

6 Diskussion der Ergebnisse

In diesem Kapitel stelle ich die Ergebnisse meiner Forschungsarbeit in einen größeren Diskurszusammenhang, um die übergeordnete Forschungsfrage zu bearbeiten: Welche Bedeutung hat die Fotografie für das generative Arbeiten in Situationen kultureller Differenz? Dabei wird der Fokus auf die Relevanz der Ergebnisse im Bereich der visuellen Kultur und in transdisziplinären Forschungszusammenhängen gesetzt. In Abschnitt 6.1 wird der Begriff der *fotografisch-visuellen Grenzsituation* (Freire 1978: 84–85) theoretisch bearbeitet. Der Zusammenhang von Tätigkeiten, Rollen, Positionen und Beziehungen im *fotografischen Spannungsfeld* wird als Grenzsituation beschrieben und mit dem *Wesen der Fotografie* nach Roland Barthes (1985: 86–87) in Zusammenhang gebracht. In der Folge wird auf die Dimensionen *Angst/Freude* und *persönliches Begehren/ethische Ideale* im fotografischen Spannungsfeld eingegangen. Diese werden mit kulturpessimistischen und idealistischen theoretischen Positionen verknüpft. Anhand des Konzepts des *Scopic Drive* (Bhabha 2004: 109; Lacan 1978: 73–75) wird nachvollziehbar, inwiefern durch den einseitigen Blick im fotografischen Spannungsfeld nicht das Gegenüber, sondern lediglich die Spiegelbilder der eigenen Mythen, Wünsche und persönlichen Begehren erkannt werden. In Abschnitt 6.2 wird der Begriff der *fotografisch-visuellen Grenzarbeit* diskutiert. Es wird erläutert, inwiefern Barthes' Konzept von *studium* und *punctum* (Barthes 1985: 33–37) als Grenzarbeit auf dem Weg zu *visual literacy* (Elkins 2008, Mitchell 2009) und in diesem Zusammenhang als spezifische Form der Umsetzung *Freirianischer Praxis* (Freire 1978) betrachtet werden kann. In Abschnitt 6.3 führe ich aus, inwiefern die Ergebnisse der vorliegenden Forschungsarbeit für transdisziplinäre Forschungszusammenhänge nutzbar gemacht werden können. Es wird eine Verknüpfung mit dem Konzept der *boundary work* (Gieryn 1983) bzw. der Grenzarbeit hergestellt. Dazu schlage ich vor, *kulturelle Differenz* (Bhabha 2004) als *transdisziplinäres Grenzkonzept* (Mollinga 2010) zu begreifen, das im fotografischen Spannungsfeld als *transdisziplinärem Grenzraum* verhandelt wird. Die *Generative Bildarbeit* kann als konkrete Form der Grenzarbeit begriffen werden, bei der die generativen Bilder und Themen (Freire 1981: 84) der Beteiligten als *transdisziplinäre Grenzobjekte* (Leigh Star/Griesemer 1989; Leigh Star 2010; Mollinga 2010) dienen.

„In Grenzsituationen ist die Existenz von Menschen mitgesetzt, denen diese Situation direkt oder indirekt dient, und von solchen, deren Existenzrecht durch sie bestritten wird und die man an die Leine gelegt hat. Begreifen letztere eines Tages diese Situation als Grenze zwischen Sein und Menschlicher-Sein und nicht mehr als Grenze zwischen Sein und Nichts, dann beginnen sie ihre zunehmend kritischen Aktionen darauf abzustellen, die unerprobte Möglichkeit, die mit diesem Begreifen verbunden ist, in die Tat umzusetzen.“ (Freire 1978: 86)

Paulo Freire beschreibt als Grenzsituation einen Zusammenhang, in dem sich Menschen gemeinsam in einer Situation befinden, jedoch in völlig unterschiedlichem Bezug zu dieser Situation und zueinander stehen. Die einen können aus der Situation schöpfen und wachsen, die anderen dienen lediglich der Situation, aber nicht sich selbst. Dementsprechend haben die Menschen, die sich gemeinsam in einer Grenzsituation finden, völlig unterschiedliche Tätigkeiten, Rollen und Positionen inne. Je nachdem, wer wo steht, gestalten sich ihre Beziehungen zueinander. Im folgenden Abschnitt stelle ich mit dem Begriff der fotografisch-visuellen Grenzsituation die Ergebnisse meiner Forschungsarbeit in Bezug zu Theoriesträngen im Bereich der visuellen Kultur.

6.1.1 DAS BESTÄNDIGE IN DER VISUELLEN ZEITENWENDE

Betreiben Menschen Fotografie, sind sie zusammen in verschiedene Aktivitäten im fotografischen Spannungsfeld eingebunden. Auf den ersten Blick sind zumindest drei verschiedene Tätigkeiten offensichtlich: Die Menschen fotografieren, posieren und schauen sich Fotos an. Es geht also gleichermaßen um produzierende, darstellende und wahrnehmende Tätigkeiten. Roland Barthes zufolge werden Menschen zu *operator* (Fotograf_in), *spectator* (Betrachter_in) und *spectrum* (Fotomotiv) (Barthes 1985: 18). Dabei nehmen sie gewisse Rollen und Positionen ein; je nach Position blicken sie aus verschiedenen Perspektiven aufeinander. Den grundsätzlichen Wesensunterschied von *operator* und *spectator* veranschaulicht Roland Barthes, indem er auf den Unterschied zwischen den physikalischen und den chemischen Eigenschaften der Fotografie verweist:

„Mir schien, daß die PHOTOGRAPHIE des *spectator* ihrem Wesen nach auf die, wenn man so sagen kann, chemische Enthüllung des Gegenstands zurückging (dessen Strahlen mit Verzögerung zu mir gelangen), und daß die PHOTOGRAPHIE des *operator* im Gegensatz dazu durch das von der Verschlußöffnung der camera obscura ausgeschnittene Bild bedingt war.“ (ebd.)

Den *operator* setzt Barthes somit in Bezug zur physikalischen Beschaffenheit der Fotografie. Er vermutet, dass diese Beziehung irgendwo zwischen der Person des *operator* und dem kleinen Loch liege, durch das Licht in die Kamera einfallen kann (ebd.: 17). Die hier angesprochenen physikalischen Eigenschaften der Fotografie wurden bereits um 980 n. Chr. von einem arabischen

Gelehrten namens Alhazen als *camera obscura* beschrieben — lange bevor die chemischen Prozesse zum Festhalten von Bildern erforscht waren (Belting 2009: 110–111). Zu diesen, d. h. den chemischen Eigenschaften der Fotografie, setzt Barthes die Rolle des spectator in Bezug. Erst seitdem — durch die Erkenntnisse von Joseph Nicéphore Niépce (1826), Louis Jacques Mandé Daguerre (1837) und anderer Forscher_innen — fotografische Projektionen in der *camera obscura* auf einem Bildträger (zuerst Glas und Holz, später Papier, dann PVC) festgehalten werden können, gibt es Fotos. Damit wird die Fotografie auch für Betrachter_innen relevant. Inzwischen haben elektronische Prozesse die chemischen weitläufig ersetzt und führen zur beschleunigten Produktion, Reproduktion und Verbreitung von Bildern, was im Rahmen des Paradigmenwechsels rund um eine visuelle Zeitenwende zu kontroversiellen Auseinandersetzungen im Feld der visuellen Kultur führt. Dieser Paradigmenwechsel vollzieht sich seit den 1970er-Jahren an der Schnittstelle zwischen Sozial- und Kulturwissenschaften. Die Fotografie und die Beschäftigung damit als Alltags- und Wissenschaftsphänomen, die Fotografie als zeichnerhafte Darstellung von Wirklichkeit, die Fotografie als Praxisfeld — sind wesentliche Aspekte, die in den verschiedenen Ausformungen des *cultural turn* (Bachmann-Medick 2010) diskutiert werden. Es besteht damit die Möglichkeit, die Anerkennung von und die Hinwendung zu gegensätzlichen Wahrnehmungs- und Handlungsformen sowie die Förderung von kritischem Reflexionspotential in den Fokus zu stellen. Diese erkenntnistheoretische Wendung zum Bildlichen kann auf technischer Ebene im Übergang von analoger zu digitaler Bildtechnik gesehen werden und tritt nicht zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte auf. Nach Mitchell ist

„die Vorstellung eines ‚turn‘ [...] weder auf die Moderne noch auf die zeitgenössische visuelle Kultur beschränkt. Sie ist eine Trope oder Denkfigur, die viele Male in der Geschichte der Kultur auftritt, gewöhnlich dann, wenn irgendeine neue Reproduktionstechnologie oder eine Reihe von Bildern, die mit neuen sozialen, politischen oder ästhetischen Bewegungen assoziiert werden, die Bühne betritt.“ (2009: 320)

Dennoch wird die Vorstellung einer visuellen Zeitenwende in Anschluss an den *pictorial turn* (Mitchell 1997) und den *iconic turn* (Boehm 2007) mit kulturwissenschaftlichen Publikationen um die Jahrtausendwende weiter gefestigt (Bredekamp 2000: 34). Auch wenn sich die technischen Parameter und die Diskussion über Fotografie fortlaufend weiterentwickeln und immer wieder neu entspinnen,²⁴ lässt sich im fotografischen Spannungsfeld ein beständiges Charakteristikum der Fotografie erkennen, das Roland Barthes (1985) als das Wesen der Fotografie beschreibt. Es handelt sich dabei um das Kontinuum,

24 Siehe Theorieentwicklung im Rahmen des Visual Turn: Doris Bachmann-Medick: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg 2010. Gottfried Boehm: „Iconic Turn“. Ein Brief, in: IFK, Internationales Forschungszentrum für Kulturwissenschaften (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 27–36. William J. T. Mitchell: *Der „Pictorial Turn“*, in: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15–40.

in dem aus der Begegnung zwischen Fotograf_in und Fotomotiv ein Bild entsteht, das als Foto über die Begegnung hinaus Bestand hat und schließlich Fotograf_in und Betrachter_in, aber auch Betrachter_in und Fotomotiv miteinander in Verbindung setzt.

„Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muß man sie als das Wesen, den Sinngehalt (noema) der PHOTOGRAPHIE ansehen.“ (ebd.: 86)

Alle beteiligten Menschen sind durch diese beständige Eigenheit, durch das *noema*, den „Sinngehalt der Fotografie“ berührt. Letztlich kann das fotografische Spannungsfeld als Zeitraum der Bildwerdung betrachtet werden, eine Aneinanderreihung wichtiger Momente — vom Posieren über das Auslösen bis hin zum Betrachten und immer wieder neuen Betrachten des Bildes — dieser Zeitraum ist es, der alle Beteiligten im fotografischen Spannungsfeld verbindet. In diesem Zeitraum geschieht die Verwandlung, die einem Menschen widerfährt, wenn er oder sie erst vor einer Kamera steht, eine Pose einnimmt, aus der Pose heraustritt und zu einem späteren Zeitpunkt wieder in derselben Pose auf einem Bildträger erscheint. Ein Foto muss demnach im Sinne John Bergers so situiert sein, „dass es etwas von der überraschenden Schlüssigkeit dessen bekommt, das war und ist“ (Berger 2016: 87). Diese Verbindung beschreibt Ariella Azoulay als „Civil Contract of Photography“ (2008) und betont, dass am Ende niemand das alleinige Besitzrecht auf ein Foto beanspruchen kann.

Angesichts der Ergebnisse der multiplen Fallstudie kann das fotografische Spannungsfeld als jener Raum betrachtet werden, in dem die Beteiligten (operator, spectrum und spectator) Gefühlsregungen von Angst bis Freude zum Ausdruck bringen und Bestrebungen verfolgen, die mal von persönlichem Begehren und dann wieder von ethischen Idealen bestimmt werden. Diese Dimensionen werden im Folgenden in Zusammenhang mit dem Paradigmenwechsel betrachtet, der sich aus dem Transformationsprozess im Umgang mit Fotografie im Speziellen, aber auch mit Visualität und Bildhaftigkeit im Allgemeinen ergibt.

6.1.2 ZWISCHEN ANGST UND FREUDE, PERSÖNLICHEM BEGEHREN UND ETHISCHEN IDEALEN

Wie in der multiplen Fallstudie werden in diversen Publikationen zur „visuellen Zeitenwende“ Wünsche, Hoffnungen, Freude und Ängste zum Ausdruck gebracht, die Menschen im Umgang mit Bildern entwickeln. Diese Wünsche und Ängste determinieren das fotografische Spannungsfeld; es empfiehlt sich, sie disziplinübergreifend aufzuarbeiten und auszudifferenzieren (Devereux 1998). Es lässt sich eine reichhaltige Bandbreite an Haltungen gegenüber dem Visuellen ausmachen, die Sigrid Schade und Silke Wenk (2011) anhand zweier Extrempole in der Auseinandersetzung um die visuelle Zeitenwende festmachen: Zum einen handelt es sich um „apokalyptische Ängste vor einer (Über-) Macht der Bilder und ihrer beschleunigten Zirkulation“ (Schade/Wenk 2011:

37), die sich als Ikonophobie beschreiben lässt. Zum anderen kommt Begeisterung auf, „die in Unterstellung einer spezifischen Leistungsfähigkeit von Bildern gründet – Ikonophilie oder Ikonomanie.“ (ebd.). Die Dimension der Freude, wie sie sich im Rahmen der multiplen Fallstudie zeigt, lässt sich im Zusammenhang mit idealistischen Positionen betrachten, in denen neue Technologien als Medien für umfassende globale Demokratisierungsprojekte gefeiert werden (Mirzoeff 2000: 34). Dabei wird angenommen, dass durch Verbreitung visueller Medien immer mehr Menschen in immer kürzerer Zeit die Möglichkeit erlangen, sich selbst im Sinne der freien Meinungsäußerung zum Ausdruck zu bringen. Fragen der Technisierung, Bildlichkeit und Visualität erlangen eine entwicklungspolitische Dimension, der modernisierungstheoretische Ideale zugrunde liegen. Analog zu den Ergebnissen der multiplen Fallstudie muss in diesem Zusammenhang mit Verweis auf Gayatri Spivak (2009) gefragt werden, wer im fotografischen Spannungsfeld auf globaler Ebene tatsächlich in der Lage ist zu sehen, wer gesehen wird, wer über das Visuelle sprechen kann und wer tatsächlich auch gehört wird. Die Dimension der Angst, wie sie in der multiplen Fallstudie zutage tritt, lässt sich mit kulturpessimistischen Positionen verknüpfen, die in den Debatten um den pictorial turn zum Ausdruck kommen. So schreibt Mitchell:

„Die Fiktion eines *pictorial turn*, einer Kultur, die völlig von Bildern beherrscht wird, ist nunmehr zu einer realen technischen Möglichkeit im globalen Ausmaß geworden. Marshall McLuhans ‚globales Dorf‘ ist heute ein Faktum und beileibe kein tröstliches.“ (1997: 17)

Bei Hans Belting findet sich der Begriff des „Bilderstrom[s]“ (2007: 17), dem man unfreiwillig ausgeliefert sei. Eine Steigerung dieser Argumentation bringt Vilém Flusser mit seinen Erläuterungen zu „Bilderfluten“ (2002: 71ff.), die über die Menschheit hereinbrechen und zu „exzessiven Formen des Bildgebrauchs“ (ebd.) führten. Bei Jean Baudrillard zeigt sich die Dimension der Angst in einer Warnung vor dem „Verlöschen der Welt in den Bildern“ (1978). Er argumentiert, dass es durch die Dominanz von Bildern und die gesteigerte Geschwindigkeit, in der sie verbreitet werden, immer schwieriger würde, zwischen Abbild und Wirklichkeit zu unterscheiden. Sigrid Schade und Silke Wenk (2011) argumentieren in ihrer Analyse kulturpessimistischer Positionen um die Bedeutung des pictorial turn, dass Ängste im Umgang mit Bildern schon immer bestanden hätten, auch lange vor der Entwicklung und Verbreitung neuer Medien. Dabei verweisen sie auf den Umgang mit christlichen Kultbildern, aber auch auf die Wirkkraft alltäglicher Porträtfotografie (ebd.: 38).

Was in der multiplen Fallstudie im Spannungsverhältnis zwischen persönlichem Begehren und ethischen Idealen zum Ausdruck kommt, die Komplexität und die Ambivalenzen, die das fotografische Spannungsfeld bestimmen, lässt sich auch anhand der Theorieentwicklung von Susan Sontag ablesen. Während sie mit ihrer Aufsatzsammlung „Über Fotografie“ eher in den kulturpessimistischen Theoriekanon in Bezug auf visuelle Kulturen einstimmt, unterzieht sie ihre eigenen Darstellungen rund 20 Jahre später mit „Das Leiden anderer betrachten“ [2003] einer Revision, die idealistischen Positionen näherkommt, indem sie den Schwerpunkt auf das aufklärerische Potential der

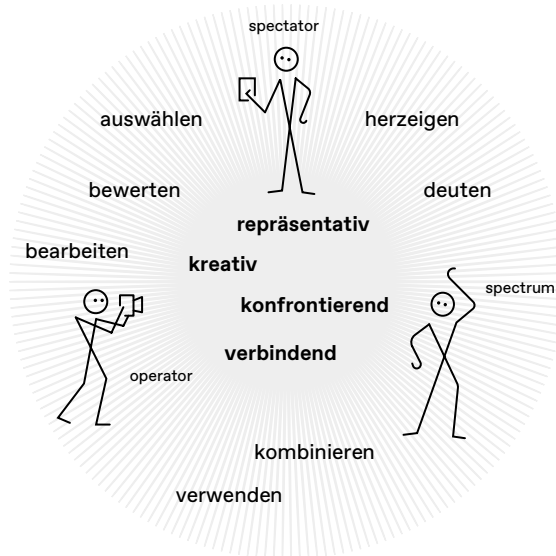
Fotografie legt. Zuerst beleuchtet Sontag die Fotografie als Machtinstrument und formuliert eine umfassende Kritik an diversen Formen der fotografischen Machtaneignung und -ausübung: „Fotografieren heißt, sich das fotografierte Objekt aneignen. Es heißt, sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt setzen, die wie Erkenntnis – und deshalb wie Macht – anmutet.“ (1980: 10). Je nach Position im fotografischen Spannungsfeld können sich Beteiligte, so Sontag, gewisse Formen von Macht aneignen und, da sie über Technologien der Sichtbarmachung verfügen, steuern, was dokumentiert und veröffentlicht oder auch ausgeblendet wird. Später thematisiert sie vor allem das dokumentarische und Evidenz-erzeugende Potential der Fotografie – Kriege, humanitäre Katastrophen und Ungleichheitsverhältnisse würden demnach erst in das Bewusstsein der globalen Öffentlichkeit rücken, wenn zu ihnen fotografische Dokumente bestehen und verbreitet werden (Sontag 2003). Sontag argumentiert, dass Bilder vom Leben und Leiden Anderer nicht nur ein Schauspiel bieten, das zur Abstumpfung der Massen und zum Machterhalt einiger weniger diene, sondern dass Leidensbilder in einer Zeit der Informationsüberflutung auch einen gesellschaftlichen Auftrag erfüllen: Fotografische Bilder und deren Verbreitung würden es zumindest einen Moment lang ermöglichen, menschliches Leid und humanitäre Katastrophen als gegenwärtig zu begreifen (ebd.: 29). Fraglich bleibt, ob und wie durch diverse visuelle Kanäle und Verbreitungstechnologien die „surreale, gesellschaftliche und zeitliche Distanz“ (Sontag 1980: 60) zwischen Menschen in völlig unterschiedlichen Lebenswelten überbrückt werden kann, ohne dabei die Anderen in ihrem Leid zu fixieren. Machtaneignung auf der einen Seite bedeutet die Verbreitung von Angst auf der anderen. Menschen auf dieser anderen Seite des fotografischen Spannungsfeldes sehen sich vermehrt der Angst ausgesetzt, durch die Präsenz von Überwachungskameras im öffentlichen Raum jederzeit unfreiwillig zum Bild zu werden, von anderen gesehen und kontrolliert zu werden und in Form von Datensätzen in diversen Speicherarchiven oder Internetseiten zu landen. Es handelt sich hierbei um die Angst, zu einer Art „gläsernen Menschen“ zu werden, für den sich die Grenzen zwischen Privatleben und Öffentlichkeit durch visuelle Kontrollmechanismen in Auflösung befinden.

Die Vergegenwärtigung und Bewusstmachung dessen, was Barthes als das Wesen der Fotografie beschreibt und was sich in meiner Theorieskizze als fotografisches Spannungsfeld herausstellt, kann als gedankliche Stütze dienen, um weder aus rein idealistischer noch rein kulturpessimistischer Sicht auf die Fotografie zu blicken. Im fotografischen Spannungsfeld werden durch soziale Interaktion fotografische und imaginierte Bilder hervorgebracht und diese tragen dadurch zu Blickwechseln und gegenseitiger Wahrnehmung bei. Denn jedes Foto entsteht und besteht, indem sich reale Menschen im fotografischen Feld betätigen und durch den Akt des Fotografierens miteinander in Verbindung treten, wobei diese Verbindung durch die Verbreitung der Fotos fortlaufend weitere Menschen involviert. Es gilt, den Mythos einer übermenschlichen Bildermacht und die daraus resultierende Bilderangst zu entzaubern und im Gegensatz dazu die Vieldeutigkeit des Visuellen anzuerkennen und verantwortungsvolle Umgangsformen mit Visualität und Bildlichkeit zu entwickeln (Schade/Wenk 2011: 8). Die Debatten um den pictorial und iconic turn (Boehm/Mitchell 2009) können in der Entwicklung solch verantwortungs-

voller Umgangsformen insofern einen Beitrag leisten, als dass in ihnen das komplexe Verhältnis von Menschen und Bildern mit Blick auf wissenschaftliche und profane Zusammenhänge aufgearbeitet werden kann (ebd.: 42).

6.1.3 ZWISCHEN MENSCHEN, BILDERN UND MENSCHEN

Die zentralen Tätigkeiten im fotografischen Spannungsfeld bestehen im Fotografieren (operator), im Posieren (spectrum) und im Anschauen (spectator). Diese Tätigkeiten ermöglichen vielfältige weitere Tätigkeiten und damit auch Interaktionen und Blickwechsel zwischen den Beteiligten, sobald das Bild außerhalb seines Entstehungskontexts gezeigt wird: das Auswählen, Bewerten, Bearbeiten und bewusste Verändern von Fotos, das Herzeigen, Anschauen und Deuten, das Kombinieren und Verwenden für unterschiedliche Zwecke. Es vollzieht sich ein weitläufiger Prozess, durch den die Beteiligten immer wieder aufs Neue zueinander in Beziehung treten und dabei auch fortlaufend weitere Menschen einbeziehen. Die Fotografie erweist sich als Medium sozialer Zusammenhänge (Breckner 2010: 258–262). Sobald eine Person ein Foto macht, eine weitere Person als Motiv posiert und Andere später das Bild zeigen und anschauen, verschwimmen die Grenzen zwischen Eigen und Fremd. Die beteiligten Menschen treten in Beziehung zueinander, auch wenn sie diese Beziehung nicht bewusst als solche erleben, weder miteinander sprechen noch darüber nachdenken müssen. Vorerst setzen sie verschiedene Aktionen, doch es findet keine bewusste Reflexion statt. Ihre Blickwechsel passieren jedoch nicht einfach unbemerkt, „sie eröffnen einen Raum“. (Waldenfels 1999: 144). In diesem Raum treten das Kreative, das Repräsentative, das Verbindende und Konfrontierende als Prozessqualitäten hervor – Qualitäten, die meist nur als Nebeneffekte betrachtet werden. Dadurch erlangt das fotografische Spannungsfeld performativen Charakter (Fischer-Lichte 2012: 158).



Durch die Verwendung von Kameras und die Beteiligung mehrerer Menschen am Akt des Fotografierens entstehen unzählige Selbst- und Fremdbilder. Diese Bilder sind geprägt von der Qualität der Beziehung zwischen den Beteiligten. Die Theorieskizze zeigt, dass sich durch die Tätigkeiten und Blickwechsel auf verschiedenen Ebenen bestehende Widersprüche und Differenzen in die Bilder einschreiben, ohne auf der Bildoberfläche unmittelbar sichtbar zu sein. So verweisen John Berger und Jean Mohr im Vorwort zu ihrem Fotoessay „Eine andere Art zu erzählen“ (2000) auf den Zusammenhang von Widersprüchlichkeit und Vieldeutigkeit in der Fotografie:

„Eine Photographie ist ein Treffpunkt widersprüchlicher Interessen: denen des Photographen, des Photographierten, des Betrachters und dessen, der die Photographie verwendet. Die Widersprüche verbergen — und verstärken zugleich — die dem photographischen Abbild eigentümliche Vieldeutigkeit. (2000: 7)

Der Umgang mit der Vieldeutigkeit und den Ambivalenzen von Bildern/Fotografien wird bislang nicht in systematisierter Form wie das Lesen und Schreiben von Buchstaben und Worten in Pflichtschulen unterrichtet und erlernt. Gleichzeitig wird die Beherrschung der Fotografie inzwischen als eine Selbstverständlichkeit im kapitalisierten Alltag betrachtet und die Fotografie kommt hier in vielfältiger Weise als Reflexionsmedium und Kulturtechnik (Stiegler 2009: 9) zum Einsatz. In diesem Zusammenhang gibt Walter Benjamin jedoch bereits 1931 in seiner „Kleinen Geschichte der Fotografie“ zu bedenken, dass mit der Erfindung und Verbreitung der Fotografie nicht automatisch die entsprechenden Fähigkeiten im Umgang mit diesem Medium verbunden seien.

„Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein'. Aber muß nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann?“ (1977: 64)

Bilder erscheinen als „selbstverständlich“, als seien sie „selbst“ verständlich (Schade/Wenk 2011: 8). Sigrid Schade und Silke Wenk beschreiben diese Selbstverständlichkeit als Mythos, der nicht nur die Fotografie umrankt, sondern von der Annahme einer vermeintlich universellen Verständlichkeit von Bildern herrührt — als würde es sich bei den verschiedenen Produkten bildgebender Verfahren um eine Art „natürliche“ Zeichen handeln, die sich selbst erklärten. Mit diesem Mythos geht die Vorstellung einher, dass Bilder grundsätzlich einfacher zu verstehen seien als Schriftsprache und dass Betrachter_innen quasi von Natur aus wüssten, wie sie mit diesen Produkten (Bildern) umgehen müssen (ebd.: 13). Dieser Mythos tritt im Alltagsverständnis wie auch in spezialisierten, professionellen Feldern und in diversen Wissenschaftsbereichen zutage. In den Naturwissenschaften zeigt er sich durch das Festhalten an der Evidenz erzeugenden Qualität von Bildern. Jedoch auch in den Kunst- und Kulturwissenschaften, die sich dezidiert mit dem Erzeugen, Verwenden, Lesen und Interpretieren von Bildern beschäftigen, also in Bereichen, denen man eine reflektierte Offenheit gegenüber bildgebenden

Verfahren zuspochen würde, hält sich dieser Mythos. Dies zeigt sich vor allem im Umgang mit Körperbildern, wenn Dargestelltes als natürlich gegeben und losgelöst von seiner sozialen Verfasstheit betrachtet wird. Mit anderen Worten: Hier kommt es durch bildgebende Verfahren zur Naturalisierung von Geschlechterrollen und ethnischen Differenzen (Schade/Wenk 2005). In solchen Situationen dient die Fotografie lediglich der Affirmation vorhandener imaginerter Bilder und in weiterer Folge der Reproduktion von bestehenden Machtverhältnissen und Asymmetrien. Werden die drei zentralen Tätigkeiten im fotografischen Spannungsfeld – das Fotografieren, das Posieren und Anschauen – einseitig bestimmten Personengruppen fix zugeschrieben, bleiben die Beziehungsverhältnisse der Beteiligten starr. Die einen haben als Subjekte die Möglichkeit zu handeln, die anderen fungieren als Objekte. In fixierter Form setzen sich diese Positionierungen als Stereotype im Sinne von Homi Bhabha fest:

“The stereotype is not a simplification because it is a false representation of a given reality. It is a simplification because it is an arrested, fixated form of representation that, in denying the play of difference [...], constitutes a problem for the representation of the subject in significations of psychic and social relations.” (2004: 107)

Bhabha definiert Stereotype als vereinfachte Darstellung, da sie die Beweglichkeit und Vielfalt ausblenden, die mit jeder sozialen Interaktion einhergehen. Eine einseitige und unreflektierte Begegnung zwischen operator, spectator und spectrum (Barthes 1985: 17) führt zu unzähligen solcher fixierter Bilder. Es entstehen Situationen, wie sie Bhabha in Anlehnung an Jacques Lacan mit dem Scopic Drive beschreibt (2004: 109; Lacan 1978: 73–75). Es finden Blickwechsel und Begegnungen statt, aber die beteiligten Menschen gehen nicht aufeinander ein. Der Scopic Drive ist demnach

“[...] the drive that represents the pleasure in ‘seeing’, which has the look as its object of desire, is related both to the myth of origins, the primal scene, and to the problematic of fetishism and locates the surveyed object within the ‘imaginary’ relation.” (Bhabha 2004: 109)

Im Scopic Drive blicken die einen von einem vermeintlich ursprünglichen Standpunkt aus auf die Anderen als Objekte, ohne eine Entgegnung zu suchen.

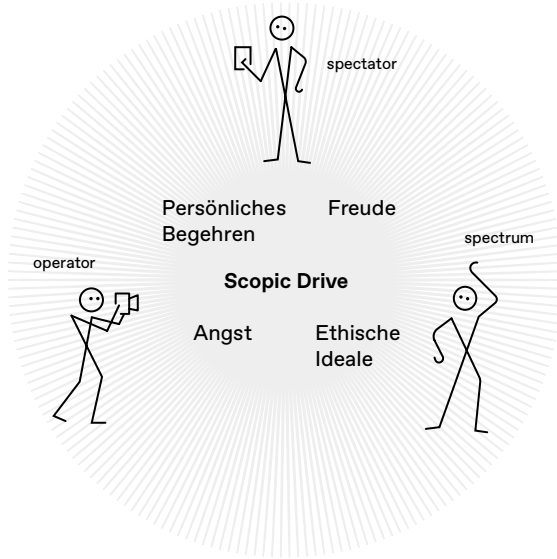


Abb. 86 Der Scopic Drive (nach Bhabha 2004) im fotografischen Spannungsfeld

Die Blicke sind vorgeprägt von Annahmen und Erwartungen und werden nur in jene Richtung geworfen, in der sich diese Annahmen bestätigen lassen. So bleiben die Blicke ohne Antwort und für alles blind, was nicht eigenen Erwartungen entspricht. Die Anderen bleiben als beobachtete Objekte im Endeffekt unsichtbar. Was im Scopic Drive gesehen wird, ist nach Bhabha lediglich das Spiegelbild der eigenen Mythen und Wünsche, des eigenen Begehrens. Die Beziehung zwischen jenen, die schauen, und denen, die von ihnen beobachtet werden, bleibt eine Einbildung, sie wird nicht ausgelebt. Die Anderen, die Menschen hinter dem Spiegel des Scopic Drive, bezeichnet Bhabha in Anlehnung an Antonio Gramsci als *Subalterne* (Gramsci 1999). Es handelt sich dabei um all jene Menschen, die am Rand der Gesellschaft stehen, keine Macht haben, keine gemeinsamen Gruppen bilden und sich so auch nicht miteinander organisieren können. Es sind jene, die nicht als Subjekte gehört bzw. gesehen werden. Im Gegensatz zu anderen postkolonialen Denkern wie Frantz Fanon (1968) oder Edward Said (2010) verwendet Bhabha den Begriff der Subalternen jedoch nicht, um damit die binäre Opposition zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten zu bestätigen (Castro Varela/Dhawan 2005: 85). Vielmehr geht er mit dem Begriff über das Bilden und Bestätigen von Gegensatzpaaren hinaus. Er arbeitet in seinen Konzepten die Prozesshaftigkeit und damit die vielschichtigen Ambivalenzen und Differenzen heraus, die sich bei jedem *Otherring* zwischen den Beteiligten ergeben.

“My reading of colonial discourse suggests that the point of intervention should shift from the ready recognition of images as positive or negative, to an understanding of the processes of subjectification made possible (and plausible) through stereotypical discourse.”
(Bhabha 2004: 95)

Erst durch das Erkennen und Verstehen stereotyper Diskurse könne man binäre Bewertungsmuster überwinden. Bhabha spricht nicht explizit von der Fotografie, doch lese ich seine Ausführungen als Anregung, sich auch beim Fotografieren auf die Beweglichkeit von Bildern einzulassen und anhand der Eigenarten des fotografischen Spannungsfeldes die eigene Geschichtlichkeit zu hinterfragen und dominante Diskurse über das Verhältnis von Eigen und Fremd aufzubrechen (Castro Varela/Dhawan 2005: 85), das Fremde im Eigenen anzuerkennen (Stöger 2003). Es ist nach Bhabha nicht entscheidend, gewisse Bilder als richtig, authentisch oder falsch zu bewerten; es geht weniger um das, was auf der Oberfläche eines Fotos abgebildet ist, als vielmehr um das Erkennen von Blickregimen und Beziehungen, die mit der Begegnung von Andersheit und Fremdheit einhergehen. Das fotografische Spannungsfeld bietet ein entsprechendes Übungs- und Forschungsfeld dafür, da es sich als undiszipliniertes Feld über die unterschiedlichsten Lebensbereiche hinweg erstreckt (Abel/Deppner 2013: 10). Durch bewusst gesetzte Rollenwechsel, Interaktionen und Erkenntnisprozesse können einerseits Fixierungsprozesse identifiziert und andererseits Subjektivierungsprozesse angeregt werden.

6.2 FOTOGRAFISCH-VISUELLE GRENZARBEIT

Der Begriff Grenzarbeit bezeichnet das gemeinsame Arbeiten von Menschen, die in verschiedenen Lebenswelten, Wissens- und Erkenntniskulturen leben, jedoch durch geteilte Phänomene und Problemstellungen miteinander verbunden sind. Es geht hier um ein Arbeiten an den Grenzen des Eigenen und des Anderen, um diese geteilten Phänomene und Problemstellungen zugänglich, beforschbar und transformierbar zu machen. Mit dem Begriff fotografisch-visuelle Grenzarbeit beziehe ich mich hier konkret auf die *Generative Bildarbeit* und das gestalterisch-reflektierende und dialogische Arbeiten der Teilnehmer_innen im Rahmen meiner multiplen Fallstudie. Basierend auf den Ergebnissen, erläutere ich, inwiefern fotografisch-visuelle Grenzarbeit dazu dienen kann, im Sinne Freires eine „[...] Grenzsituation zu transzendieren, um zu entdecken, daß jenseits dieser Situation – und im Widerspruch zu ihr – eine unerprobte Möglichkeit liegt.“ (Freire 1978: 84–85).

6.2.1 STUDIUM UND PUNCTUM ALS GRENZARBEIT

Unter dem Begriff bzw. Stichwort *visual literacy*²⁵ wächst im Feld der Forschung zur visuellen Kultur das allgemeine Einverständnis darüber, dass es notwendig sei, sich gewisse Kompetenzen im Umgang mit Bildern systematisch anzueignen. So betont W. J. T. Mitchell, dass es nicht nur Basisfähigkeiten brauche, um Bilder wie verbal-sprachliche Texte lesen zu lernen. Er bezeichnet visual literacy als “connoisseurship: rich, highly cultivated, and trained experiences and techniques of visual observation” (2009: 13–14). Ein reflektierter Umgang mit Bildern setzt demnach entsprechende Techniken/Methoden/Training darin und Erfahrung damit voraus.

Als methodischer Zugang findet sich bei Roland Barthes im Zuge der Beschreibung seiner Deutungswege beim Bilderlesen das Konzept von *studium* und *punctum* (1985: 33–37). Als *studium* bezeichnet Barthes einen Prozess, der bei jedem Bild einsetzt, wenn man sich ihm widmet und dabei einen „durchschnittlichen Affekt“ empfindet (ebd.: 35). Dabei gibt man sich, so Barthes, dem Bild hin, weil man einen gewissen Gefallen an ihm findet, tut dies jedoch ohne besondere Heftigkeit oder emotionale Beteiligung, eher mit höflichem Interesse. Durch das *studium* eines Bildes könne man beispielsweise feststellen, was man an ihm mag oder nicht mag. Es ermögliche auch, sich auf die Spur der Intention des Operators zu begeben, „die Mythen des Photographen [zu] lesen“ (ebd.: 37). Verschiedene Funktionen können einem Foto durch das *studium* zugeschrieben werden – das Foto wird einmal zur Informationsquelle, dann zum Abbild, zur Überraschung, zur Bestätigung, zum Wunschobjekt – es wird zum Bedeutungsträger auf verschiedenen Ebenen. Dem *studium* entgegengesetzt prägt Barthes den Begriff *punctum* für alles an einem Foto, was dieses *studium* durchbrechen kann. Zwischen *studium* und *punctum* besteht keine Regelmäßigkeit, beide Momente können parallel beim Bilderlesen auftreten. Das Moment des *punctum* erfahre ich, laut Barthes, nicht durch konsequentes *studium*, im Gegenteil, es bringt diesen Prozess aus dem Gleichgewicht. Barthes beschreibt das *punctum* mit vitalen Metaphern wie: Es schießt heraus, es durchbohrt, es ist Verletzung, Mal, Stich, es ist zufällig, besticht, verwundet, trifft. Es tritt blitzartig auf und verfügt gleichzeitig über eine expansive Kraft. Es befindet sich im Bild, ist Teil des Abgebildeten, es muss nicht moralisch sein oder von gutem Geschmack (ebd.: 52ff.).

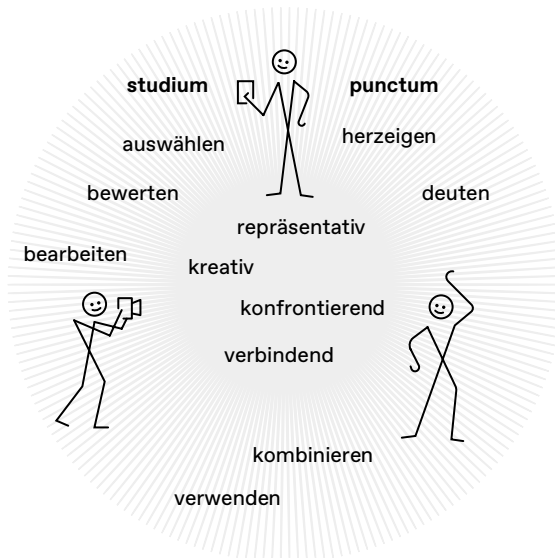


Abb. 87 *Studium und punctum* (nach Barthes 1985) als Grenzarbeit im fotografischen Spannungsfeld

Durch den Akt des Fotografierens treten die beteiligten Menschen in Beziehung zueinander, Fotos werden für unterschiedlichste Zwecke gemacht, verwendet, kombiniert und verändert. Die Fotos entfernen sich dabei immer weiter von ihrem Entstehungskontext. Das Studium aufseiten der Betrachter_innen wird in wachsender Distanz zum/zur Fotograf_in vollzogen. Was als punctum erkannt wird, wird nicht in Zusammenhang mit den Bildproduzent_innen gedeutet. Indem ein Foto in unterschiedliche Verwendungskontexte gelangt, werden ihm immer wieder neue Deutungsebenen zugeführt, die zu mentalen bzw. imaginierten Bildern in den Köpfen der Menschen beitragen. Ralf Bohnsack betrachtet diese mentalen Bilder als zentrale Quelle sozialer Lernprozesse, da „soziale Situationen oder Szenerien [...] in wesentlicher Hinsicht bildhaft im Gedächtnis sedimentiert sind.“ (2013: 66). Dabei stützt er sich auf Alfred Schütz, der die Imagination hypothetischer Sinnvorstellungen als Voraussetzung für Symbol- und Typenbildung beschreibt (1971: 4). Bildhaftigkeit sei demnach der Symbolik der Sprache vorgeordnet — Ideen, kreative Gedankenstränge und Szenarios vollziehen sich im Medium mentaler Bilder und Imagination (Bohnsack 2013: 66). Anhand der Ergebnisse der multiplen Fallstudie stellt sich heraus, dass der Zusammenhang von vernunftgeleitetem Studium und intuitiv-evoziertem punctum als wertvolle Bruchstelle im gemeinsamen Bilddialog gesehen werden kann, die sich mit Bernhard Waldenfels (1999) auch als „Spalt zwischen Sehen und Wissen“ bezeichnen lässt. Dieser Spalt entstehe durch „wechselnde Ordnungen, die eine eigentümliche Zerstreuung der Sichtbarkeit zur Folge haben.“ (ebd.: 102). Sich auf das Fremde einzulassen, fordert heraus; die „Zerstreuung der Sichtbarkeit“ kann als Ungewissheit im Bezug auf Normen im sozialen Miteinander verstanden werden. Was fremd ist, besteht außerhalb des eigenen Bereichs, es besteht in dem, was anderen gehört, und es zeichnet sich durch eine gewisse Andersartigkeit aus (Waldenfels 1997: 26). An dieser Bruchstelle kommen die Vieldeutigkeit und die Ambivalenz fotografischer Bilder zum Ausdruck. Es entsteht Reibung zwischen Eigenem und Anderem. Kulturelle Differenzen zeigen sich, was fremd erscheint, bringt Beunruhigung mit sich, was nach Waldenfels darin gründet, dass das Fremde an sich unzugänglich ist:

„Wenn wir jedoch von einem fremden Blick ausgehen, der uns aus der Ferne trifft, so verwandelt sich der eigene Blick in einen antwortenden Blick, der nicht im eigenen beginnt und auch nicht in einem gemeinsamen Medium zur Ruhe kommt. [...] Dem Bild, das einem Blickgeschehen ausgesetzt ist, wohnt eine ‚Unruh‘ inne, die im Blickfeld Spannungen erzeugt und wachhält.“ (1999: 147)

Im fotografischen Spannungsfeld können die diversen Ambivalenzen, die sich zwischen den Beteiligten ergeben, als Unruhepole betrachtet werden. Das Lernen und Forschen mit und durch Bilder im Bilddialog kann demnach als ein Prozess begriffen werden, der sich vor allem durch das Erfahren von verschiedenen visuellen Kulturen als heterogene kulturelle Komplexe vollzieht (Schade/Wenk 2011: 9). Es erscheint nicht ausreichend, den Erkenntnisprozess allein zwischen Bild und Mensch zu verorten. Es geht darüber hinaus um die Fähigkeit, das Beziehungsgeflecht im fotografischen Spannungsfeld wahrzunehmen,

das sich über den Komplex aus Entstehungs-, Verwendungs- und Verwertungszusammenhang eines fotografischen Bildes aufbaut. Es geht darum, die Situiertheit und Positionalität aller Beteiligten wahrzunehmen und zu deuten. Visual literacy muss demnach auch die Fähigkeit einschließen, die vielschichtigen Beziehungen zwischen Menschen und Bildern, aber auch zwischen Menschen untereinander wahrzunehmen.

6.2.2 FOTOGRAFISCHE PRAXIS ALS GRENZARBEIT

Im fotografischen Spannungsfeld sind Menschen auf vielfältige Weise miteinander verbunden und bleiben dennoch fixiert und handlungsunfähig. Wie kann also im fotografischen Spannungsfeld aus der einseitigen bzw. „eingebildeten“ Begegnung *Praxis* im freirianischen Sinn (1978, 1980) werden? Eine Antwort auf diese Frage lässt sich anhand der Theorieskizze zum Zusammenhang von Gestaltung und Reflexion herausarbeiten. Dadurch, dass sich im Rahmen *Generativer Bildarbeit* immer wieder Grenzsituationen (Freire 1978: 84–85) ergeben, sind die Teilnehmer_innen der multiplen Fallstudie angehalten, ihre eigenen Umgangsformen mit den Ambivalenzen in diesen Grenzsituationen zu entwickeln (zumal in den Grenzsituationen Handlungsbedarf besteht). Es rückt die Frage ins Zentrum, was getan und wie gehandelt werden kann, wenn sich Grenzen immer wieder verschieben und Gewohntes nicht mehr haltbar ist. Die Grenzarbeit wird dann mithilfe verschiedener Gestaltungsformen geleistet, durch die es zur individuellen und kollektiven Auseinandersetzung und über diese zur Entwicklung verschiedener Reflexionsinhalte kommt. Es entsteht ein Kreislauf von Aktion, Reflexion und Dialog, wie ihn Freire beschreibt.

„So ist der Dialog eine existentielle Notwendigkeit. Da nun der Dialog jene Begegnung ist, in der die im Dialog Stehenden ihre gemeinsame Aktion und Reflexion auf die Welt richten, die es zu verwandeln und zu vermenschlichen gilt, kann dieser Dialog nicht auf den Akt reduziert werden, daß eine Person Ideen in andere Personen einlagert.“
(1978: 72)

Grenzarbeit kann in diesem Sinne als das Tun, Nachdenken und Miteinander-Reden in Grenzsituationen betrachtet werden. Es handelt sich dabei um einen transformierenden Kreislauf, in dem das wechselseitige Lernen und ein gemeinsamer Erkenntnisprozess gefördert werden.

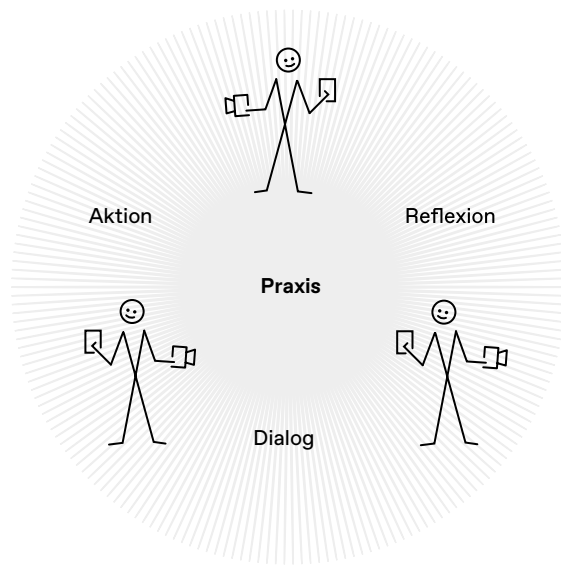


Abb. 88 Praxis (nach Freire 1978) im fotografischen Spannungsfeld

Diese Wechselwirkung wird mit Blick auf Freires Alphabetisierungskampagnen nachvollziehbar. Die beteiligten Menschen erforschen dabei ihre generativen Wörter und Themen (1978: 88), erlernen durch diese das Lesen und Schreiben, und während dieses Prozesses denken sie wiederum über die eigenen Wörter und Themen nach, hinterfragen diese in gemeinsamen Gesprächen. Die Alphabetisierungsarbeit und das Erkennen und Hinterfragen zentraler Aspekte der eigenen Lebenswelt sowie der eigenen existenziellen Situation gehen hierbei Hand in Hand. Für Freire setzt sich ein Dialog aus Aktion und Reflexion zusammen — erst im gemeinsamen Gespräch, durch das Wort, wird das eigene Tun und Nachdenken begreifbar.

„Im Wort begegnen wir zwei Dimensionen: der ‚Reflexion‘ und der ‚Aktion‘ in so radikaler Interaktion, dass, wenn eines auch nur teilweise geopfert wird, das andere unmittelbar leidet. Es gibt kein wirkliches Wort, das nicht gleichzeitig Praxis wäre. Ein wirkliches Wort sagen heißt daher, die Welt verändern.“ (ebd.: 71)

Das Konzept der Freirianischen Praxis lässt sich nicht nur über Wörter und im Rahmen von Alphabetisierungskampagnen umsetzen. Verschiedenste Tätigkeiten, durch die Menschen sich kreativ ausdrücken und sich dabei ihrer Fremd- und Selbstwahrnehmung bewusst werden können — von der Theaterarbeit über Malerei, Grafik-Design oder Musik bis hin zu multimedialen Ausdrucksformen — eignen sich für die Freirianische Praxis. Jedoch erweist sich unter allen Möglichkeiten kreativen Ausdrucks die Fotografie als besonders niederschwelliges Medium, das zudem den öffentlichen und den privaten Raum einnimmt und die Grenzen dazwischen verschwimmen lässt (Barthes 1985: 109). Grenzarbeit im fotografischen Spannungsfeld kann als eine

spezifische Form der Umsetzung Freirianischer Praxis begriffen werden: Die Ambivalenzen stellen die Teilnehmer_innen vor die Herausforderung, gewisse Aktionen zu setzen. Im Gruppenprozess wird über die Ergebnisse dieser Aktionen, die fotografischen Werke der Teilnehmer_innen, gesprochen – somit findet Reflexion über das statt, was die Bilder zu sehen geben, aber auch über die Erfahrungen, die die Teilnehmerinnen beim Fotografieren gesammelt haben. Eigene Bilder und Erfahrungen werden mit jenen der Anderen ausgetauscht, ein Kreislauf wechselseitigen Lernens wird angeregt. Das weitere Fotografieren und weitere Dialogrunden werden von vorangegangenen Erfahrungen geprägt, die eigenen Bilder und jene der Anderen schreiben sich in verwobener Form in weitere Aktionen ein. Durch den Dialog im Gruppenprozess werden Aktion und Reflexion im fotografischen Spannungsfeld miteinander in Beziehung gesetzt. Das Reden über das eigene Tun und Denken befördert diese Beziehung und generiert immer wieder neue Möglichkeiten für Aktion und Reflexion. Durch Positionswechsel und Rollentausch im fotografischen Spannungsfeld, d. h. die Möglichkeit für alle Beteiligten, gleichermaßen als Fotograf_in, Betrachter_in und Referent_in zur Geltung zu kommen, werden auch Perspektivenwechsel möglich und damit Situationen geschaffen, in denen gewohnte Blickregime gebrochen werden. Es entstehen Momente, in denen das Eigene und das Andere aufeinandertreffen und einander verunsichern. Fotografische Praxis kann somit als transformativer Prozess gesehen werden, der sich aus dem dialektischen Verhältnis von Aktion (das Umsetzen von Gestaltungsformen), Reflexion und Dialog (das Entwickeln von Reflexionsinhalten) speist.

6.3 FOTOGRAPHISCHE PRAXIS UND TRANSDISZIPLINÄRE GRENZARBEIT

Grenzarbeit, als welche sich die fotografische Praxis im Rahmen der vorliegenden Forschungsarbeit herausstellt, kann in Anlehnung an das Konzept der *boundary work* (dt. Grenzarbeit) nach Thomas F. Gieryn (1983) als Arbeitsfeld zur Erforschung von Grenzziehungen zwischen wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Wissenskulturen betrachtet werden. Gieryn arbeitet die ideologische Verfasstheit solcher Grenzziehungen, die er auf das Streben nach Objektivität und Autonomie innerhalb einzelner Wissenschaftsdiziplinen zurückführt, heraus (1983). Dieses Konzept der Grenzarbeit entwickelt sich in der Folge zu einem vermittelnden Konzept an den Schnittstellen diverser Wissenschaftsbereiche und wird mit Fokus auf die soziale Konstruiertheit und dynamische Verfasstheit von Grenzen diskutiert. In diesem Zusammenhang bieten Samer Faraj und Aimin Yan (2009) ein Modell für Grenzarbeit als Teamarbeit im Bereich der Softwareentwicklung. Im Bereich der Bildungswissenschaften findet sich der Begriff in Studien von Janice McMillan, die den pädagogischen Ansatz des Service-Learning in der universitären Bildung als Grenzarbeit bezeichnet. Dabei werden im Rahmen von studentischen Projekten die wissenschaftlichen Inhalte eines Seminars mit dem gemeinnützigen Engagement der Studierenden verknüpft. Die Lehrenden nehmen dabei die Rolle der Grenzarbeiter_innen ein, die als Vermittler_innen zwischen den

Studierenden und den Beteiligten außerhalb der Universität agieren (2011: 554). Für die Nachhaltigkeits- und Entwicklungsforschung formuliert Peter Mollinga ein systematisiertes Konzept der Grenzarbeit (2010) im Bereich des transdisziplinären Ressourcenmanagements, das auf drei Arbeitsabschnitten gründet: Erstens müssen geeignete Grenzkonzepte entwickelt werden, die zur Förderung eines mehrdimensionalen Denkens beitragen können. Zweitens gilt es, entsprechende Grenzobjekte (Leigh Star/Griesemer 1989; Leigh Star 2010) auszumachen, die auf integrative Weise das gemeinsame Arbeiten und Handeln in Situationen kultureller Differenz ermöglichen. Drittens geht es um das Gestalten von förderlichen Settings (die ich als Grenzräume bezeichne), in denen die Grenzkonzepte und -objekte angewendet werden können (Mollinga 2010: 4).

Inzwischen hat der Begriff der Grenzarbeit im Bereich transdisziplinärer Forschung einen wichtigen Stellenwert erlangt. In diesem Zusammenhang und mit Blick auf die vorliegende Theorieskizze erweist sich jene Qualität von Transdisziplinarität als relevant, die im Diskurs um die *transformative Forschung und Bildung* (Klein et al. 2001; WBGU 2011; Vilsmaier/Lang 2014) diskutiert wird: die Wechselwirkung von Lern- und Forschungsprozessen, durch die jeder Erkenntnisprozess auch als Transformationsprozess begriffen werden kann. Mit dem Konzept transformativer Forschung und Bildung wird die Zielsetzung verfolgt, vom Forschungsverständnis in *Modus 1* weiter zu einem in *Modus 2* zu gelangen (Gibbons et al. 1994; Nowotny 1999), durch das — vergleichbar mit Bourdieus Praxeologie (Bourdieu/Wacquant 2006) — anerkannt wird, dass Wissenschaft von Menschen betrieben wird und in hohem Maß vom spezifischen Kontext und der Situiertheit der Beteiligten abhängig ist. Das wechselseitige Forschen und Lernen rückt hierbei ins Zentrum der Aufmerksamkeit und wird mittlerweile in der transdisziplinären Nachhaltigkeitsforschung als grundlegendes Forschungsprinzip betrachtet, das, durch die Wechselwirkung von Theorie und Praxis, zu Handlungskompetenz führen soll (Vilsmaier/Lang 2014: 91–94). Transformative Forschung und Bildung sollen dazu dienen, Transformationsprozesse gleichermaßen zu erforschen, zu fördern und dabei zu lernen. Hierdurch soll Verständnis für das Entwickeln und Umsetzen von Handlungsoptionen und Lösungsansätzen generiert werden (WBGU 2011: 374–377) — was wiederum dem besseren Erfassen von, dem Nachdenken über und dem Weiterarbeiten an wissenschaftlichen Erkenntnisprozessen dient. Dies kann in Bezug zum *Haus der generativen Bildung* gesetzt werden, welches ich als Modell anhand meiner Analyse von Freires Alphabetisierungskampagnen ausgearbeitet habe. Durch diese Analyse lässt sich nachvollziehen, worum es in Freires Projekten im Kern geht: Menschen lernen, ausgehend von ihrer Lebenswelt, die Welt im größeren Ganzen, mit ihren kulturellen Differenzen und Ambivalenzen zu lesen. Ein wechselseitiger Lernprozess basiert in diesem Zusammenhang auf einem Praxisbegriff, der die Auseinandersetzung mit Theorie immer schon einschließt, da er gleichermaßen auf Aktion, Reflexion und Dialog beruht. Menschen nehmen dabei im Wechselspiel einmal Subjekt- und dann wieder Objektpositionen ein und sind immer wieder Situationen kultureller Differenz ausgesetzt — Erfahrungen, die den Lern- und Forschungsprozess vorantreiben. Sie gehen ihrer ursprünglichen, spontanen Neugier nach und haben im

Rahmen kollektiver Bildungsprozesse die Möglichkeit, diese zu einer epistemologischen Neugier weiterzuentwickeln. Praxis bedeutet insofern auch ein Hin-und-Her-Wandern der Beteiligten zwischen lebensweltlichem, konkretem Erfahren und theoretischen Erkenntnisprozessen (Freire 2007: 90–91). In diesem Zusammenhang wird die Fotografie als ambivalentes und transformatives Medium relevant. Sie kann einerseits Medium für das multikulturelle Produzieren und Reproduzieren von kulturellen Universalkategorien sein. Sie kann aber auch in ihrer Verfasstheit als Praxisform mit wechselnden Subjekt- und Objektpositionen dazu dienen, kulturelle Differenz sichtbar und verhandelbar zu machen.

Das Konzept der Grenzarbeit, wie es an inter- und transdisziplinären Schnittstellen zwischen verschiedenen Wissenskulturen diskutiert wird, lässt sich in adaptierter Form auf die Ergebnisse der vorliegenden Forschungsarbeit übertragen. Dazu schlage ich vor, *kulturelle Differenz* (Bhabha 2004) als *transdisziplinäres Grenzkonzept* zu begreifen, das – in einem *transdisziplinären Grenzraum* – im fotografischen Spannungsfeld verhandelt wird. Die fotografische Praxis im Allgemeinen und die *Generative Bildarbeit* im Speziellen, wie sie im Sinne des Forschenden Lernens in der multiplen Fallstudie des vorliegenden Forschungsprojektes eingesetzt, erforscht und analysiert wurde, können als konkrete Form der transdisziplinären Grenzarbeit begriffen werden. Dabei entstehen generative Bilder und Themen der Menschen (Freire 1981: 84; siehe auch S.106ff.), die miteinander im transdisziplinären Forschungskontext zusammenarbeiten – diese können als *transdisziplinäre Grenzobjekte* betrachtet werden.

6.3.1 KULTURELLE DIFFERENZ ALS TRANSDISZIPLINÄRES GRENZKONZEPT

Transdisziplinäre Forschungszusammenhänge können als Grenzsituationen begriffen werden, in denen alle Beteiligten einem gewissen Strukturdeterminismus ausgesetzt sind. Je nachdem, wie sich die Menschen, Gruppen und Institutionen im sozialen Raum positionieren oder positioniert werden, stehen sie zueinander in einem Spannungsverhältnis. Sie nehmen einander auf bestimmte Weise(n) wahr, woraus Reaktionen, Handlungen und wieder neue Wahrnehmungen entstehen (Barlösius 2011: 121). Um dieses Spannungsverhältnis zu begreifen und zu erforschen, führt Pierre Bourdieu den Begriff des *Habitus* ein. Mithilfe dieses Begriffs versucht er, jene Strukturen und Mechanismen zu verstehen, die den *sozialen Raum* als „Raum von Unterschieden“ konstituieren, in dem Individuen oder Gruppen je nach ihrer Position eine privilegierte oder marginalisierte Rolle einnehmen (1985: 26). Als Resultat der jeweiligen Position im sozialen Raum findet der Habitus in der alltäglichen Praxis seinen Ausdruck in bestimmten Verhaltensweisen und Lebensstilen, die sowohl gesellschaftlich als auch individuell reproduziert werden. „Habitus ist zugleich Ergebnis sozialer Unterschiede wie auch Bedingung für deren Fortbestehen.“ (Dörfler 2003: 18). Der Habitus strukturiert den Blick der Menschen auf ihren sozialen Raum und auf die gesamte Gesellschaft, bringt aber diesen Blick gleichzeitig hervor. Diese Betrachtungsweise mag im ersten Moment zu einer fatalistischen Haltung verleiten. Bourdieus Habitus kann zum einen als Instanz betrachtet werden, die Menschen bis zu einem gewissen

Grad handlungsunfähig macht. Er kann so auch als gute Begründung dienen, sich dem eigenen Schicksal hinzugeben, jeden Gedanken an eine eigene Teilhabe am Weltgeschehen zu ignorieren und sich dem *amor fati* (Liebe zum Schicksal) zu ergeben (Bourdieu 1987: 378). Wenn man sich allerdings auf eine Abkehr von der strukturalistischen Bedrücktheit einlässt, kann gerade das Erkennen von Grenzsituationen, in denen Ungleichheit hervorgebracht wird, eine Möglichkeit für generative Forschungs- und Bildungsprozesse sein – nämlich dann, wenn Ungleichheitsverhältnisse als generatives Thema verhandelbar werden (Freire 1978: 84). Richtet man die Aufmerksamkeit darauf, dass trotz des vorhandenen Strukturdeterminismus das Gefüge des sozialen Raumes beweglich und dauerhaft zugleich ist, können auch die vermittelnden, schöpferischen und generierenden Eigenschaften des Habitus Beachtung finden (Reckwitz 2012: 41).

Aus dieser Perspektive lässt sich Bourdieus Begriff der *Distinktion* (1987) in Bezug zu Bhabhas Begriff der *kulturellen Differenz* (2004) setzen. Beide Konzepte verweisen auf alltäglich erfahrbare Ungleichheitsverhältnisse, die sich jedoch anhand unterschiedlicher Phänomene zeigen (Bonz 2012: 34). Während bei Bourdieu das Erkennen der eigenen Habitusform einen Menschen vordergründig die Gemeinsamkeiten mit all jenen wahrnehmen lässt, die der eigenen Gruppe angehören, bringt die Distinktion das Erkennen von Unterschieden, ein Sich-Erheben bzw. -Erniedrigen gegenüber anderen und damit eine Abgrenzung mit sich. Es geht hier um ein Sich-Unterscheiden, das sich beispielsweise im Geschmack zeigt und das gleichzeitig auf eine gewisse soziale Zugehörigkeit schließen lässt (Bourdieu 1987: 104). Bourdieu beschreibt damit eine Möglichkeit, in der sich die Haltung des *amor fati* in ein *odium fati* (Hass auf das Schicksal) verwandeln kann (ebd.: 378). Bei Bhabhas kultureller Differenz geht es um eine Abgrenzung, die auf einer Unsicherheit über die eigene Zugehörigkeit beruht, wie sie etwa durch Migrationserfahrung entstehen kann. Situationen kultureller Differenz ergeben sich, weil die Menschen permanent völlig unterschiedliche kulturelle Praktiken hervorbringen, mit denen sie ihre eigenen Bedeutungssysteme konstruieren. Diese lassen sich Bhabha zufolge nicht mit universalistischen Bedeutungssystemen erfassen; allzu schnell würden neue Veränderungen vollzogen, die jeden Versuch, sie auf allgemeiner Ebene zu erklären und zu verstehen, obsolet machen (2004: 232). Beide Konzepte, das der Distinktion und das der kulturellen Differenz, behandeln Grenzsituationen, in denen Menschen sich von ihrer eigenen Identifikation mit der Welt, die sie umgibt und die sich bislang in sie eingeschrieben hat, lösen. Die „Risse“ (Bonz 2012: 48), die dabei zwischen dem Subjekt und seinem Habitus entstehen, können in einer Verlustsituation münden. Sie können aber auch als Situation gefasst werden, in der die Möglichkeit gegeben ist, eine kritisch-reflexive Haltung einzunehmen. In diesem Sinne kann Transdisziplinarität als Situation kultureller Differenz betrachtet werden, die sich durch „incomplete knowledge, nonlinearity, and divergent interests“ (Mollinga 2010: 4) auszeichnet. Es handelt sich dabei um Zusammenhänge, in denen Menschen, die in verschiedenen Lebenswelten, Wissens- und Erkenntniskulturen leben, durch geteilte Phänomene und Problemstellungen miteinander verbunden sind. Kulturelle Differenzen bringen sich dabei auf verschiedenen Ebenen zur Geltung.

“The question of cultural difference faces us with a disposition of knowledges or a distribution of practices that exist beside each other, abseits designating a form of social contradiction or antagonism that has to be negotiated rather than sublated.” (Bhabha 2004: 232)

Es geht hierbei um das Festsetzen von Normen, Werthaltungen, Praktiken und Wissensformen — auf sprachlicher Ebene wie auf der Ebene von Glaubensfragen, politischer Orientierung und ethnischer oder disziplinärer Zugehörigkeit. In transdisziplinären Forschungszusammenhängen besteht die Herausforderung, vorhandene Probleme miteinander zu bearbeiten und vorhandene Wissensformen und Praktiken dafür nutzbar zu machen. Jedoch werden kulturelle Differenzen oftmals als Hindernisse betrachtet, die jeden Austausch über die bestehende Vielfalt an Wissens- und Praxisformen blockieren. Sobald aber kulturelle Differenz als Grenzkonzept (Mollinga 2010: 4) in transdisziplinären Forschungszusammenhängen nicht als Hindernis, sondern als Möglichkeit für gemeinsames Arbeiten betrachtet wird, wird ein Arbeiten an den Grenzen des Eigenen und des Anderen möglich. Geteilte Phänomene und Problemstellungen werden zugänglich, erforschbar und transformierbar.

6.3.2 DAS FOTOGRAFISCHE SPANNUNGSFELD ALS TRANSDISZIPLINÄRER GRENZRAUM

Die Nachhaltigkeits- und Entwicklungsforschung kann, als multidisziplinäres Forschungsfeld, aus den Wissensbeständen und Methodenpools verschiedener Disziplinen und Lebenswelten schöpfen (Fischer/Kolland 2009: 7). Dabei ist sie herausgefordert, diese in inter- und transdisziplinären Forschungssettings durch das Definieren und Redefinieren von gemeinsamen Forschungsstandards in Einklang zu bringen.

“Sustainability science is not yet an autonomous field or discipline, but rather a vibrant arena that is bringing together scholarship and practice, global and local perspectives from north and south, and disciplines across the natural and social sciences, engineering, and medicine. Its scope of core questions, criteria for quality control, and membership are consequently in substantial flux and may be expected to remain so for some time.” (Clark/Dickson 2003: 8060)

Nachhaltigkeits- und Entwicklungsforschung lassen sich, wie das Visuelle in der Wissenschaftslandschaft, nicht nach den Kriterien eindeutiger disziplinärer Verfasstheit einordnen. Das fotografische Spannungsfeld ist insofern als geeigneter Grenzraum für die Nachhaltigkeits- und Entwicklungsforschung zu verstehen, als es von einer gewissen Undiszipliniertheit geprägt ist und gerade aufgrund dessen für viele Menschen — egal, woher sie kommen und welchen lebensweltlichen oder disziplinären Hintergrund sie mitbringen — zugänglich und nutzbar ist (Mitchell 2008: 268). Eine solche Sichtweise lässt sich durch Argumentationslinien stärken, die im Rahmen des Paradigmenwechsels zur visuellen Zeitenwende in Anschluss an Mitchell entwickelt werden. Diese bringen eine Neubewertung von Visualität und Bildlichkeit mit

sich (Abel/Deppner 2013: 12). Das Verhältnis zwischen Fototheorie und Fotopraxis rückt dabei in den Fokus, die Wechselwirkung von Wissenschaft und Kunst kann neu gedacht werden. Mitchell überträgt die konstruktive Undiszipliniiertheit in den Wissenschaften allgemein auf das Feld des Visuellen, da es ihm im Kern seines Erkenntnisinteresses um die Brüche geht, die sich darin erfahren lassen.

„Mein wirkliches Interesse galt [...] Formen der ‚Undiszipliniiertheit‘, den Turbulenzen und Inkohärenzen an den inneren und äußeren Grenzen der Disziplinen [...] ein Moment der Erschütterung und des Bruchs, in dem die Kontinuität und die Praxis in Frage gestellt wird [...] [ein] Moment des Chaos und des Staunens, in dem sich eine Disziplin [...] zwanghaft in ihrer Unangemessenheit offenbart.“ (2008: 256 f.)

Durch eine positive Lesart des Begriffs der *Undisziplin* bzw. der *Undiszipliniiertheit* wird das Medium der Fotografie als mehrdimensionales, vielfältiges Feld erkennbar. Niemand kann für sich einen exklusiven Anspruch auf dieses Feld erheben, es ist offen für alle.

„Der Mehrwert besteht in der Überwindung monodisziplinärer Sichtweisen und Deutungshoheiten zugunsten einer sich aus dem Medium Fotografie, seiner Theorie, seiner Praxis und seiner Bildwelten ergebenden Gesamtbetrachtung, um neue Bilderkenntnisse zu erlangen.“ (Abel/Deppner 2013: 11)

Das fotografische Spannungsfeld kann als geeignete Konstellation betrachtet werden, durch die und in der eine Verknüpfung von Theorie und Praxis in Form „einer Kombination aus wissenschaftlicher und künstlerisch-gestalterischer Methodik“ (Fütterer 2010: 6) erlebbar wird. Der theoretische Diskurs²⁶ erstreckt sich von der Thematisierung verschiedener Fotopraktiken als Agency bzw. von Fotografien als Bildakte (Bredekamp 2011) weiter zu Phänomenen fotografischer Netzbildung und Viskursen (Knorr-Ketina 1999) und der Analyse performativer Qualitäten, die der Fotografie inhärent sind. In Anlehnung an Bruno Latour (2007) können Fotografien als hybride Wesen zwischen Bild und Gestalt betrachtet werden, sodass die Eigenlogik von Bildern in den Vordergrund tritt. Diese Argumentationslinie führt so weit, dass Bildern Akteur_innenstatus zugeschrieben wird, was wiederum mit den Phänomenen der Bildermacht und der Bilderangst in Zusammenhang gebracht werden kann (Abel/Deppner 2013: 13ff.). Im fotografischen Spannungsfeld müssen Fotografien jedoch nicht grundsätzlich gefürchtet werden. Es können ihre Sinn erzeugenden Eigenschaften Beachtung finden und analysiert werden (Boehm

26 Im Sammelband „Undisziplinierte Bilder — Fotografie als dialogische Struktur“ (2013) bringen Thomas Abel und Martin Deppner einen Überblick über die verschiedenen Theoriestränge, die zu dieser Neubewertung der Undisziplin im Bereich des Visuellen beitragen.

2007). Unter Einbeziehung ihrer Herstellungs-, Darstellungs- und Rezeptionskontexte können Fotografien als Zeichen ihrer Zeit betrachtet werden. Es muss nach dem jeweiligen Entstehungsort von Bildern gefragt werden und in der Folge auch nach diversen weiteren Orten, je nachdem wo und wie sie gezeigt, gesehen und verwendet werden. Wenn dementsprechend Praktiken, Regeln, Nutzung und Erwartungen hinterfragt werden, führen Fotografien als *Dispositive* (Foucault 1978) zu neuer Erkenntnis. Sobald eine_r ein Foto macht, eine weitere Person als Motiv zur Verfügung steht und wieder andere das Foto später betrachten, kann die Abgrenzung zwischen dem Eigenen und dem Anderen sowie der Wirkkraft des Bildes selbst verschwimmen. Wird diesem vielschichtigen Zusammenhang Beachtung geschenkt und der Entstehungs-, Verwendungs-, Verweisungs- und Verwandlungszusammenhang mit in den Blick gefasst, eröffnet sich ein transdisziplinärer Forschungsraum, in dem Erkenntnis auf verschiedenen Ebenen generiert werden kann – sei es in Form eines vertieften wechselseitigen Verstehens oder eines Erkennens gemeinsamer Herausforderungen. Unter Beachtung dieses Zusammenhangs in der transdisziplinären Erforschung von Lebenswelten eröffnet sich entsprechend die Möglichkeit, einen *Dritten Raum* (Bhabha 2004) aufzuspannen, der sich aus dem Überschreiten des Alltäglichen, der Lebenswelt und der Wissenschaft konstituiert. Homi Bhabha konzeptualisiert diesen Dritten Raum (ebd.: 55) als theoretischen Vorschlag für einen angemessenen Umgang mit kulturellen Differenzen. In der praktischen Umsetzung kann darin die organisierte Selbstreflexion zur Grundlage „für bewusstes Wahrnehmen von und Umgehen mit Differenz“ (Jäggle/Krobath 2010: 57) werden. Hier können soziale Widersprüche verhandelt, Handlungsmöglichkeiten ausgelotet werden. Es geht hier nach Bhabha um die Erschließung eines Artikulationsraums, in dem das Eigene, das Fremde und die Differenzen immer wieder aufs Neue ausgelotet, gedeutet und verhandelt werden können.

“It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew.” (Bhabha 2004: 55)

In diesem Dritten Raum können bestehende Strukturen, Machtverhältnisse und Abhängigkeiten zumindest für kurze Zeit ausgehebelt werden, nämlich dann, wenn erfahrbare Differenzen artikuliert und damit greifbar werden. Was Menschen an Unterschieden in ein Gruppengefüge mitbringen, gilt es zu benennen und zu verhandeln.

“These ‚inbetween‘ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of the society itself.” (ebd.: 2)

Der Zwischenraum, die Lücke, die durch Differenzerfahrungen entsteht, ermöglicht es, Identität neu zu verhandeln, den Dingen neue Bedeutung zu geben und zur Geltung zu bringen, dass wir uns stets im Werden befinden. "And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of ourselves." (ebd.: 56). Im Dritten Raum als „transgressivem Raum“ (Brandes 2010: 235) verliert das Konzept der Trennlinie zwischen und innerhalb von sozialen Räumen seine eindimensionale, ausschließende Verfasstheit (Bhabha 2004: 5). Es handelt sich dabei um ein Raumverständnis, dem Bewegung und Dynamik inhärent sind, und das ermöglicht, festgefahrene Positionen und Bilder zu „ent-fixieren“ (Brandes 2010: 53–54). Grenzen und Trennlinien, die im üblichen Sinn die Randbereiche einer bestimmten Kultur, Politik oder Erkenntnis markieren, werden im Dritten Raum zum Zentrum. Es kommt dabei jene Ausprägung von Differenz zum Ausdruck, die zugleich trennt und verbindet: "This interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy [...]." (Bhabha 2004: 5). Durch die Wahrnehmbarkeit und das zunehmende Erkennen der eigenen Habitusgebundenheit und jener der Anderen können die Voraussetzungen des eigenen Handelns und Denkens erforscht und infrage gestellt werden. Differenzerfahrung wird zu einem reflexiven Prozess, indem der Habitus nicht nur als Hemmschuh, sondern auch als generatives Erzeugungsprinzip sozialer Praxisformen Bedeutung erlangt (Reckwitz 2012: 41). Das fotografische Spannungsfeld kann als Grenzraum zwischen den künstlichen Sphären der Wissenschaft, die ihrerseits eingebettet ist in alltägliche, lebensweltliche Zusammenhänge, und der Lebenswelt, die selbst nicht ohne Verfremdung von außen betrachtet werden kann (Waldenfels 1997: 54), zur Geltung kommen. In Kontexten der transdisziplinären Nachhaltigkeits- wie Entwicklungsforschung – in denen Beteiligte eingelassen sind in tradierte, asymmetrische Machtbeziehungen, die sich in einer doppelten Distanz aus der Herkunft wie der Rolle im Forschungsprozess speisen (Vilsmaier 2013) – wird mit dem fotografischen Spannungsfeld als Drittem Raum ein Ort geschaffen, an dem diese Distanzen sichtbar gemacht, problematisiert und verändert werden können.

6.3.3 GENERATIVE BILDARBEIT ALS TRANSDISZIPLINÄRE GRENZARBEIT

Fotografisch-visuelle Methoden haben keinen eindeutigen Ursprung und keine Alleinstellung innerhalb einer Disziplin. Wenn auch die Kunstgeschichte und die Soziologie, die Ethnologie bzw. die Kulturanthropologie sowie andere kulturwissenschaftliche Disziplinen mit den Kommunikations- und Medienwissenschaften wesentliche Beiträge zur Etablierung visueller Methoden geleistet haben, dürfen Beiträge zur Methodenentwicklung aus anderen Disziplinen wie den Bildungs- und Politikwissenschaften sowie der Geografie nicht außer Acht gelassen werden. In der transdisziplinären Forschung sind besonders jene visuellen Ansätze von erhöhter Bedeutung, bei denen fotografische Praxis – das Produzieren, Präsentieren, Rezipieren und Interpretieren von Fotos – zur Anwendung kommen. Durch dieses Geflecht von Handlungs-, Deutungs-, Übersetzungs- und Verständigungsprozessen werden Handlungsspielräume in Situationen kultureller Differenz eröffnet. Das steht grundsätzlich

im Gegensatz zu Verfahren, in denen Fotografien als Evidenz erzeugende bzw. rein abbildende Medien eingesetzt werden. Dieser Anspruch an die Fotografie findet sich nach wie vor besonders dann, wenn Rolle und Funktion der Fotografie sowie der herstellende Charakter in Bezug auf Wirklichkeitsdarstellungen nicht reflektiert werden. Das sei, so Abel und Deppner, besonders in den Naturwissenschaften üblich, wenn Fotografie vorrangig als Werkzeug zum Erkenntnisgewinn und als Beweismittel in der Wissenschaftskommunikation verwendet wird, ohne dass dabei die Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge von Fotos kritisch hinterfragt werden (2013: 12). Unordnung und Undiszipliniertheit als grundlegende Eigenschaften fotografischer Verfahren, wie sie Barthes (1985) und Mitchell (2003) beschreiben, werden in solchen Zusammenhängen nicht erkannt bzw. anerkannt. In Abgrenzung dazu heben Abel und Deppner den wissenschaftlichen Umgang mit Fotografie in den Sozial- und Geschichtswissenschaften hervor, wo es vor allem darum gehe, die Bedeutung von Fotografie in Hinblick auf alltags- und wissenschaftskulturelle Transformationsprozesse zu beleuchten. Es wird ein weites Erkenntnisfeld eröffnet, das durch den Fokus auf die Wechselwirkung von fotografisch-visueller Praxis und Theorie und durch einen reflektierten Umgang mit Fotografie, Visualität und Bildlichkeit hervorgebracht wird. Fotografische Bilder werden hier als mehrdimensionale Ereignisse betrachtet und können als undisziplinierte Medien zwischen verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen vermitteln und zugleich erforscht werden (2013: 10). Die undisziplinierte Fotografie kann vor allem auch als Teil von Forschungskonzepten und Methodologien nutzbar gemacht werden, wie es zur Beschreibung gesellschaftlicher Phänomene in den Sozialwissenschaften seit den 1970er-Jahren vermehrt der Fall ist.

Was sich im Rahmen der multiplen Fallstudie herausgestellt hat, führt jedoch über das Beschreiben sozialer Wirklichkeit mittels Fotografie hinaus. Fotografie kann im Rahmen *Generativer Bildarbeit* als Lern- und Forschungsmedium für transformative Forschung dienen, es kann Wissenschaft mit, durch und im fotografischen Spannungsfeld betrieben werden. Fotografische Praxis kann als gemeinsamer Denkraum nicht nur zwischen geisteswissenschaftlicher Fotografieforschung und konzeptionell-gestalterischer Fotopraxis (ebd.: 16) betrachtet werden, sie kann vor allem auch zwischen der kultur- und der naturwissenschaftlichen Forschung das gemeinsame Denken und Handeln fördern, wenn es (wie bei der Nachhaltigkeits- und der Entwicklungsforschung) um transformative Forschungsfelder geht. Denn ein gemeinsamer Nenner bzw. eine gemeinsame Herausforderung für Natur- und Kulturwissenschaftler_innen, die sich in transdisziplinäre Forschungssettings begeben, besteht darin, dass ein integrativer Zugang zum Komplex „Mensch – Gesellschaft – Natur“ erschlossen werden muss. Der Mensch kann nicht ohne seine Umwelt verstanden werden, ebenso wenig lässt sich Natur losgelöst vom Menschen erforschen und analysieren. Durch den Einsatz von *Generativer Bildarbeit* kann ein solch integrativer Zugang geschaffen werden, da hier unterschiedliche Objektivierungsweisen und Wissensordnungen mithilfe der performativen Qualitäten fotografischer Abbildungs-, Darstellungs- und Sinnbildungsprozesse sichtbar und verhandelbar werden.

Im Folgenden werden jene methodologischen Eigenschaften der *Generativen Bildarbeit* ausgeführt, die sich aufgrund der vorliegenden Forschungsarbeit als besondere Qualitäten für transdisziplinäre Grenzarbeit beschreiben lassen:

Das Erarbeiten generativer Bilder und Themen

Durch *Generative Bildarbeit* können innerhalb eines vorgegebenen Forschungskontextes — zum Beispiel: Umwelt, Migration, Bildung — die relevanten Forschungsthemen von den beteiligten Menschen generiert werden. Der Prozess des transdisziplinären *Problemframing* (Jahn 2008) kann als gemeinsamer Prozess unter Partizipation aller Beteiligten im Forschungsfeld vollzogen werden. Die relevanten Themen und Fragestellungen lassen sich in einem kollektiven Prozess erarbeiten und verhandeln, indem Fotos aller Beteiligten in Dialoggruppen diskutiert und reflektiert werden. Durch *Generative Bildarbeit* können demnach relevante Aspekte für das Zusammenleben in Situationen kultureller Differenz bzw. für den konkreten Forschungszusammenhang herausgearbeitet werden. Die daraus resultierenden generativen Bilder und Themen (Freire 1981: 84) können als Grenzobjekte im Sinne von Leigh Star und Griesemer (1989) betrachtet werden. Diese entwickeln das Konzept des Grenzobjekts anhand einer historischen Studie, die sie zur Entstehungsgeschichte des zoologischen Museums der Universität in Berkeley, mit Blick auf die Zusammenarbeit der verschiedenen Interessensgruppen, durchgeführt haben. Sie definieren den Begriff des Grenzobjekts wie folgt:

“Boundary objects are both plastic enough to adapt to local needs and constraints of the several parties employing them, yet robust enough to maintain a common identity across sites. They are weakly structured in common use, and become strongly structured in individual-site use. They may be abstract or concrete. They have different meanings in different social worlds but their structure is common enough to more than one world to make them recognizable, a means of translation.” (ebd.: 393)

Als konkrete Beispiele für Grenzobjekte führen Leigh Star und Griesemer Museen, Bibliotheken, Landkarten, Regionen oder auch Kommunikationsmethoden an (ebd.: 410–411). Es geht ihnen dabei darum, eine gewisse verbindende Autorität zu bestimmen, die in Situationen kultureller Differenz ein gemeinsames Interesse zwischen mehreren Parteien erzeugen kann. In diesem Sinne sollen die generativen Bilder und Themen der Menschen als Grenzobjekte im Forschungsfeld der dialogischen Zusammenarbeit unter Berücksichtigung von Perspektivenvielfalt dienen und zu kohärenten Übersetzungsprozessen im Austausch zwischen verschiedenen Lebenswelten führen (ebd.: 393).

Rekursiver und performativer Forschungsprozess

Indem immer wieder das gemeinsame Interpretieren der Bilder in Form von Gruppenarbeit möglich ist und die Deutungen, die dabei entstehen, die weitere fotografische Praxis sowie die anschließenden Deutungsprozesse und auch die Ergebnisse in hohem Maße beeinflussen, vollzieht sich ein rekursiver

Forschungsprozess. In transdisziplinären, von Unsicherheit geprägten Forschungskonstellationen wird ein solch rekursives Vorgehen unbedingt empfohlen (Lang/Vilsmaier 2014: 101). Dadurch werden das Generieren und Deuten eines Bildkorpus, aber auch die Interaktionen im Forschungsfeld, möglichst intensiv und über einen längeren Zeitraum hinweg als gemeinsamer Prozess aller Beteiligten gestaltet und wiederholt. Im Wechselspiel von Fotoproduktion, -rezeption und -interpretation werden dabei unzählige fotografische Selbst- und Fremdbilder erzeugt.

„Denn auch die in der Wissenschaft verwendeten Bilder sind insofern von Ambivalenzen gekennzeichnet, als sie sich unterschiedlich wahrnehmen lassen. Auch hier hängt es vom Blickakt des Betrachters ab, wie das Bild ‚zurückblickt‘ — welches Wissen bzw. welche Erkenntnis es dem Betrachter ermöglicht oder gar suggeriert.“ (Fischer-Lichte 2012: 158)

Durch das rekursive Vorgehen ist es nicht nur ein einzelner Blickakt zwischen Bild und Betrachter_in, der eine raumaufspannende Wirkung aufweist. Vielmehr handelt es sich um eine ganze Folge von Blickakten, die eine Basis für gemeinsames Forschen und Lernen im Rahmen der *Generativen Bildarbeit* bilden: der Blickakt zwischen Motiv und Fotograf_in beim Fotografieren, jener zwischen Fotograf_in und Foto beim Entwickeln oder Auswählen des Fotos, der Blickakt zwischen dem Foto und jenen, die das Foto irgendwo verwenden wollen, und schließlich die unzähligen Blickakte zwischen dem Foto und den Betrachter_innen, denen das Foto zugänglich gemacht wird. Demnach kann *Generative Bildarbeit* als rekursiver und performativer Prozess gefasst werden, den Ambivalenzen und Unvorhersehbarkeit, aber vor allem eine gewisse transformative Kraft kennzeichnen.

Wissensintegration durch wechselnde Subjekt- und Objektpositionen

In transdisziplinären Projekten wird unter anderem das Ideal angestrebt, als Forscher_in mit den beteiligten Menschen im Forschungsfeld partizipativ zu forschen, nicht lediglich über sie (Hanschitz et al. 2009: 83ff.). Um ein transdisziplinäres Forscher_innenkollektiv zu bilden, ist es erforderlich, dass auf der einen Seite die Forscher_innen aus der Distanziertheit heraus das Feld betreten, während auf der anderen Seite die Beteiligten im Forschungsfeld bereits eine besondere Nähe zum Forschungsgegenstand aufweisen. Treffen Menschen mit solch unterschiedlichen Voraussetzungen im Forschungsprozess aufeinander, besteht die Herausforderung darin, die unterschiedlichen Wissens- und Erkenntnisformen, die sie zu bieten haben, füreinander zugänglich zu machen. Durch *Generative Bildarbeit* entsteht ein gemeinsamer Lern- und Forschungsraum, der vor allem dadurch charakterisiert ist, dass er für alle Beteiligten einerseits unalltäglich, andererseits durch den Einsatz der Fotografie als Alltagspraxis vertraut ist. Sämtliche Protagonist_innen, ob Wissenschaftler_innen oder Beteiligte im Forschungsfeld, finden sich durch ihre fotografische Praxis, in der sie gleichermaßen als Fotograf_innen, Motive oder Betrachter_innen denken und handeln, in einem Wechselspiel wieder, in dem sie einmal Subjekt- und dann wieder Objektpositionen einnehmen. Hier lässt sich eine

Verbindung zu Basarab Nicolescu herstellen, für den sich Transdisziplinarität durch die Verschränkung von Subjekt- und Objektpositionen kennzeichnet (2002, 2008). Erst wenn das Denken in Gegensätzen überwunden ist, können, so Nicolescu, Erkenntnisprozesse auf mehreren Ebenen parallel stattfinden — Erfahrungen, Erkenntnisse und Wissen im Dazwischen und im Abseits würden ebenso Bedeutung erlangen wie an einzelnen Extrempolen. Als Zielorientierung sollten sich transdisziplinäre Forscher_innen auf integrative Weise der Einheit des Wissens widmen.

“As the prefix ‚trans‘ indicates, transdisciplinarity concerns that which is at once between the disciplines, across the different disciplines, and beyond all disciplines. Its goal is the understanding of the present world, of which one of the imperatives is the unity of knowledge.”
(2008: 2)

Nicolescus Theorie der Transdisziplinarität kann im Rahmen *Generativer Bildarbeit* auf eine praktische Ebene gelangen. Durch das rekursive Vorgehen bleibt die Forschungs- und Deutungshoheit nicht allein den Wissenschaftler_innen vorbehalten. Indem der Deutungsprozess von vorhandenem Foto- und Textmaterial kollektiv angelegt werden kann, wird *Generative Bildarbeit* einem zentralen Anspruch von transdisziplinärer Forschung gerecht, nämlich dem eines gleichberechtigten Forschungsprozesses, in dem sich alle Beteiligten — die Menschen im Feld, die Entscheidungsträger_innen und die Wissenschaftler_innen verschiedener Disziplinen — als Forschende einbringen und auf integrative Weise einen gemeinsamen Themen- und Wissenskorpus erschließen (Klein 2008; Pohl et al. 2008; Lang/Vilsmaier 2014). Im Gegensatz zu einem unilinearen Wissenschaftsverständnis werden Blickakte und damit auch Perspektivenvielfalt und Perspektivenwechsel auf allen Ebenen ermöglicht und nicht als Hindernisse, sondern als Potential im Forschungsprozess betrachtet. Es geht dabei um ein Menschenbild, das „weder das Subjekt gegen (und) über Welt konzipiert, noch dieses in die Stellung eines autonomen Konstrukteurs von Welt erhebt.“ (Vilsmaier 2010: 13). Dabei werden die Grenzen zwischen Subjekt- und Objektsein für alle als fließende Übergänge erfahrbar.

Lernen und Forschen durch ethische Ambivalenzen

Im Prozess *Generativer Bildarbeit* können alle Beteiligten die ethischen Rahmenbedingungen für gemeinsames Handeln wie auch die Bewertung dieses Handelns entsprechend der jeweiligen Situationalität mitgestalten. Ethische Fragen nach informierter Zustimmung, Anonymität/Sicherheit und Copyright/Creative Commons von fotografischen Werken müssen in einem dialogischen Aushandlungsprozess gemeinsam geklärt werden. Eine bewusste Auseinandersetzung mit den verschiedenen, teils widersprüchlichen Wirkungsebenen ethischer Fragen fördert jedenfalls die vertrauensvolle Zusammenarbeit zwischen den Forscher_innen und den Teilnehmer_innen. Ethische Ambivalenzen geben Anlass, sich mit den Machtstrukturen auseinanderzusetzen, innerhalb derer ein Projekt steht. Dadurch können auf partizipative Weise verschiedene Handlungsformen ausgelotet werden. Wesentlich ist hierbei der reflektierte Umgang mit den Möglichkeiten und

Grenzen von Wissensproduktion und Kritikfähigkeit in konkreten lebensweltlichen Zusammenhängen (Clark 2012: 25). Situationalität und Reflexivität gelten demgemäß als ethische Grundlage bei dieser Form transdisziplinärer Grenzarbeit. Alles andere als ein Universalrezept kann der ethisch reflektierte Umgang mit visuellem Material als Forschungs- und Lernprozess betrachtet werden, in dem Teilnehmer_innen und Forscher_innen immer wieder die Erfahrung von Eigen und Fremd machen, das Fremde im Eigenen anerkennen (Stöger 2003) und dabei Meinungen und Umgangsformen entwickeln, die dem jeweiligen Kontext entsprechen.

Mehrdimensionale Ergebnisse

Durch den Einsatz von *Generativer Bildarbeit* wird der undisziplinierte Entstehungs-, Verwendungs-, Verweisungs- und Verwandlungszusammenhang der Fotografie relevant. Dieser reicht von einem produktiven Moment (Entstehungskontext) über ein repräsentatives und rezeptives (Verwendungskontext), ein verbindendes (Verweisungskontext) und ein transformatives Moment (Verwandlungskontext). Wird ein wechselseitiger Lern- und Forschungsprozess im Sinne transformativer Forschung (Klein et al. 2001; WBGU 2011; Vilsmaier/Lang 2014) oder im Sinne von *mutual learning sessions* (Vilsmaier/Engbers et al. 2015) angestrebt, müssen diese unterschiedlichen Kontexte und ihre gegenseitige Wechselwirkung Beachtung finden. Dabei ist genau nach den Rollen und dem entsprechenden Eingelassensein in Selbst- und Fremdbilder im jeweiligen Kontext zu fragen. Der Einsatz *Generativer Bildarbeit* in der transdisziplinären Nachhaltigkeits- und Entwicklungsforschung wird empfohlen, sofern die partizipativ-dialogischen und prozesshaften Elemente sowie die Blickakte, die jeder fotografisch-visuellen Praxis inhärent sind, als Analysekatégorien reflektiert und so für die Forschung nutzbar gemacht werden. Auf einer unmittelbaren ersten Ebene werden durch *Generative Bildarbeit* Forschungsergebnisse in Form von generativen Bildern und Themen, Fragestellungen, gemeinsamen Interpretationen von Daten und Problemdefinitionen erschlossen. Im größeren Kontext betrachtet wird die konstitutive Wirkkraft von fotografischer Praxis im Aufspannen eines transdisziplinären Forschungs- und Lernraumes nutzbar gemacht. Gleichzeitig entsteht ein Experimentier- und Übungsfeld für den anerkennenden Umgang mit Perspektivenvielfalt im Forschungsprozess.