

Sophia Prinz

Abstrakter Realismus

Allan Sekulas

ästhetische Analyse des Sozialen

Im Zuge des *visual turn* hat die Soziologie den empirischen Wert fotografischer Methoden für sich wiederentdeckt. Allerdings hat sie die Bedingungen und Grenzen der eigenen Wissensproduktion dabei nicht weiter reflektiert: In der qualitativen Sozialforschung wird die Fotografie zumeist als bloßes Aufzeichnungsinstrument verwendet, nicht aber als ein Medium, das eine ästhetische Eigenlogik besitzt. Damit bringt sich die visuelle Soziologie um die Chance, das erkenntnistheoretische Potenzial des Ästhetischen für die Analyse von Gesellschaft fruchtbar zu machen und so den eigenen Theorie- und Forschungshorizont zu erweitern.

Ein gelungenes Beispiel für die Verschränkung von Ästhetik und Soziologie bietet Allan Sekulas *Fish Story* (1989–1995). Mit diesem Opus magnum zeichnet Sekula die Arbeits- und Lebensbedingungen im globalen Seehandel nach. Dazu zieht er verschiedenste Medien heran – Fotografie, Text, Zeichnungen und historische Quellen –, stellt sie jedoch so zueinander in Beziehung, dass kein abgeschlossenes Ganzes entsteht. Vielmehr changiert *Fish Story* zwischen einer strukturell-objektiven und einer individuell-subjektiven Perspektive. Den Aufnahmen von gigantischen Containerschiffen und automatisierten Verladepiers stehen Fotografien gegenüber, die die psychische Nähe des Künstlers zu den Arbeiter*innen bezeugen oder unscheinbare Details des Arbeitsalltags einfangen. Historische Abhandlungen zum Seehandel werden um biografische Schilderungen und literarische Versatzstücke ergänzt.

Mit dieser Methode geht Sekula in zweifacher Hinsicht über die soziologische Forschung hinaus: Zunächst lässt sich *Fish Story* als eine Art Antithese zu den gängigen soziologischen Gegenwartsdiagnosen verstehen, die die gesellschaftlichen Transformationen des späten 20. Jahrhunderts wahlweise als Ästhetisierung, Immaterialisierung oder Raum-Zeit-Kompression charakterisiert haben. Die schiere Masse an gleichförmigen Containern, die stickigen Maschinenräume, överschmierten Overalls oder funkensprühenden Arbeitsgeräte auf Sekulas Fotografien machen hingegen deutlich, dass der *global flow* von Daten, Wissen, Bildern und Waren nach wie vor auf materiellen Infrastrukturen und konkreter, körperlicher Arbeit beruht. Dass dieser Umstand überhaupt aus dem Blick geraten konnte, hat ironischerweise mit der Containerschifffahrt selbst zu tun: Erst der »supply chain capitalism«¹ hat es ermöglicht, einen Großteil der Industrieproduktion in die *majority world* auszulagern und damit aus dem (westlichen) Gesellschaftsbild zu tilgen. In der gegenwärtigen soziologischen Gesellschaftstheorie spielt das Meer als sozialer Raum daher keine nennenswerte Rolle² – es ist, wie Sekula treffend feststellt, der »forgotten space« der Moderne:

The thematic impulse behind *Fish Story* was to examine the contemporary maritime world, a world with an undeserved reputation for anachronism. How to counter the fantasy, common among elites, that information is the crucial commodity, and the computer the sole engine of our progress? The sea may be a forgotten space, but it's not an irrelevant space, nor is it simply the »in-between« space of capitalism. The maritime world is fundamental to late modernity, because it is the cargo container, an American innovation of the mid-1950s, that makes the global system of manufacture possible.³

Die maritime Welt ist nicht der einzige blinde Fleck der soziologischen Theoriebildung, den Sekula mit seiner Arbeit offenlegt, und nicht einmal der relevanteste, wenn es um das Wissen der Künste geht. Der eigentliche epistemologische Mehrwert der Kunst Sekulas liegt darin, dass er die Analyse von Gesellschaft als genuin ästhetisches Problem versteht: Das vielschichtige Wechselverhältnis von Individuum und Gesellschaft – so viel macht die künstlerische Methode deutlich – lässt sich weder unmittelbar abbilden noch mit abstrakten Begriffen oder kohärenten Narrativen einfangen. Die analyti-

- 1 Tsing, Anna: »Supply chains and the human condition«, in: *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, Bd. 21, Nr. 2, 2009, S. 148–176.
- 2 Demgegenüber haben sich die Welt- und Globalgeschichte sowie insbesondere die Postcolonial Studies intensiv mit dem Meer auseinandergesetzt (siehe exemplarisch: Gilroy, Paul: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, MA 1993). Auch im Umfeld der Anthropologie, des New Materialism und des Posthumanismus sind in jüngerer Zeit einige Arbeiten zum Meer entstanden.
- 3 Allan Sekula in Beausse, Pascal: »The critical realism of Allan Sekula«, in: *Art Press*, Nr. 240, 1998, S. 20–26, hier: S. 24.



Allan Sekula: **Waterfront Vendor and Docker in Container Storage Area**, Veracruz (1994), Cibachrome-Print, gerahmt: 62,9 × 79,4 × 4,5 cm, aus: **Fish Story** (1988-1995), Chapter 6: True Cross, mit freundlicher Genehmigung Studio Allan Sekula.

sche Qualität von *Fish Story* entsteht vielmehr in der genuin bedeutungs-offenen Konstellation von Bildern und Texten, die verschiedene Assoziationen, Blickwinkel und Lesarten zulassen. Diese Herangehensweise geht nicht nur über den methodologischen Positivismus der visuellen Soziologie hinaus. Sie grenzt sich auch von der bloßen Soziologisierung des Ästhetischen ab, wie sie in der Kunst- und Kultursoziologie nach wie vor üblich ist.

Sekulas entschieden ästhetische Analysehaltung kann jedoch nur greifen – und das ist die These, die im Folgenden im Zentrum stehen wird –, weil er einen Aspekt anvisiert, der in der gesamten Geschichte der Soziologie kaum Beachtung gefunden hat: die sinnlich wahrnehmbaren Formen des Sozialen.

Kunst, Ästhetik und Soziologie

In der Kultursoziologie hat sich die These einer zunehmenden Ästhetisierung durchgesetzt. Spätkapitalistische Gesellschaften, so die Annahme, würden nicht mehr den Grundsätzen der Rationalisierung und Disziplinierung aus der Zeit der »organisierten Moderne«⁴ gehorchen. Stattdessen griffen künstlerische und gestalterische Produktions- und Subjektivierungsweisen auf sämtliche soziale Bereiche über.⁵

4 Wagner, Peter: **Soziologie der Moderne. Freiheit und Disziplin**, Frankfurt/M. / New York 1995.

5 Vgl. etwa: Jameson, Fredric: **Postmodernism or the Cultural Logic of Late**

Eine Ausnahme bildet offenbar das Feld der Soziologie selbst, das seine »anti-ästhetische Tradition«⁶ bislang nicht überwunden hat. Während die Kulturwissenschaften in den letzten Jahren begonnen haben, die spezifischen Wissensformen der künstlerischen Forschung auszuloten,⁷ blendet die Soziologie das gesellschaftsanalytische Potenzial der Kunst weitgehend aus. Diese Ignoranz ist auf eine gewisse Betriebsblindheit zurückzuführen: Von einigen verstreuten Ansätzen zu Beginn des 20. Jahrhunderts⁸ abgesehen, hat sich die Disziplin den visuellen, materiellen oder sinnlichen Aspekten des Sozialen lange nicht gestellt. Die klassische Kunstsoziologie verlegt sich vornehmlich auf die sozialen Produktions- und Rezeptionsbedingungen im Kunstfeld, klammert aber die Wahrnehmungs- und Bedeutungseffekte der künstlerischen Arbeiten aus ihrer Analyse aus. Vor diesem Hintergrund wird auch verständlich, warum Pierre Bourdieus einseitige Kritik der Ästhetik als bürgerliche Distinktionsstrategie⁹ im soziologischen Diskurs so lange Konjunktur haben konnte.

Erst im Zuge des allgemeinen *visual* und *material turn* in den Sozial- und Kulturwissenschaften hat die kunstsoziologische Forschung begonnen, künstlerischen Arbeiten mehr Aufmerksamkeit zu schenken. In jüngeren Studien, die sich unter anderem an der *Actor-Network Theory* (ANT), der Phänomenologie und am Pragmatismus orientieren, werden Kunstwerke als »Aktanten« aufgefasst, die aufgrund ihrer materiellen und sinnlichen Beschaffenheit die situativen Produktions- und Rezeptionspraktiken aktiv

Capitalism, London u.a. 1991; Lash, Scott / Urry, John: *Economies of Signs and Space*, London u.a. 1994; Boltanski, Luc / Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003; Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Berlin 2020, sowie ders.: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012.

- 6 Eßbach, Wolfgang: »Antitechnische und antiästhetische Haltungen in der soziologischen Theorie«, in: Löscher, Andreas / Schrage, Dominik / Spreen, Dierk / Stauff, Markus (Hg.): *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*, Heidelberg 2001, S. 123–136.
- 7 Siehe dazu etwa die Publikationen, die im Kontext des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« entstanden sind (u.a. Busch, Kathrin / Dörfling, Christina / Peters, Kathrin / Szántó, Ildikó (Hg.): *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn 2018; Busch, Kathrin / Dickmann, Georg / Figge, Maja / Laubscher, Felix (Hg.): *Das Ästhetisch-Spekulative*, Paderborn 2021).
- 8 Dazu gehören vor allem Georg Simmels »Soziologische Ästhetik« (Simmel, Georg: »Soziologische Ästhetik«, in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1894–1900, Gesamtausgabe*, Bd. 5, Frankfurt/M. 1992, S. 197–214) sowie die Arbeiten von Siegfried Kracauer und Walter Benjamin.
- 9 Siehe dazu Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M. 1982, S. 17–27. Wie Juliane Rebenitch kritisch angemerkt hat, wird Bourdieus reduktionistische Interpretation der ästhetischen Erfahrung als »interesseloser Blick« weder dem Kunstdiskurs noch der Kunstproduktion seit den 1960er Jahren gerecht. Rebenitch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 165–168.

mitgestalten.¹⁰ Damit wird den künstlerischen Arbeiten zwar soziale Handlungsträgerschaft zugestanden, allerdings wird diese auf ihre situative Wahrnehmungsqualität reduziert.

Beide genannte Perspektiven unterschlagen somit das erkenntnistheoretische Potenzial des Ästhetischen, wenn auch aus entgegengesetzten Gründen. Während der klassische Soziologismus à la Bourdieu die Kunstproduktion lediglich als sekundären Ausdruck von feldspezifischen Machtkämpfen interpretiert, gelingt es den materialitätstheoretischen und neophänomenologischen Studien nicht, die ethnografische Mikroanalyse der sinnlichen »Affordanzen«¹¹ an übergeordnete, soziale Strukturen und politische Fragestellungen rückzubinden.

Im Unterschied zu den erwähnten kunstsoziologischen Verkürzungen soll im Folgenden die künstlerische Form selbst als »ästhetische Soziologie« ausgewiesen werden. Hier sei an Theodor W. Adornos Betonung des »Doppelcharakters der Kunst als autonom und als fait social«¹² erinnert: Künstlerische Formen existieren nicht außerhalb gesellschaftlicher Strukturen, sondern sind im Gegenteil als Resultat einer aktiven, analytischen Durchdringung der sozio-materiellen Ordnungen zu verstehen. Dabei greift die Kunst auf die bestehende gesellschaftliche Topologie der Formen als ihr Ausgangsmaterial zurück¹³, setzt diese Formen aber in einer Weise ein, dass andere Wahrnehmungs- und Bedeutungseffekte entstehen können.

Bevor dieser Gedanke am Beispiel von *Fish Story* präzisiert werden kann, muss zunächst das Wechselverhältnis von sozialer Ordnung, Wahrnehmung und der sozio-materiellen Topologie der Formen geklärt werden. Ausgangspunkt dafür ist die marxistisch orientierte Phänomenologie und Praxistheorie. Diese Perspektive entspricht Sekulas eigenem »unorthodoxen« Marxismus¹⁴, da sie ebenfalls einen Mittelweg zwischen Objektivismus und Subjektivismus bzw. Makro- und Mikroperspektive einschlägt.

10 Siehe beispielsweise Acord, Sophia Krzys / Denora, Tia: »Culture and the arts. From art worlds to arts-in-action«, in: *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, Bd. 619, Nr. 1, 2008, S. 223-237; Born, Georgina: »The social and the aesthetic: For a post-Bourdieuian theory of cultural production«, in: *Cultural Sociology*, Bd. 4, Nr. 2, 2010, S. 171-208; oder: Schürkmann, Christiane / Nina Tessa Zahner (Hg.): *Wahrnehmen als soziale Praxis. Künste und Sinne im Zusammenspiel*, Wiesbaden 2021.

11 Der Begriff »Affordanz« stammt ursprünglich von dem Wahrnehmungspsychologen James J. Gibson und wird sowohl in der Designtheorie als auch in der ANT verwendet.

12 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, S. 16.

13 So schreibt Adorno: »Denn alles, was die Kunstwerke an Form und Materialien, an Geist und Stoff in sich enthalten, ist aus der Realität in die Kunstwerke emigriert und in ihnen seiner Realität entäußert: da wird es immer auch zu deren Nachbild« (Adorno 1970 (wie Anm. 12), S. 158).

14 Allan Sekula in Sekula, Allan / Buchloh, Benjamin H.D.: »Gespräch«, in: *Allan Sekula. Performance under Working Conditions*, Ausstellungskatalog (Generali Foundation, Wien), hg. von Sabine Breitwieser, Wien 2003, S.20-55, hier: S. 35.

Praxis »als sinnlich-menschliche Tätigkeit«

In seinen Frühschriften hatte Marx die humanistische These vertreten, dass ein wahrer Materialismus bei der »sinnlich menschliche[n] Tätigkeit«¹⁵, das heißt der konkreten körperlichen Praxis der Individuen anzuknüpfen hätte. Erst durch die praktische Bearbeitung der »sinnlichen Außenwelt«¹⁶ würden jene materiellen und sozialen Strukturen geschaffen, die das Handeln der Individuen und ihre Arbeitsformen bedingen. Der frühe Marx konzipiert die kapitalistische Moderne somit nicht im Sinne eines strukturellen Fortschritts, sondern als das Ergebnis einer Wechselwirkung zwischen der materiellen oder natürlichen Welt und den kollektiven Arbeitspraktiken der sozialen Subjekte.

Dieser Grundgedanke wurde von einer ganzen Reihe von (Post-)Phänomenolog*innen und Praxistheoretiker*innen aufgegriffen und weitergedacht, darunter Antonio Gramsci, Maurice-Merleau-Ponty, Pierre Bourdieu, Stuart Hall oder jüngst Sara Ahmed. So unterschiedlich deren Ansätze auch sind, stimmen sie doch in einem überein: Gesellschaftliche Machtverhältnisse lassen sich weder allein von sozialen und ökonomischen Strukturen noch von individuellen Handlungsentscheidungen her denken. Der Begriff »Praxis« zielt daher auf einen Zwischenbereich, in dem sich Struktur und Individuum treffen. Er bezeichnet ein kollektiv geteiltes »man denkt« und »man tut«: eine unausgesprochene, gesellschaftliche Übereinkunft über das, was als wahr gilt, wie man sich in bestimmten Situationen zu verhalten hat und wie bestimmte Tätigkeiten auszuüben sind. Diese Regeln werden nicht bewusst erlernt, sondern von den Subjekten in konkreten, praktischen Interaktionen mit den Ordnungen der sozio-materiellen Umwelt eingeübt.¹⁷

Das Individuum ist das gesellschaftliche Wesen. [...] Die Gesellschaft ist für das Individuum nicht ein erlittener Unfall, sondern eine Dimension des Seins. Das Individuum ist nicht in der Gesellschaft, wie ein Gegenstand in einer Schachtel ist, es nimmt sie auf sich mittels dessen, was sein Innerstes ist. Eben deshalb kann man sagen, daß »der Mensch den Menschen produziert, sich selbst und den anderen Menschen«, »... wie die Gesellschaft selbst den Menschen produziert, so ist sie durch ihn produziert«.¹⁸

- 15 Marx, Karl: »Thesen über Feuerbach«, in: ders./ Engels, Friedrich: **Marx-Engels-Werke**, Bd. 3 (MEW 3), Berlin 1997, S. 5–7, hier: S. 5.
- 16 Marx, Karl: »Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844«, in: ders./ Engels, Friedrich: **Marx-Engels-Werke**, Bd. 40, **Ergänzungsband 1** (MEW 40), Berlin 1968, S. 465–588, hier: S. 512.
- 17 Für einen Überblick über die Praxistheorie siehe etwa: Reckwitz, Andreas: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: **Zeitschrift für Soziologie**, Bd. 32, Nr. 4, 2003, S. 282–301; Hillebrandt, Frank: **Soziologische Praxistheorien. Eine problembezogene Einführung**, Wiesbaden 2014; Schäfer, Hilmar (Hg.): **Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm**, Bielefeld 2016.
- 18 Merleau-Ponty, Maurice: »Marxismus und Philosophie«, in: ders.: **Sinn und**

Die Praxistheorie spricht daher von einem impliziten »Praxis- oder Körperwissen«, das der sozialen Praxis als »generatives Prinzip«¹⁹ zugrunde liegt. Das besagt nicht, dass der einzelne Praxisvollzug vollständig determiniert ist. Subjekte haben stets die »relative Freiheit«²⁰, in konkreten Situationen so oder auch anders zu agieren. Diese individuelle Freiheit des Andershandelns ist nicht nur deshalb relativ, weil sie von den äußeren Regeln und Zwängen der jeweiligen Situation abhängt. Vielmehr ist davon auszugehen, dass jedes Praxiswissen im Sinne eines »situated knowledge«²¹ begrenzt ist.

Für das »Wissen der Künste« ist noch ein weiterer Aspekt des Marx'schen Praxisbegriffs entscheidend: der Aspekt des Sinnlichen, der vor allem in der leibphänomenologischen Rezeptionslinie behandelt wird. So postuliert Merleau-Ponty in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung*, dass das praktisch-tätige »Zur Welt Sein«²² des Leibes auf einem »Primat der Wahrnehmung«²³ beruhe. Das leibliche Subjekt muss zunächst ein Gefühl für die *sinnliche* Ordnung der äußeren Welt entwickeln, bevor es darin praktisch tätig werden kann. Um eine gegebene Situation und die eigenen Handlungsmöglichkeiten intuitiv erfassen zu können, ist daher neben dem Praxiswissen ein spezifisches *Wahrnehmungswissen*²⁴ vonnöten. Dass auch dieses begrenzt ist, wird in Momenten des Scheiterns explizit – wenn das Subjekt mit ungewohnten sinnlichen Herausforderungen konfrontiert wird, die sich mit den eingeübten Wahrnehmungs- und Deutungspraktiken nicht bewältigen lassen. Derartige Krisenmomente sind unverzichtbarer Bestandteil jeder ästhetischen Erkenntnis.

Nicht-Sinn, München 2000, S. 170–186, hier: S. 175. Merleau-Ponty zitiert hier aus Marx 1968 (wie Anm. 16), S. 537.

- 19 In diesem Sinne definiert Bourdieu den Habitus als »Systeme dauerhafter und übertragbarer Dispositionen, als strukturierte Strukturen, die wie geschaffen sind, als strukturierende Strukturen zu fungieren, d.h. als Erzeugungs- und Ordnungsgrundlagen von Praktiken und Vorstellungen.« Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/M. 1993, S. 98.
- 20 Der Begriff der relativen bzw. bedingten Freiheit wird in verwandter Weise sowohl von Michel Foucault als auch von Maurice Merleau-Ponty verwendet. Siehe dazu: Prinz, Sophia: »Zwischen Selbst- und Fremdführung. Die Praxis der Freiheit bei Michel Foucault und Maurice Merleau-Ponty«, in: Kadi, Barbara Ulrike / Unterthurner, Gerhard (Hg.): *Macht – Knoten – Fleisch. Topographien des Körpers bei Foucault, Lacan und Merleau-Ponty*, Berlin 2020, S. 27–48.
- 21 Haraway, Donna: »Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective«, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575–99.
- 22 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 7.
- 23 Merleau-Ponty, Maurice: »Das Primat der Wahrnehmung und seine philosophischen Konsequenzen (1946)«, in: ders.: *Das Primat der Wahrnehmung*, Frankfurt/M. 2006, S. 26–84.
- 24 Merleau-Ponty spricht auch von einer »kulturellen Wahrnehmungstradition«, Merleau-Ponty 1966 (wie Anm. 22), S. 279.

Die Topologie der Formen

Zur genaueren Bestimmung der analytischen Qualität des Ästhetischen muss geklärt werden, durch welche Medien das kollektiv geteilte Wahrnehmungswissen vermittelt und eingeübt wird. Während Merleau-Ponty hierzu nur einige wenige und eher unsystematische Hinweise gibt,²⁵ hilft ein Blick auf *Fish Story* weiter: Im Unterschied zur konventionellen ethnografischen Fotografie, die ausschließlich ihren Forschungsgegenstand anvisiert, interessiert sich Sekula für die szenografische Gesamtheit sozialer Situationen. Er fasst die Körper, Maschinen und Objekte also nicht als in sich geschlossene Gestalten oder Entitäten auf, sondern interpretiert sie als Elemente eines übergeordneten bildhaften Gefüges. In *Fish Story* wird somit augenscheinlich, dass sich die sozio-materielle Umwelt immer auch durch eine je spezifische *formale* Ordnung auszeichnet. Diese *formale* Ordnung des Sozialen – so die hier verfolgte These – bildet die Grundlage des kollektiv geteilten Wahrnehmungswissens. Oder, um es in Anlehnung an den Diskurs- und Dispositivbegriff von Michel Foucault zu formulieren: Soziale Praktiken werden nicht nur von Macht-Wissens-Komplexen bedingt, sondern auch von einer »Topologie der Formen«²⁶, die dem Wahrnehmbaren als historisches Apriori zugrunde liegt.²⁷ Sozio-materielle Formwerdungs- und -auflösungsprozesse sind somit als fundamentale Ordnungs- und Differenzierungsgeschehen zu verstehen. Durch sie erst wird die Welt als solche sinnlich erfahr- und gestaltbar.²⁸

Wie *Fish Story* zeigt, verlaufen diese formalen Differenzierungen und Relationen quer zu den klassischen epistemologischen Einteilungen von Subjekt / Objekt, Körper / Technik oder Natur / Kultur. Beispielsweise korrespondieren eine abgewetzte Arbeitsjacke mit der rostigen Patina des

25 Merleau-Ponty benennt drei Faktoren der Vermittlung einer kulturellen Wahrnehmungstradition: den Leib der Anderen, die Sprache und die Artefakte. Siehe dazu Prinz, Sophia: *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*, Bielefeld 2014, S. 194–201.

26 Auch wenn Foucault im Unterschied zu bspw. Gilles Deleuze oder Jacques Lacan den Begriff der Topologie selbst nicht zentral verwendet hat, hat dieser sich in den Kultur- und Medienwissenschaften dennoch durchgesetzt, um die Relationen und räumliche Verteilung der heterogenen Elemente des Dispositivs zu beschreiben. Siehe etwa Günzel, Stephan: »Raum – Topographie – Topologie«, in: ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld 2007, S. 13–29.

27 Lacans psychoanalytischer Begriff des »Tableau« zielt in eine ähnliche Richtung: Demnach wird die Welt durch das symbolisch geordnete Tableau zu sehen gegeben. Zugleich strebt das Subjekt danach, in das Tableau zu passen (Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim 1987, S. 101–106).

28 Diese Überlegung orientiert sich an der immanenzontologischen Annahme des späten Maurice Merleau-Ponty, wonach die Ausdifferenzierung von Leib und Welt erst durch einen anonymen Strukturierungsprozess erfolgt (Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986). Einen ähnlichen Gedanken verfolgt später Jacques Derrida mit dem Begriff der (Ur)Spur (siehe etwa: Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1974, S. 109).

Schiffsdecks, die geometrische Kontur der Container mit der Horizontlinie des Meeres oder der Körper des Mechanikers mit den verschlungenen Rohren im Maschinenraum. Diese Vielschichtigkeit und Ubiquität formaler Prozesse und Assoziationen deutet zudem an, dass die »Topologie der Formen« eine gewisse Eigendynamik besitzt. Denn abgesehen davon, dass normierte Artefakte (wie eine Jacke) allein durch den praktischen Gebrauch ihre Gestalt verändern, sind nicht-menschliche, technologische und »natürliche« Aktanten stets an der Genese von Formen mitbeteiligt.²⁹ So frisst das Salzwasser trotz mehrfacher Lack- und Schutzschichten unaufhörlich Rostflecken in die stählernen Schiffsoberflächen, die von der Crew immer wieder abgeschliffen und ausgebessert werden müssen.

Sozial- und kulturwissenschaftlich gesehen, ist die Topologie der Formen dennoch kein Zufallsprodukt. Analog zu Foucaults »diskursiven Formationen« ist vielmehr davon auszugehen, dass der Topologie bestimmte Muster und Regelmäßigkeiten inhärent sind, die den Spielraum des formal Möglichen festlegen.³⁰ Man muss dabei nicht so weit gehen wie Georg Simmel, der behauptet hatte, dass autokratische Herrschaftssysteme zur Symmetrie neigen, während liberale Gesellschaftsmodelle asymmetrische Formlösungen bevorzugen.³¹ Dennoch ist anzunehmen, dass historische und lokale Umstände auf die formalen Konstellationen des Sozialen Auswirkungen haben. Auch in *Fish Story* tauchen bestimmte formale Elemente wiederholt auf: angefangen bei den standardisierten Abmessungen des Containers, über die immergleiche Innenausstattung der Schiffe bis hin zur Choreografie³² der alltäglichen Arbeitsroutinen. Sogar die amorphen Ölflecken auf der Kleidung gehorchen einem ähnlichen Muster.

Ästhetische Analyse des Sozialen

Auch wenn bereits aufgezeigt wurde, dass *Fish Story* die formale Ordnung des globalen Seehandels analytisch durchdringt, stellt sich dennoch die systematische Frage, mit welchen Mitteln eine solche formale Analyse der Gesellschaft gelingen kann. Anders als die Ethnologie und Anthropologie kennt die Soziologie keine eigene Tradition der analytischen Bildproduktion.³³ Foto-

29 Siehe dazu bspw. Tsing, Anna: »More-than-human sociality: A call for critical description«, in: Hastrup, Kirsten (Hg.): *Anthropology and Nature*, London / New York 2013, S. 27–42.

30 In diesem Sinne beschreibt Michel Foucault die diskursive Formation als eine »Zahl von Aussagen«, die eine bestimmte »Regelmäßigkeit (eine Ordnung, Korrelationen, Positionen und Abläufe, Transformationen)« aufweisen. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1981, S. 58.

31 Simmel 1992 (wie Anm. 8).

32 Siehe etwa Klein, Gabriele: »Soziale Choreografie. Bewegungsordnungen und -praktiken in urbanen Räumen«, in: Breckner, Ingrid / Göschel, Albrecht / Matthiesen, Ulf (Hg.): *Stadtsoziologie und Stadtentwicklung. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, Baden-Baden 2020, S. 391–402, sowie Klein, Gabriele / Göbel, Hanna (Hg.): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*, Bielefeld 2017.

33 Eine Ausnahme bildet Howard S. Becker, der sich für die analytische Quali-

und Filmaufnahmen werden von der Soziologie als quasi transparente Medien behandelt, die lediglich als Gedächtnisstütze und Verstärker der ethnografischen Beobachtung dienen.³⁴ Ein derart schlichter methodologischer Realismus, der weder die kulturelle und historische Bedingtheit der Wahrnehmung noch die Effekte fotografischer Wissensproduktion reflektiert, ist aber nicht in der Lage, das historische Apriori des scheinbar Offensichtlichen zu erfassen – im Gegenteil: Die »Topologie der Formen«, wie sie den kollektiv geteilten Wahrnehmungsschemata zugrunde liegt, offenbart sich nur dann, wenn sie im Sinne von Adornos Begriff der ästhetischen Konstellation dekonstruiert wird.

Dazu gehört, dass die soziologische Forschung zunächst ihr eigenes, feldspezifisches Wahrnehmungswissen verlernt, um stattdessen – wie Sekula – die gesamte soziale Situation als formales Geschehen in den Blick zu nehmen. Die soziologische Beobachtung muss mit anderen Worten selbst eine ästhetische Haltung einnehmen.³⁵ Erst auf dieser Grundlage können die einzelnen formalen Elemente der Topologie der Formen analytisch identifiziert, herausgelöst und neu zusammengefügt werden. Durch diese Re-Kontextualisierung offenbaren sich die Mechanismen des kulturell Wahrnehmbaren, die normalerweise hinter dem Schleier des Evidenten verborgen bleiben.³⁶

tät der Fotografie ausgesprochen hat (Becker, Howard S.: »Photography and sociology«, in: *Studies in Visual Communication*, Bd. 1, Nr. 1, S. 3–26) so wie Bourdieu's autodidaktische ethnografische Fotografie in Algerien in den 1950er Jahren. Diese bleiben jedoch ganz eindeutig dem Paradigma der ethnologischen Bildproduktion verhaftet samt der darin eingelassenen Machtasymmetrien und Ausbeutungsverhältnisse. Vor diesem Hintergrund ist nicht nachzuvollziehen, warum sie in jüngerer Zeit als ein eigenständiger methodologischer Ansatz hochgejubelt werden (vgl. etwa Schultheis, Franz / Egger, Stephan (Hg.): *Pierre Bourdieu und die Fotografie. Visuelle Formen soziologischer Erkenntnis. Eine Rekonstruktion*, Bielefeld 2022). Für einen Überblick der soziologischen Fotografie siehe auch Harper, Douglas: »Photography as social science data«, in: Flick, Uwe / von Kardoff, Ernst / Steinke, Ines (Hg.): *A Companion to Qualitative Research*, London 2004, S. 231–236. Eine neuere Auseinandersetzung mit dem sozialwissenschaftlichen Gebrauch der Fotografie findet sich in: Eberle, Thomas S. (Hg.): *Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven*, Bielefeld 2017.

- 34 Siehe Banks, Marcus: »Analysing images«, in: Flick, Uwe (Hg.): *The Sage Handbook of Qualitative Data Analysis*, London u.a. 2014, S. 394–408, hier: S. 395.
- 35 In ihrer Grundhaltung ähneln sich der ästhetische und der ethnografische Blick. So hatte Merleau-Ponty herausgestellt, dass die moderne Malerei der Phänomenologie insofern entspreche, als beide Perspektiven darauf abzielten, hinter die eingeübten Wahrnehmungsschemata zurückzugehen (Merleau-Ponty, Maurice: »Das Auge und der Geist«, in: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, S. 275–317, hier: S. 284 und S. 287). Analog dazu muss auch die soziologische Ethnografie das »Eigene be-fremden«, um das selbstverständlich Erscheinende neu sehen zu können.
- 36 Auch Jacques Rancière sieht die Wirksamkeit der Ästhetik in einem »Dis-sens«, also einer mit dem Bestehenden konfligierenden Sinnlichkeit (Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, S. 73f.).

Das bedeutet, dass sich eine ästhetische Betrachtung des Sozialen selbst nur in künstlerischer Form vermitteln lässt. Um noch einmal Adorno das Wort zu geben: Die »Form [des Kunstwerks, S.P.] wirkt als Magnet, der die Elemente aus der Empirie in einer Weise ordnet, die sie dem Zusammenhang ihrer außerästhetischen Existenz entfremdet, und nur dadurch mögen sie der außerästhetischen Essenz mächtig werden.«³⁷

Eine solche künstlerische Form stellt notwendigerweise das Wahrnehmungs- und Praxiswissen der Betrachter*innen auf den Prüfstand. Zwar bleiben einzelne formale Elemente, die aus alltäglichen Wahrnehmungskontexten bekannt sind, als solche identifizierbar, sie fügen sich jedoch nicht in das gewohnte Gesamtbild ein. Dabei handelt es sich nicht um eine bloße Irritation von habitualisierten Verstehensprozessen, wie neuere Auslegungen der kritischen Theorie unterstellen.³⁸ Die künstlerische Dekonstruktion der Topologie der Formen macht vielmehr die Funktionsweise von kollektiv geteiltem Wahrnehmungsschemata im körperlich-praktischen Wahrnehmungsvollzug selbst nachvollziehbar.³⁹ Eine ästhetische Soziologie umfasst somit alle Ebenen der soziologischen Forschungspraxis: Methoden, Analyse und Rezeption.

Realabstraktionen und Realismus

Sekular künstlerische Analyse des globalen Seehandels lässt sich in diesem Sinne als ästhetische Soziologie beschreiben. Sozialtheoretischer Ausgangspunkt dafür ist die Theorie des kapitalistischen Warentauschs. Im Unterschied zu den Theoretiker*innen der Warenästhetik interessiert sich Sekula weniger für das Offensichtliche wie die schillernden Oberflächen der Konsumgüterindustrie. Seine Aufmerksamkeit gilt vielmehr den strukturellen Formen der Abstraktion, die hinter den opulenten Fassaden des Kapitalismus stecken – und das sowohl im theoretischen wie ästhetischen Sinne. Ein wichtiger Impulsgeber dafür war der Philosoph Alfred Sohn-Rethel. Dieser hatte in seinem Buch *Warenform und Denkform*⁴⁰ die These aufgestellt, dass die konkreten Entsinnlichungs- und Verdinglichungsprozesse, die der Warenproduktion und dem Warentausch inhärent sind, die materielle Grundlage für die umfassende intellektuelle »Rationalisierung« (Max Weber) in der Moderne bilden. Die »Realabstraktion« der kapitalistischen Produktion bedingt somit die intellektuelle Abstraktion der bürgerlichen Wissensordnungen. In

37 Adorno 1970 (wie Anm. 12), S. 336.

38 Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt/M. 1991, S.79–82. Zur Kritik daran siehe etwa: Bertram, Georg W.: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014, S. 146.

39 Siehe dazu ausführlicher: Prinz, Sophia: »Relative Autonomie. Zur sozialen Funktion ästhetischer Formen«, in: Krüger, Christian / Eusterschulte, Birgit (Hg.): *Involvierte Autonomie. Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik*, Bielefeld 2022, S. 45–66.

40 Sohn-Rethel, Alfred: »Warenform und Denkform«, in: ders.: *Warenform und Denkform. Aufsätze*, Frankfurt/M. 1971, S. 101–130.



Allan Sekula: *Bo'sun Driving the Forward Winch. Mooring at ECT / Sea-Land Terminal, Maasvlakte, Port of Rotterdam* (1993); Cibachrome-Prints, gerahmt: 62,9 × 145,5 × 4,5 cm (Diptychon in einem Rahmen), aus: *Fish Story* (1988-1995), Chapter 3: Middle Passage, mit freundlicher Genehmigung Studio Allan Sekula.

Fish Story führt Sekula diesen Gedanken sowohl methodologisch als auch empirisch mit drei Elementen der (spät-)kapitalistischen Topologie der Formen zusammen: dem fotografischen Medium, dem arbeitenden Körper und der Containerisierung des Welthandels.

Zunächst zur fotografischen Form: Sekula entwickelte seine fotografische Praxis in einer Zeit, in der das westliche Kunstfeld der gesamten realistischen Bildtradition skeptisch gegenüberstand.⁴¹ Neben Auseinandersetzungen zu Fragen der Repräsentation und den Grenzen künstlerischer Medien, die im Umfeld der poststrukturalistischen Theoriebildung und des Konzeptualismus geführt wurden, hatte der Realismus nach dem Zweiten Weltkrieg auch kulturpolitisch an Legitimation eingebüßt. Angesichts der Bildpolitiken des Faschismus und des Sozialismus erschien jegliche Figuration als politisch verdächtig. Die US-amerikanische Kultur- und Außenpolitik hatte in den 1950er Jahren sogar zu einem ideologischen Gegenschlag ausgeholt. Nur die vom Zwang zur Repräsentation befreite Form des abstrakten Expressionismus, so das Argument, könne den demokratischen Wert der individuellen

41 Siehe etwa: Buchloh, Benjamin H.D.: »Allan Sekula. Photography between discourse and document«, in: Sekula, Allan: *Fish Story*, Düsseldorf 1998, S. 189-200; ders.: »Allan Sekula: or what is photography«, in: *Grey Room*, Nr. 55, 2014, S. 116-129.



Freiheit angemessen zum Ausdruck bringen.⁴² Abgesehen davon, dass dieses formalistische Narrativ dem komplexen Programm der Künstler*innen des abstrakten Expressionismus kaum entsprach⁴³, verschweigt es, dass das westliche Ideal individueller Freiheit immer schon mit dem ökonomischen Ideal des Wirtschaftsliberalismus verknüpft war. Anders ausgedrückt diente die künstlerische Abstraktion der kulturpolitischen Propaganda der USA als Feigenblatt für die reale *gesellschaftliche* Abstraktion im Kapitalismus und die nivellierenden Effekte des Warentauschs.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Sekula das emanzipatorische Potenzial des fotografischen Realismus so vehement verteidigte: Die fotografische Repräsentation konkreter Arbeitsverhältnisse erschien ihm als

42 Siehe dazu Guilbaut, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago u.a. 1983. Dass der Apologet des Abstrakten Expressionismus, Clement Greenberg, auf die ein oder andere Weise an dem kulturpolitischen Programm des Marshallplans beteiligt war, steht außer Frage, allerdings wird heute seine Rolle ambivalenter eingestuft. Siehe dazu Neofetou, Daniel: *Rereading Abstract Expressionism. Clement Greenberg and the Cold War*, New York u.a. 2022.

43 Siehe dazu Buergel, Roger M. / Kockot, Stefanie-Vera (Hg.): *Abstrakter Expressionismus. Konstruktionen ästhetischer Erfahrung*, Amsterdam / Dresden 2000.

Gegengewicht zu den kapitalistischen und künstlerischen Realabstraktionen der Gegenwart. Über die historischen Herkunftte der Fotografie machte er sich dabei keine Illusionen. Auch das fotografische Medium, so betonte er immer wieder, sei mit den kapitalistischen Denk- und Gesellschaftsformen zutiefst verstrickt – und das nicht nur, weil es selbst als Sinnbild industrieller Reproduktion und anonymer Tauschbeziehungen gelten kann.⁴⁴ Die Fotografie dient zudem zwei nur scheinbar entgegengesetzten, in Wahrheit aber dialektisch verbundenen Bildpraktiken: Auf der einen Seite trug sie als scheinbar objektives Aufzeichnungsinstrument zur Etablierung des biopolitischen, das heißt auch soziologischen Macht-Wissens bei.⁴⁵ Auf der anderen Seite arbeitete sie in Form der auratischen Porträtfotografie der psychischen Selbstvergewisserung der bürgerlichen Subjekte zu. Die kapitalistische Topologie der Formen ist demnach zutiefst vom Paradigma der Fotografie geprägt⁴⁶ – ein Umstand, der im Zeitalter digitaler Bildmedien und Social Media umso deutlicher wird.

Photography is haunted by two chattering ghosts: that of bourgeois science and that of bourgeois art. The first goes on about the truth of appearances, about the world reduced to a positive ensemble of facts, to a constellation of knowable and possessable objects. The second specter has the historical mission of apologizing for and redeeming the atrocities committed by the subservient – and more than spectral hand of science.⁴⁷

Diese beiden Erbschaften des fotografischen Mediums – den instrumentellen und den sentimental Realismus – spielt Sekula in seiner künstlerischen Praxis, die er selbst als »kritischen Realismus«⁴⁸ bezeichnet, gegeneinander aus. *Fish Story* ist somit beides: visuelle Analyse gesellschaftlicher Strukturen und einfühlsame Porträtaufnahme einzelner Arbeiter*innen; wissenschaftliche Abhandlung und poetischer Text.⁴⁹

Zu den künstlerischen Ressourcen Sekulas gehört die sozialdokumentarische Fotografie der 1920er und 1930er Jahre. Bereits August Sander hatte in *Menschen des 20. Jahrhunderts* (1925–1927) seine soziologische Perspektive auf die Gesellschaft der Weimarer Republik mit der Tradition der bürgerlichen

44 Sekula, Allan: »The traffic in photographs«, in: ders.: *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973–1983*, Halifax, N.S. 1984, S. 77–101.

45 Sekula, Allan: »The body and the archive«, in: *October*, Nr. 39, 1986, S. 3–64.

46 Auch Kaja Silverman vertritt die These, dass das Tableau der Gegenwart fotografisch geprägt ist. (Silverman, Kaja: »Dem Blickregime begegnen«, in: Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64).

47 Sekula 1984 (wie Anm. 44), S. 78.

48 Sekula 1998 (wie Anm. 3), S. 26.

49 In diesem Sinne schreibt Sekula: »The challenge was to combine two ways of working into a single project that could function both as an artwork and as a critical / philosophical essay.« (Allan Sekula in Sekula / Buchloh 2003 (wie Anm. 14), S. 44).

Porträtfotografie verknüpft und dabei stets die individuellen Repräsentationsbedürfnisse der Porträtierten respektiert.⁵⁰ Neben historischen Vorläufern übte zudem Sekulas eigenes Umfeld, d.h. die poststrukturalistisch informierte konzeptuelle Fotografie der 1970er Jahre großen Einfluss auf seine künstlerische Praxis aus. Dazu gehörte insbesondere Martha Roslers Arbeit *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974/75), die Sekula als fotografische »Metakritik« der sozialdokumentarischen Tradition interpretiert.⁵¹ Statt das menschliche Elend zu objektivieren, interessiert sich Rosler dafür, wie die Bowery als sozialer Brennpunkt medial konstruiert wurde. Dazu kombiniert sie insgesamt 23 Fotografien von Hauseingängen, die als Schlafplatz genutzt werden, mit einer Sammlung von abfälligen Bezeichnungen aus verschiedenen Zeitungsberichten. Indem beide »inadäquaten deskriptiven Systeme« ihr Objekt verfehlen, enthüllt *The Bowery* nicht nur den diskursiven Charakter des scheinbar objektiven fotografischen Realismus, sondern macht auch deutlich, dass sich Sozialdokumentarismus besser auf strategische Auslassungen denn auf Positivismen verlassen sollte. Hinzu kommt, dass Rosler das Soziale nicht allein in menschlichen Interaktionen verortet, wie es die visuellen Methoden der Soziologie tun, sondern – im Geiste von Walker Evans – ebenso in den visuellen Formationen des sozio-materiellen Tableaus aufspürt.

Ähnlich wie Rosler verzichtet auch Sekula auf die emotionalisierenden Effekte einer moralisierenden sozialdokumentarischen Evidenzproduktion. In *Fish Story* werden die Arbeiter*innen weder zu Opfern des Systems noch zu Held*innen der Arbeit stilisiert. Sie erscheinen vielmehr als soziale Subjekte, die vermittels ihrer Praktiken in das Tableau der kapitalistisch organisierten, maritimen Welt eingebettet sind.

Körper und Container

Für Sekula spielt die Performativität des arbeitenden Körpers als theoretischer und ästhetischer Kontrapunkt zur ökonomischen Realität der Abstraktion eine zentrale Rolle. Dass dieses Bildmotiv mit historischem Ballast daherkommt, ist ihm durchaus bewusst. Sekulas Porträts von Werftarbeiter*innen, Dockers und Crewmitgliedern grenzen sich von einer ganzen Reihe von etablierten Bildkonventionen ab: sei es von der heroisierenden Ikografie des sozialistischen Realismus, den tayloristischen Arbeitsstudienfilme von Frank B. und Lillian M. Gilbreth oder den affektgeladenen Nahaufnahmen einer Dorothea Lange. Während diese Repräsentationsformen entweder zum instrumentellen oder zum sentimental Realismus tendieren, schlägt Sekula ähnlich wie Sander einen analytischen Mittelweg ein. In dieser Perspektive werden die Subjekte weder als anonyme Repräsentanten einer fest

50 Sekula 1984 (wie Anm. 44), S. 86.

51 Sekula, Allan: »Dismantling modernism, reinventing documentary (Notes on the Politics of Representation)«, in: ders.: *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax, N.S. 1984, S. 53-75, hier: S. 60.

umrissenen sozialen Klasse dargestellt noch als Einzelindividuen porträtiert. Stattdessen nimmt Sekula eine analytische Haltung ein, die sich im eingangs beschriebenen Sinn als phänomenologischer oder praxistheoretischer Marxismus beschreiben lässt. Das Soziale wird als ein dynamisches Wechselspiel von »sinnlich-menschlicher Tätigkeit« und »sinnlicher Außenwelt« betrachtet. Für Sekula hat das körperliche Subjekt somit ein doppeltes Gesicht: Es ist sowohl Element einer übergeordneten sozio-materiellen Ordnung als auch relativ freies Individuum, das sich zu der gegebenen Situation aktiv in Beziehung setzen kann.

Diese Ambiguität zwischen objektiver sozialer Struktur auf der einen und subjektiver Handlungsmacht auf der anderen Seite ergibt sich aus der Konstellation verschiedener Bildelemente. So wird die strukturelle Dimension des Sozialen durch die bereits angesprochene szenografische Auffassung des Bildraums und die formale Regelmäßigkeit der sozio-materiellen Ordnungen betont: Die einzelnen Arbeitspraktiken werden durch die standardisierte Rigidität der industriellen Gerätschaften, Maschinen und räumlichen Ordnungen choreografiert. Die Effekte der strukturellen Überformung werden aber gleichzeitig konterkariert: So treten die meisten Porträtaufnahmen im Doppel (Diptychon) auf, das verschiedene Momentaufnahmen eines Praxisvollzugs zeigt. Durch diese Andeutung einer filmischen Bewegung wird nicht nur deutlich, dass die Arbeitspraktiken jeden Tag aufs Neue aufgeführt werden müssen und somit offen bleiben für Verschiebungen und Transformationen.⁵² Die porträtierten Subjekte entziehen sich auf diese Weise auch einer eindeutigen identifikatorischen Festlegung – sei es als sozialer Typus oder als kohärentes psychisches Individuum. Darüber hinaus nimmt Sekula in manchen Detailaufnahmen die Praxis- und Wahrnehmungsperspektive der Arbeiter*innen selbst ein, für die der eigene Arbeitsalltag alles andere als abstrakt ist. Der Schraubenschlüssel, das Mikrofon oder das Star-Trek-Maskottchen, die in Sekulas Fotografien nahezu sinnlich greifbar werden, machen deutlich, dass die Arbeiter*innen von den Ordnungen ihrer sozio-materiellen Umwelt nicht nur geformt werden, sondern selbst aktiv an deren Gestaltung beteiligt sind.

Dem arbeitenden Körper stellt Sekula ein weiteres formales Element des globalen Seehandels quasi kontrapunktisch gegenüber: den undurchdringlichen, metallenen Korpus des Containers:

If there is a single object that can be said to embody the disavowal implicit in the transnational bourgeoisie's fantasy of a world of wealth without workers, a world of uninhibited flows, it is this: the container, the very

52 Der Aspekt der Iterabilität von Performativität wurde insbesondere von Judith Butler herausgearbeitet (Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990); für eine praxistheoretische Auseinandersetzung mit dem Instabilitätsbegriff siehe auch: Schäfer, Hilmar: *Die Instabilität der Praxis. Reproduktion und Transformation des Sozialen in der Praxistheorie*, Weilerswist 2013.

coffin of remote labor-power. And like the table in Marx's explanation of commodity fetishism, the coffin has learned to dance.⁵³

Für Sekula kann der Container insofern als visuelle Allegorie der spätkapitalistischen Realabstraktion gelten, als die immense Beschleunigung der ökonomischen Globalisierung seit den 1950er Jahren vor allem auf die Containerisierung zurückzuführen ist. Zudem hat die vollständige Automatisierung der Be- und Entladung, die in extraterritorialen Containerterminals vonstattengeht, die liminalen Lebens- und Beziehungsformen der maritimen Welt weitgehend verdrängt. Während sich die Schiffe, die Foucault noch als »Heterotopien«⁵⁴ charakterisiert hatte, in schwimmende Fabriken verwandelt haben, siedeln sich in den nunmehr gentrifizierten Hafengebieten jene Arbeitsformen an, die von den soziologischen Gegenwartsdiagnosen als »kreativ« oder »ästhetisiert« bezeichnet werden.⁵⁵

Auch formal gesehen ist der Container ein »vertracktes Ding« (Karl Marx). Im Textteil von *Fish Story* weist Sekula darauf hin, dass die Containerisierung nicht nur die materiellen Bedingungen für die spätkapitalistische »Ästhetisierung« liefert, sondern auch auf gestalterischer Ebene mit ihr korrespondiert⁵⁶: Die Farbpalette, standardisierte Geometrie und kompositorische Anordnung der Container kommen den Formlösungen der minimalistischen Installationen verblüffend nahe. Diese Assoziation allerdings lässt die fundamentale Differenz von Kunst und Leben umso augenscheinlicher werden: Während sich der Minimalismus ganz explizit an Merleau-Pontys Leibphänomenologie orientierte, um den leiblichen Wahrnehmungsvollzug zum Gegenstand ästhetischer Auseinandersetzung zu machen, zielt die Containerisierung darauf ab, die Körperlichkeit des Sozialen möglichst effizient aus dem ökonomischen Kreislauf zu verbannen. Vor diesem Hintergrund kann *Fish Story* als Versuch gewertet werden, die minimalistische Lektion auf die scheinbar abstrakte Welt des globalen Seehandels rückzubinden: Die Arbeit auf dem Containerschiff ist und bleibt eine körperlich-sinnliche Praxis.

Fish Story führt exemplarisch vor, was eine ästhetisch gewendete Soziologie leisten kann. Indem Sekula die Theorie des Spätkapitalismus mit einer konsequenten Reflexion des fotografischen Mediums und der ästhetischen Analyse alltäglicher Arbeitspraktiken verknüpft, gelingt es ihm, Zusammenhänge offenzulegen, die der traditionellen soziologischen Forschung

53 Sekula, Allan: *Fish Story*, Düsseldorf 1998, S. 137.

54 Foucault, Michel: »Von anderen Räumen«, in: ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. IV, hg. von Daniel Defert, Frankfurt/M. 2005, S. 931-942.

55 Zur Funktion des Containers in Sekulas Arbeit siehe auch: Edwards, Steve: »Allan Sekula's chronotopes. Uneven & combined capitalism«, in: van Gelder, Hilde (Hg.): *Allan Sekula. Ship of Fools / The Docker's Museum*, Leuven 2015, S. 31-43; Toscano, Alberto: »The mirror of circulation. Allan Sekula and the logistical image«, in: [societyandspace.org](https://www.societyandspace.org/articles/the-mirror-of-circulation-allan-sekula-and-the-logistical-image), 31. Juli 2018, URL: <https://www.societyandspace.org/articles/the-mirror-of-circulation-allan-sekula-and-the-logistical-image> (letzter Zugriff: 18. Dezember 2022).

56 Sekula 1998 (wie Anm. 53), S. 136.

verborgen bleiben (wie etwa die Korrespondenz von Realabstraktion, Containerisierung und Minimalismus). Eine solche Perspektive beruht auf der Einsicht, dass sich soziale und ökonomische Dispositive durch eine formale Ordnung auszeichnen, die wie Diskurse und materiellen Machttechnologien an der Herausbildung von körperlichen und sinnlichen Praktiken beteiligt ist. Wie *Fish Story* zeigt, ist diese soziale Topologie der Formen niemals starr oder determiniert, selbst wenn sie einer rigiden Industrialisierung und Rationalisierung untersteht. Im Gegenteil: Die relative Freiheit der Subjekte manifestiert sich gerade in der alltäglichen (Um)Gestaltung des Bestehenden.

Eines allerdings geht der ästhetischen Soziologie ab: Der Anspruch auf ein Narrativ, das sich selbst genügt in seiner wissenschaftlichen Immanenz. Für das Wissen der Künste ist dieser Verzicht entscheidend. Gerade weil eine ästhetische Soziologie die etablierten Repräsentationsformate unterläuft und heterogene Materialien zu einer losen, jedoch nicht willkürlichen ästhetischen Konstellation zusammenfügt, können Wahrnehmungs- und Bedeutungseffekte entstehen, die über bekannte Gesellschaftsbilder hinausgehen.