und Beziehungen erst erklärt und ins „rechte Licht“ gerückt werden.

Mittlerweile sind Photos nicht mehr knapp. Ihr wirtschaftlicher Wert liegt geradezu in ihrer Entwertung: Sie sind Wegwerfprodukte par excellence. Zwar werden immer noch Familienalben angelegt oder Videofilme gedreht. Doch scheint nur noch ein Teil der Photos in dieses Genre zu fallen. Das Utopia der sozialen Welt ist eines unter anderen geworden. Vor allem Reisephotos und bewusst gestaltete Photos sollen heute auch als Anzeichen gelesen werden: Man war in Kenya oder Australien und hat dort seine künstlerischen Fähigkeiten ausgelebt. So verwendet, kommt die Photographie einer Zeichenfunktion am nächsten. Photos an sich sind keine Merkzeichen mehr, sondern produzierte Anzeichen. Man setzt sich Denkmale, man schmückt sich mit Statussymbolen. Vielleicht ist darin der Grund zu sehen, warum auch der schönste Sonnenuntergang auf den Dias des besten Freundes so unsäglich langweilig wirkt. Die Symbolik der zeitgenössischen Privatphotographie bezieht sich nicht länger vornehmlich auf die soziale Gemeinschaft, sondern ebenso auf eine sehr individualistisch verstandene Identität. In dieser Hinsicht stehen Photographien auch Schmuck und Ornament nahe.

Mit meinen Überlegungen und Beispielen möchte ich hinführen zur Idee einer Kulturgeschichte des Visuellen, die für die empirische sozialwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Photographie etwa denselben Rahmen als Hintergrundwissen abgeben könnte, wie beispielsweise die Wirtschaftsgeschichte für das Verständnis gegenwärtiger Produktionsweisen oder Märkte. Es wäre, das ist meine These, eine Geschichte, die sich auf mehreren Ebenen um das Problem des Zugangs zur Realität drehte. Für mich drückt allein schon

*Bergbauernfamilie; aus einem Toggenburger Photoalbum, um 1885*  
*Quelle: Peter Kern, Werner Warth, Rebecka Wild und Wolfgang Zierhofer: „Jetz lueg emol do ane...!“. Zürich 1987 (Ausstellungs-katalog, Eigenverlag), Abb. 42.*

14



15

*Metzgergesellen; aus einem Toggenburger Photoalbum, um 1880.*  
*Quelle: Peter Kern, Werner Warth, Rebecka Wild und Wolfgang Zierhofer: „Jetz lueg emol do ane...!“. Zürich 1987 (Ausstellungs-katalog, Eigenverlag), Abb. 23.*



16

*Das Bild repräsentiert nur unvollständig das damit implizierte Soziogramm. Auf dem Sofa wurden die Enkelkinder in Szene gesetzt, um den Schwiegereltern eine Photographie zu schenken. Als Bildinhalt und als Geschenk an die Schwiegereltern bringt das Photo affirmativ deren soziale Bindungen und Bereiche ihrer Identität zum Ausdruck. Diese Form der Vergegenständlichung sozialer Beziehungen kann als soziographische Funktion der Photographie bezeichnet werden.*

das Bestehen der Photographie ein in unserer Kultur fest verankertes Streben nach Abbildern, nach transformierter Realität, aus. Eine verstehende Sozialwissenschaft wird letztlich nicht darum herum kommen, nach dem allgemeinsten Sinn dieses Mediums zu fragen und damit seine Kulturgeschichte zu schreiben.

*Adresse des Verfassers:*

**Wolfgang Zierhofer**  
Geographisches Institut, ETH Zürich  
Winterthurerstrasse 190, CH-8057 Zürich