

3 Theoretische und methodische Überlegungen

Eine zentrale Schwierigkeit im Umgang mit Fotografien als Quellen historischer Forschung liegt darin, dass kein fester Methodenkanon vorliegt. Bei der hier vorliegenden Verbindung von Migrationsforschung, Zeitgeschichtsforschung nach 1945, Bildquellenforschung und Fotoanalysen¹ erhöhen sich die Schwierigkeiten. Schon in den Abschnitten zu Fotografien als historischen Quellen sowie zu Presse- und Privatfotografien haben sich eine Reihe von Fragestellungen ergeben, die es nun im Hinblick auf meinen Forschungsgegenstand zu konkretisieren gilt, um passende theoretische und methodische Zugänge zu wählen.

Wie kann angemessen auf die beiden Fotografietypen und ihre Spezifika eingegangen werden? Wie ist mit ihren Anlässen und Verwendungszwecken und -weisen umzugehen? Welche Theorien und Methoden gehen auf die besonderen medialen und personalen Herstellungs- und Selektionsprozesse ein? Wie kann die Bildkomposition für den Analyseprozess fruchtbar gemacht werden? Welche Begriffe und Konzepte helfen bei der Interpretation des Zusammenhangs von Pressefotografien und gesellschaftlicher Meinungsbildung und -beeinflussung? Wie lassen sich diskursive Muster anhand der Aufnahmen und Verarbeitung (z.B. Bild-Text-Korrespondenz) feststellen? Was ist sichtbar, was bleibt unsichtbar? Wie kann die Funktion von Privatfotografien bei der individuellen und familiären Identitätsbildung prägnant erfasst werden? Welche Vorstellungen und Werte bilden sich in den Fotografien ab, welche gehen ihrer Aufnahme und Auswahl voraus? Welche Konzepte können helfen, die spezifischen Funktionen von Privatfotografien von Migrant*innen zu ermitteln?

Die folgenden theoretischen und methodischen Überlegungen gehen von diesen Fragestellungen aus und versuchen möglichst passende und trennscharfe Antworten zu finden. Dabei gehe ich sukzessive vom Gesamtumfang des Phänomenbereichs zum Einzelbild, vom Quantitativen zum Qualitativen vor: Zunächst rückt der seriell-ikonografische Ansatz in den Fokus, der eine Auswertung der beiden Fotokorpora nach Themenfeldern, Motiven etc. und die Auswahl repräsentativer Einzelbilder erlaubt (3.1). Wie ich mit den Pressefotografien umgehe, stelle ich im Anschluss im Rekurs auf den

¹ Paul: Visual History, Version: 2.0. (Stand 6. März 2016).

diskursanalytischen ›Werkzeugkasten‹ vor (3.2). Damit lässt sich die Rekurrenz von Motiven und Aussagen und die Herausbildung eines Zeigbarkeits- und Sagbarkeitsraums ermitteln. Weshalb Pierre Bourdieus Habitus-Konzept sich als theoretischer Zugang für Studien mit großen und unzusammenhängenden Bildkonvoluten gleichermaßen eignet wie für kleine Bildkorpora mit biografischen Informationen, wenn es um den Zusammenhang von Praxis und Wertvorstellungen geht, wird für die Privatfotografien anschließend erörtert (3.3). Im letzten Unterpunkt stehen die drei Schritte des ikonografisch-ikonologischen Einzelbildanalyseverfahrens im Mittelpunkt. Dieses erlaubt die Ausführung von Forschungshypothesen und Interpretationsansätzen an den Kompositionsprinzipien des konkreten Einzelbildes (3.4). Mit diesem Theorien- und Methodenmix gehe ich auf eine Anregung von Jens Jäger ein. Er plädiert in seiner *Einführung in die historische Bildforschung*² für eine Verbindung kunst- und kulturwissenschaftlicher Ansätze.³

3.1 Seriell-ikonografischer Ansatz

Grundlage der Analyse der Presse- und Privatfotografien bildet zum einen die systematische Recherche aller Ausgaben des *Spiegel* und *Stern* zwischen 1960 und 1982 hinsichtlich der Berichterstattung über Migrant*innen und der in diesem Zusammenhang abgedruckten Fotografien sowie aller veröffentlichten Fotografien, die laut Bildunterschrift ›Gastarbeiter, Italiener, Türken, Spanierinnen usw. zeigen. Zum anderen fand für denselben Zeitraum eine Sichtung der Privatfotografien mit Migrant*innen aus den Herkunftsländern Italien, Griechenland, Spanien, Türkei, Portugal und Jugoslawien im DOMiD-Archiv statt. Um in der Materialfülle beider Fotokorpora thematische Schwerpunkte, dominante Motive und Darstellungskonventionen zu erkennen, wurde eine seriell-ikonografische Analyse der Fotografien in Anlehnung an Ulrike Pilarczyk und Ulrike Mietzner durchgeführt: »Die Analyse bringt Aufschluss darüber, welche Themen auf welche Art und Weise fotografisch umgesetzt sind, welche Motive wiederkehren, wie sie sich wandeln bzw. auch verschwinden.«⁴

Hierfür habe ich in einem ersten Schritt von den 2.861 Privatfotografien des DOMiD-Archivs 920 repräsentative Fotografien ausgewählt, die mir für meine Untersuchung inklusive aller vorhandenen Bildinformationen in Form von PDF-Dateien zur Verfügung gestellt wurden. In einem zweiten Schritt wurden die 636 Pressefotografien und 920 Privatbilder von mir in eine digitale Bilddatenbank eingespeist und getrennt voneinander nach Aufnahme- oder Publikationsdatum, Aufnahmeort bzw. Veröffentlichungsort bei den Pressefotografien, Themen (z.B. Ankunft, Arbeit, Freizeit, Abreise) und Bildmotiven (z.B. Auto, Zug, Fernseher, Wohnheime) katalogisiert und entsprechend verschlagwortet.⁵ Auf den Pressefotografien finden sich sowohl völlig andere (z.B. Einzelporträts von Migranten, wenn es um Kriminaldelikte geht) als auch

2 Jäger: *Photographie: Bilder der Neuzeit*.

3 Erste Überlegungen von mir zum theoretisch-methodischen Umgang mit Presse- und Privatfotografien wurden bereits in Czycholl: *Bilder von »Gastarbeiter_innen« vorgestellt*.

4 Pilarczyk/Mietzner: *Das reflektierte Bild*, S. 143.

5 Ebd., S. 128.

gleiche Fotomotive (z.B. Autos) und Themen (An- und Abreise, Arbeit) wie auf den Privatbildern. Die unterschiedlichen Bildkonventionen, der Habitus der abgebildeten Personen, die Kontextualisierungen sowie die feinen Differenzen in der medialen Verwendung sind dabei auffällig und implizieren derart andere Bildaussagen. Ein prägnantes Beispiel hierfür sind im Kontext des printmedialen ›Gastarbeiter-Diskurses Pressefotografien, auf denen Autos abgebildet sind im Kontrast zu den zahlreichen Privatbildern von Migrant*innen mit einem Pkw (vgl. Kap. 6.5 und 6.6). Basierend auf der Klassifizierung und mehrfachen systematischen Sichtung des Materials in der Bilddatenbank konnte ich die Themenfelder *Abreisen und Ankommen, Arbeit und Streik* sowie *Konsum und Freizeit* bestimmen und im Anschluss hierfür gängige Motive und Darstellungskonventionen ausmachen sowie repräsentative Fotografien für die Feinanalyse sowohl der visuellen Migrationsberichterstattung als auch der ›privaten Praxis‹ der Fotografie von Migrant*innen auswählen.

Seriell-ikonografische Ansätze können jedoch Gefahr laufen, wie Stefan Selke kritisiert, sich auf eine rein quantitative Auswertung der Fotos nach Motivhäufigkeiten zu beschränken und daraus monokausal Aussagen über die Bedeutung der Fotografien abzuleiten.⁶ Ferner verweist Marion G. Müller darauf, dass bei der Katalogisierung der Fotografien das Bildgenre oder Bildmotiv aus dem spezifischen Produktions- und Distributionskontext herausgelöst wird, was eine Fehlinterpretation zur Folge haben kann.⁷ Will man hingegen die ideologischen Kämpfe erkennen und die mythologische Geschichtsschreibung im Sinne Roland Barthes⁸ in den Pressefotografien fokussieren, reicht die Häufigkeitszählung von Bildmotiven und die rein deskriptive Ebene der Bildbeschreibung nicht aus.⁹ Hier bietet sich ein diskursanalytisches Arbeiten, basierend

6 Selke, Stefan: Private Fotos als Bilderrätsel – Eine soziologische Typologie der Sinnhaftigkeit visueller Dokumente im Alltag, in: Ziehe, Irene/Häggele, Ulrich (Hg.): *Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag*, Münster 2004, S. 49–74, hier S. 50f.

7 Müller: *Grundlagen der visuellen Kommunikation*, S. 231.

8 Nach Barthes ist der Mythos »kein Objekt, kein Begriff oder eine Idee [...] [,] er ist eine Weise des Bedeutens«. Träger der mythischen Aussage kann »der geschriebene Diskurs [...], aber auch die Photographie [...]« sein. Als konnotatives sekundäres semiologisches System baut der Mythos (›Metasprache‹) auf der semiologischen Kette von Signifikat, Signifikant und Zeichen auf. Das Zeichen wird auf der zweiten Ebene, der des Mythos, nun selbst zum Bedeutenden, zum Signifikant, das in dieser Doppelbedeutung Sinn (die Bedeutung des Zeichens auf der ersten Ebene) und Form (als Signifikant auf der mythologischen Ebene) in sich vereine. Die Korrelation der zwei Begriffe bilde die Bedeutung des Mythos, dessen wesentliche Funktion es sei, »Geschichte in Natur« zu verwandeln. Ähnlich wie bei Hall geht es also um ein Verdecken sozialer Einflussnahmen und um eine Naturalisierung von Ist- oder Soll-Verhältnissen in Systemen und Strategien der Zeichenverwendung, wobei die Werbung hier ein naheliegendes Beispiel ist, insofern sie Produkte stets mit Mehrbedeutung – Lifestyle, Gesundheit, Community – anreichert. Das Gleiche gilt aber auch für die Verwendung von Fotografien mit Migrant*innen in der Presse, die beispielsweise sowohl den Mythos eines bunten, multikulturellen Deutschlands wie auch dessen Gegen-Mythos eines in seiner kulturellen Homogenität und in seinen Grenzen bedrohten Landes naturalisieren können. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M. 2003, S. 85, S. 86 und S. 113.

9 Allerdings gibt es auch seriell-ikonografische Ansätze, wie der von Pilarczyk und Mietzner, zu deren festem Bestandteil die Rekonstruktion der Produktions- und Verwendungskontexte der Fotografien zählt. An ihnen habe ich mich orientiert. Siehe Pilarczyk/Mietzner: Das reflektierte Bild.

auf Foucaults Diskurstheorie und ihrer theoretischen und methodischen Weiterentwicklung¹⁰ insbesondere durch Jürgen Link (Kollektivsymbolik) sowie das Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung (Kritische Diskursanalyse) und ihrer Übertragung bzw. Erweiterung auf visuelle Diskurse¹¹, an.

3.2 Visuelle Diskursanalyse

Innerhalb der deutschsprachigen Forschungslandschaft berücksichtigen diskursanalytische Untersuchungen seit circa fünfzehn Jahren verstärkt visuelle Diskurse in Form von bildlichen Materialien. Allerdings, so die Herausgeber*innen des Sammelbandes *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse* (2006), gehe es dabei »ausdrücklich nicht darum, jenseits aller Text- oder Sprachbeiträge Bilder als primäre Untersuchungsquelle zu forcieren, um damit dem Topos einer ›ocularcentric modernity‹ zu genügen.«¹² Vielmehr stehen die sich wechselseitig bedingenden Sicht- und Sagbarkeitsverhältnisse im Zentrum der Analysen.¹³

Bereits Michel Foucault setzte sich methodologisch mit dem Verhältnis von Sichtbarem und Sagbarem unter Rekurs auf Panofskys Ikonologie auseinander. In seinem Aufsatz *Worte und Bilder* postuliert er einen »grundlegenden Ortswechsel« im Hinblick auf diskursanalytisches Arbeiten: »Diskurs und Figur haben jeweils ihre eigene Seinsweise; aber sie unterhalten komplexe, verschachtelte Beziehungen. Ihr wechselseitiges Funktionieren gilt es zu beschreiben«¹⁴. Des weiteren untersucht Foucault in seinen

10 Drews, Axel/Gerhard, Ute/Link, Jürgen: Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 1. Sonderheft Forschungsreferate (1985), S. 256–375; Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Göttingen 2006; Jäger, Siegfried: Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung, Münster 1999.

11 Friedrich, Sebastian/Jäger, Margarete: Die Kritische Diskursanalyse und die Bilder. Methodologische und methodische Überlegungen zu einer Erweiterung der Werkzeugkiste, in: DISS-Journal, 21 (2011), unter: www.diss-duisburg.de/2011/09/die-kritische-diskursanalyse-und-die-bilddear/ (Stand 27. April 2019); Betscher: Von großen Brüdern und falschen Freunden; Meier, Stefan: Zeichenlesen im Netzdiskurs – Überlegungen zu einer semiotischen Diskursanalyse multimedialer Kommunikation, in: Fraas, Claudia/Klemm, Michael (Hg.): Mediendiskurse. Bestandsaufnahme und Perspektiven, Frankfurt a.M./Berlin 2005, S. 123–141; Meier, Stefan: Bild und Frame. Eine diskursanalytische Perspektive auf visuelle Kommunikation und deren methodische Operationalisierung, in: Duszak, Anna/House, Juliane/Łukasz Kumięga (Hg.): Globalization, Discourse, Media: In a Critical Perspective/Globalisierung, Diskurse, Medien: eine kritische Perspektive, Warschau 2010, S. 371–392; Meier, Stefan: Multimodalität im Diskurs. Konzept und Methode einer multimodalen Diskursanalyse, in: Keller/Hirseland/Schneider et al. (Hg.): Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Band 1. Theorien und Methoden, Wiesbaden 2011; Maasen, Sabine/Mayerhauser, Torsen/Renggli, Cornelia (Hg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse, Göttingen 2006; Eder, Franz X./Kühnschelm, Oliver/Linsboth, Christina (Hg.): Bilder in historischen Diskursen, Wiesbaden 2014.

12 Maasen/Mayerhauser/Renggli (Hg.): Bilder als Diskurse, S. 7f.

13 Ebd., S. 7–27.

14 Foucault, Michel: Worte und Bilder, in: Foucault, Michel: Schriften in 4 Bänden. Dits et Ecrits. Band 1, 1954–1969, Frankfurt a.M. 2001, S. 794–797, hier S. 794 und S. 796.

Arbeiten mitunter materielle Bilder, wenngleich seine Analysen primär auf sprachlichen Diskursen basieren. Zu Beginn der *Ordnung der Dinge* steht beispielsweise seine prominente Besprechung des Gemäldes *Las Meninas* von Diego Velázquez, in dem er die Produktionsbedingungen bzw. die Machtverhältnisse über Absenzen und Präsenzen im Bild beschreibt.¹⁵ Überdies bespricht er Gemälde von René Magritte (*Dies ist keine Pfeife*)¹⁶ sowie Édouard Manet (*Die Malerei von Manet*)¹⁷. Allerdings beschränkt Foucault sich auf die Diskussion bekannter Kunstwerke, wohingegen »alltägliche Medienbilder oder technisch-wissenschaftliche Bildprodukte«¹⁸ unberücksichtigt bleiben. Zudem nimmt die Fotografie im Gegensatz zur Malerei in seinem Œuvre eine marginale Stellung ein. Lediglich in dem Aufsatz *Die photogene Malerei*¹⁹, die dem französischen Maler-Fotografen Gérard Fromanger gewidmet ist, und in dem Text *Denken, Fühlen*²⁰ über den amerikanischen Fotografen Duane Michals befasst er sich dezidiert mit Fotografien. Obgleich in beiden Fällen das künstlerische Werk im Vordergrund steht, weise der Aufsatz über Fromanger, so Stiegler, einen »programmatischen Charakter«²¹ auf: Foucault gehe hier eingangs auf das Phänomen der Fotografie ein und skizziere eine Art Diskursgeschichte der Bilder. Bei Cornelia Renggli heißt es hierzu:

»In diesem Text stellt Foucault Beziehungen zwischen der Fotografie und Malerei her und beschreibt auf diese Weise die Möglichkeitsbedingungen für Fromangers Bilder. Diskursanalytisches Arbeiten mit Bildern geht somit von der Frage aus: Wie kommt es, dass zu einer bestimmten Zeit bestimmte Dinge sichtbar gemacht werden konnten, andere Dinge dagegen unsichtbar blieben?«²²

Je nach Forschungsvorhaben und Wissenschaftsdisziplin liegen derweil verschiedene methodologische Überlegungen sowie methodische Ansätze vor,²³ die darin übereinstimmen, (Visuelle) Diskursanalyse in Anlehnung an Foucault nicht als eine feste, geschlossene Methode,²⁴ sondern vielmehr als »Werkzeugkiste« theoretischer und methodischer Instrumentarien zu begreifen. Foucault schreibt hierzu in seiner *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*:

15 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft*, Frankfurt a.M. 1974, S. 31-46.

16 Foucault, Michel: *Dies ist keine Pfeife*, München 1997.

17 Foucault, Michel: *Die Malerei von Manet*, Berlin 1999.

18 Maasen/Mayerhauser/Renggli (Hg.): *Bilder als Diskurse*, S. 12.

19 Foucault, Michel: *Die photogene Malerei*, in: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden*, Band II, Frankfurt a.M. 2002, S. 871-882.

20 Foucault, Michel: *Denken, Fühlen*, in: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden*, Band IV, Frankfurt a.M. 2002, S. 294-302.

21 Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*, S. 359.

22 Renggli, Cornelia: *Komplexe Beziehungen beschreiben. Diskursanalytisches Arbeiten mit Bildern*, in: Eder, Franz X./Kühnschelm, Oliver/Linsboth, Christina (Hg.): *Bilder in historischen Diskursen*, Wiesbaden 2014, S. 45-63, hier S. 51.

23 Vgl. Fußnoten 10 und 11.

24 Es war nicht nur nicht Foucaults Ziel, ein systematisches diskursanalytisches Verfahren mit eindeutigem, planmäßigem Vorgehen zu entwickeln, sondern es hätte auch seinem Denken und Arbeiten widersprochen: »Ich habe keine Methode, die ich unterschiedslos auf verschiedene Bereiche anwendete«. Foucault, Michel: *Macht und Wissen*, in: Defert, Daniel/François, Ewald (Hg.): *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden*, Band 3, Frankfurt a.M. 2003, S. 515-534, hier S. 521.

»Alle meine Bücher [...] sind [...] kleine Werkzeugkisten. Wenn die Leute sie aufmachen wollen und diesen oder jenen Satz, diese oder jene Idee oder Analyse als Schraubenzieher verwenden, um die Machtssysteme kurzzuschließen, zu demontieren oder zu sprengen, einschließlich vielleicht derjenigen Machtssysteme, aus denen diese meine Bücher hervorgegangen sind – nun gut, umso besser.«²⁵

Die ›Schraubenzieher‹, die ich für die Untersuchung der printmedialen visuellen Migrationsberichterstattung nutze, finden sich bereits in frühen Arbeiten Foucaults, wie der *Archäologie des Wissens*. So lassen sich die zentralen foucaultschen Begriffe *Aussage* bzw. *Aussagefunktion* auf Texte wie auch Bilder – in diesem Fall Pressefotografien – anwenden. Denn Aussagen fallen ihm zufolge weder mit einer abgegrenzten Proposition zusammen noch sind sie äquivalent mit Sätzen, noch handelt es sich bei ihnen um performative Akte.²⁶ Auch eine »Graphik, eine Wachstumskurve, eine Alterspyramide, eine Vorkommensabbildung [bilden für Foucault] Aussagen«²⁷. Was wiederum textliche Rahmungen von Bildern betrifft, seien diese

»die Interpretation oder der Kommentar; sie sind nicht deren Äquivalent: der Beweis dafür ist, daß in vielen Fällen allein eine unendliche Zahl von Sätzen all den Elementen entsprechen könnte, die in dieser Art von Aussagen explizit formuliert sind. Es scheint also insgesamt nicht möglich, eine Aussage durch die grammatischen Merkmale zu definieren.«²⁸

Foucault beschreibt Aussagen auch als singuläre Diskursereignisse, die serienhaft wiederholt werden und keineswegs zufälligerweise auf der Oberfläche des Diskurses erscheinen. »Es gibt keine Aussage, die keine anderen voraussetzt; es gibt nicht eine einzige, die um sich herum kein Feld von Koexistenzen, von Serien- und Folgewirkungen, keine Distribution von Funktionen und Rollen hätte.«²⁹ So kann ein Foto, das eine Menschenmenge in Bahnhöfen zeigt, im richtigen Kontext, im Zusammenspiel mit Bildunterschrift und Artikeltext, innerhalb des jeweiligen Periodikums die strategisch beabsichtigten und als vorhanden behaupteten Ängste vor der Immigration von ›Gastarbeitern‹ schüren. Die Fotografie taucht aber nie allein auf, sondern im Zusammenspiel mit Bildalternativen, konkurrierenden oder bestätigenden Bildern, in Relation zu diskursiven sprachlichen und visuellen Traditionslinien und Repräsentationsstrategien.³⁰

Weitere wichtige diskurstheoretische Begrifflichkeiten bei Foucault sind selbststrendend *Diskurs* und in diesem Zusammenhang *diskursive Praxis*. Unter Diskurs fasst er allgemein eine bestimmte Menge von Aussagen, »insoweit sie zur selben diskursiven Formation gehören«³¹, wobei eine diskursive Formation dann vorliegt, wenn

25 Foucault, Michel: *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin 1976, S. 53.

26 Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1981, S. 117-120.

27 Ebd., S. 120.

28 Ebd., S. 120.

29 Ebd., S. 145.

30 Siehe hierzu u.a.: Hall: *Das Spektakel des Anderen*.

31 Ebd., S. 170. Wobei Foucault in seinen Schriften keinen konstanten Diskursbegriff verwendet, sondern diesen »im Laufe der Jahre immer wieder neu und anders akzentuiert«. Hierin ist nicht zuletzt ein wesentlicher Grund für die verschiedenen Auslegungen und Weiterentwicklungen.

»man in einer bestimmten Zahl von Aussagen ein ähnliches System der Streuung beschreiben könnte, [...], in dem man bei den Objekten, den Typen der Äußerung, den Begriffen, den thematischen Entscheidungen eine Regelmäßigkeit [...] definieren könnte«³².

Die Bildung und Verteilung der Aussagen innerhalb eines Diskurses unterliegt folglich Regeln des »Sagbaren« und des »Zeigbaren/Sichtbaren«.³³ Denn diskursive Praxis bedeutet, dass visuelle und sprachliche Aussagen innerhalb eines Systems von Vorgängeraussagen keineswegs zufällig auftauchen und dass vielmehr das Sag- und Sichtbarkeitsfeld durch Abgrenzungs- und Ausschließungsmechanismen (z.B. Verbote, Tabuisierungen), Verknappung der Subjekte, Konventionen und Selbstkontrollen reguliert wird.³⁴ Interessiert mich, wann, wie und warum bestimmte visuelle Aussagen in Form von Pressefotografien den printmedialen Migrationsdiskurs prägen, so sollte nach Foucault idealiter die

»Gesamtheit von anonymen, historischen, stets im Raum und in der Zeit determinierten Regeln, die in einer gegebenen Epoche und für eine gegebene soziale, ökonomische, geographische oder sprachliche Umgebung die Wirkungsbedingungen der Aussagefunktion definiert haben«³⁵,

in den Blick genommen werden. Gewiss kann dem derart postulierten weitreichenden Untersuchungsanspruch in der konkreten wissenschaftlichen Arbeit nicht Folge geleistet werden. Nichtsdestotrotz sollen ohne Anspruch auf Vollständigkeit mögliche institutionelle Ausschlussmechanismen berücksichtigt werden. Darunter verstehe ich mit Foucault »Prozeduren der Kontrolle und Einschränkung des Diskurses [...] von außen«³⁶, wie sie bei der Auswahl von Pressefotografien greifen. Die Selektion von Bildern hängt von Diskurspositionen ab und unterliegt Mechanismen der (unbewussten) Selbstkontrolle. Ferner gilt es danach zu fragen, was aus dem Diskurs ausgeschlossen wurde, was nicht »sagbar« oder »zeigbar« war.

Außerdem gilt es, wie bereits angedeutet, die zu untersuchenden Aussagen innerhalb des sprachlichen und bildlichen diskursiven Kontextes zu verorten; sprich die diskursiven expliziten und impliziten Bezüge auf vorherige Aussagen (Diskurstraditionen), deren Weiter- und/oder Wiederverwendung oder auch Bedeutungsveränderungen, Verschränkungen mit anderen synchronen Diskursen sowie das Auftauchen des Diskurses auf anderen Diskursebenen zu rekonstruieren.³⁷ Denn die in Beziehung zu

lungen seiner diskurstheoretischen und -analytischen Überlegungen zu sehen. Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 233.

32 Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 58.

33 Busse: *Historische Semantik*, S. 224.

34 Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a.M. 1991, S. 10-30.

35 Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 171.

36 Ebd., S. 17.

37 Meier: *Zeichenlesen im Netzdiskurs*; Jäger, Siegfried: *Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse*, in: Keller, Reiner/Hirsland, Andreas/Schneider, Werner et al. (Hg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Band 1 *Theorien und Methoden*, Wiesbaden 2011, S. 91-125, hier S. 107-113.

einander gesetzten Gruppen von Aussagen können aus »benachbarten Gebieten« stammen und müssen nicht am selben Ort getätigter werden.³⁸ So speist sich etwa der printmediale Migrationsdiskurs unter anderem aus sprachlichen und visuellen Fragmenten des Alltagsdiskurses und des Politiker*innendiskurses im Bundestag. Die interdiskursiven Überschneidungen und Dependenzen können sich hierbei »sowohl auf das Bild als auch auf das textliche Umfeld beziehen«³⁹.

Ein weiteres brauchbares Konzept für diese Studie stellt die analytische Kategorie *Diskursposition* dar. Unter Diskursposition wird innerhalb der Kritischen Diskursanalyse ein spezifischer ideologischer Standort einer Person, eines Mediums oder einer Institution verstanden, von der aus eine Beteiligung am Diskurs stattfindet und eine Bewertung desselben erfolgt. Die Diskursposition ist zum einen Resultat der verschiedenen Verstrickungen in Diskurse, zum anderen werden durch die Diskursposition die spezifischen Verstrickungen in Diskurse (re)produziert.⁴⁰ Und schließlich beziehen sich Printmedien in ihrer Berichterstattung aufeinander und beeinflussen sich hierin gegenseitig. Leitmedien übernehmen renommierte Informationen und Inhalte, die bereits in anderen Medien aufgetaucht sind. Dies berechtige dazu, so Siegfried Jäger,

»von *dem* Mediendiskurs zu sprechen, der insgesamt, insbesondere was die in einer Gesellschaft dominierenden Medien betrifft, in wesentlichen Aspekten als einheitlich betrachtet werden kann, was nicht ausschließt, daß dabei unterschiedliche *Diskurspositionen* mehr oder minder stark zur Geltung kommen.«⁴¹ [Herv. i.O.]

Nach Foucault »bilden« Diskurse »systematisch die Gegenstände«⁴², von denen sie sprechen. Sie stellen Überzeugungen bereit und schaffen Vorgaben für die Subjektbildung sowie die Deutung und Gestaltung von Gesellschaft, »wodurch [...] [sie] Macht ausüben«⁴³. Das Verständnis von Diskursen als Macht-Wissens-Komplex beschreibt Jürgen Link prägnant als »eine institutionell verfestigte Redeweise, insofern eine solche Redeweise schon handeln bestimmt und verfestigt und also schon Macht ausübt.«⁴⁴

Silke Betschers Konzept der Visuellen Diskursanalyse erweitert den Gegenstandsbereich der mit Foucaults Namen verbundenen Methode. Ich entnehme ihren Arbeiten jedoch weniger eine systematische Verfahrensweise mit einer klaren Abfolge einzuhaltender Analyseschritte, sondern fasse sie als »theoretisches Framework«⁴⁵ auf. Betschers Ansatz bietet sich vor allem dann an, wenn es das Ziel ist, »visuelle Diskurslinien und -traditionen [...] mitsamt ihren Anknüpfungspunkten, Veränderungen und

38 Foucault: Archäologie des Wissens, S. 44f.

39 Betscher: Von großen Brüdern und falschen Freunden, S. 43.

40 Jäger: Diskurs und Wissen, S. 110f.

41 Ebd., S. 110.

42 Foucault: Archäologie des Wissens, S. 74.

43 Jäger: Diskurs und Wissen, S. 92.

44 Link, Jürgen: Was ist und was bringt die Diskurstaktik, in: kultuRRevolution, 2 (1983), S. 60-66, hier S. 60.

45 Wrana, Daniel/Langer, Antje: An den Rändern der Diskurse. Jenseits der Unterscheidung diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken, in: Forum Qualitative Sozialforschung, Volume 8 (2007), Absatz 14, unter: www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/253/557. (Stand 30. November 2016).

Umdeutungen sowie ihren Brüchen«⁴⁶ in Printmedien nachzuzeichnen. Gängige Motive, wesentliche Diskurslinien, diskursive Verdichtungen und Diskursverschränkungen werden für die zu untersuchende visuelle Berichterstattung erschlossen und anhand hierfür repräsentativer Einzelbilder erörtert. In Anknüpfung an Foucaults diskursanalytisches Verfahren und dessen Übertragung von Betscher auf visuelle Diskurse liegt ein erkenntnisförderlich-komplexitätsbewusstes methodisches Vorgehen dann darin, die zentralen Bildmotive und Bildgruppen »miteinander in Beziehung zu setzen, um die Bedeutung, die aus diesem Beziehungsgeflecht entsteht, zu analysieren«.⁴⁷ Es geht also zum einen darum, die Pressefotografien und »Motive selbst in das Zentrum der Analyse zu stellen« und die Wirkungspotenziale von Bildgruppen aufzuzeigen. Zum anderen werden die Einzelbilder in ihrem spezifischen Textzusammenhang untersucht, da ihre »Bedeutungen und Aussagen [...] häufig vom konkreten Veröffentlichungs- sowie Bild-Text-Kontext abhängig«⁴⁸ sind.

Betscher geht davon aus, dass visuelle Diskurse in Printmedien auch unabhängig von sprachlichen Diskursen existieren und wirkmächtig sind.

Das »Visuelle [stellt] ein ganz eigenes Element (des Gesamtdiskurses) dar [...], das zwar (fast) immer in Beziehung zu sprachlichen, performativen und verräumlichten Diskuselementen steht, aber dennoch nach eigenen visuellen Regeln funktioniert.«⁴⁹

Wie bereits erörtert, lässt sich der foucaultsche Begriff der Aussage auch auf Pressefotografien anwenden. Allerdings verweist Betscher zu Recht darauf, dass es sich bei Texten und Bildern nicht zuletzt wegen ihrer synchronen Eigenschaft um unterschiedliche Aussagesysteme handelt. Aufgrund ihrer Synchronizität lassen sich Aussagen und Wirkungen von Bildern analytisch nicht trennen, da die Bildaussage durch die visuelle Wirkung erzeugt werde. Zudem finde die Perzeption eines Bildes innerhalb von wenigen Sekundenbruchteilen statt und Bilder werden »assoziativ über formale und stilistische Ähnlichkeiten miteinander in Beziehung gesetzt«⁵⁰. Marion G. Müller spricht diesbezüglich von einer spezifischen assoziativen Logik von Bildern, zwar seien Assoziationen »nicht rational erklärbar, sie beruhen aber auf Vorbildern, deren Bedeutungen analytisch dechiffrierbar und damit interpretierbar«⁵¹ seien. Deshalb ist es zwingend notwendig, von einer »eigenen visuellen Diskusebene« auszugehen. Dies bedeutet für das methodische Vorgehen, auch nach gleichen und ähnlichen Motiven sowie Darstellungsweisen zu suchen. »Erst das Geflecht, die vielen unterschiedlichen Motive und Bildgruppen [...], das Visualisierte und das ins Unsichtbare Verschobene, definieren den visuellen Gesamtdiskurs«, das Sichtbarkeitsfeld.

46 Betscher: Von großen Brüdern und falschen Freunden, S. 14.

47 Betscher: Von großen Brüdern und falschen Freunden, S. 43.

48 Ebd., S. 30.

49 Betscher: Bildsprache, S. 63.

50 Betscher: Von großen Brüdern und falschen Freunden, S. 43.

51 Müller: Grundlagen der visuellen Kommunikation, S. 22.

»Mit anderen Worten: [Visuelle] Diskursanalyse zielt auf die Wirkungspotentiale der Bilder in ihrem historischen Kontext. Diese Potentiale werden sowohl bildimmanent als auch diskursiv erzeugt und sind somit in beiderlei Hinsicht zu analysieren.«⁵²

Das heißt, es gilt, die vorliegende Fotogestaltung zu untersuchen sowie das abgebildete Motiv innerhalb des diskursiven Kontextes zu verorten, um die historischen aber auch synchronen »Tiefenschichten hinter jedem Einzelbild«⁵³ zu ergründen, die die Bildwirkung und -aussage beeinflussen.

Bezogen auf die exemplarischen Einzelbildanalysen der Pressefotografien folgt daraus, ebenfalls alle weiteren Bilder innerhalb des entsprechenden Artikels und ihre Beziehung zueinander, sprich ihre Platzierung im Text, ihre Abfolge aufeinander etc. in die Analyse einzubeziehen sowie die sprachliche Ebene von Artikelüberschrift, Bildunterschrift und zentrale Aussagen des Artikel-Textes zu berücksichtigen. Die sprachliche Ebene kann die Lesweise der Fotografien ergänzen, verändern oder auch konträr zu ihnen stehen. Ferner können sprachliche und visuelle Aussagen, basierend auf weiteren Fotografien, auf andere Diskurse verweisen, die wiederum die Bildaussage (nachhaltig) beeinflussen können. So findet zum Beispiel in zwei unterschiedlichen *Spiegel*-Artikeln (8. Dezember 1975 und 23. Oktober 1978) die gleiche Pressefotografie Verwendung,⁵⁴ wobei die Aufnahme jeweils eine andere Bildbotschaft transportieren soll, worauf der jeweilige Bild-Text-Zusammenhang schließen lässt. Es ist mithin auf die Korrespondenz materialisierter sprachlicher und bildlicher Zeichenmodalitäten und deren Gestaltung (z.B. das Layout) im diskursiven Kontext zu achten.⁵⁵ Denn es bleiben Bestandteile

»der Bedeutungskonstitution außer Acht, wenn es sich bei den behandelten Kommunikaten nicht um rein sprachliche, sondern um mehrfachkodierte Texte handelt. Bilder beeinflussen die im Sprachtext realisierten Argumentationen und Interpretationsrahmen. Gleichzeitig erhalten sie durch den Text kommunikative Richtung und können darauf aufbauend kodespezifisch ihre bedeutungsgenerierende Wirkmächtigkeit entfalten.«⁵⁶

Im Idealfall wäre sowohl das Sag- als auch das Sichtbarkeitsfeld eines Diskurses zu untersuchen, da die Aussagesysteme ineinander greifen und sich gegenseitig beeinflussen. Des Weiteren müsste die Untersuchung idealtypisch noch über den einzelnen Artikel hinausgehen und die Platzierung der Fotografien, des Artikels etc. innerhalb der Zeitschrift, alle weiteren dort veröffentlichten Fotografien, Zeichnungen, Grafiken etc. berücksichtigen, da sich hieraus, wie Betscher anmerkt, innerhalb des Printmediums »ganz eigene Narrative und Aussagen [ergeben].«⁵⁷ Diese Untersuchungsebenen sind, obwohl sie die Wirkungen der Pressefotografien »maßgeblich geprägt haben dürfte[n],

52 Das Zitat sowie die vorhergehenden zwei Zitate stammen aus Betscher, Silke: Bildsprache, S. 66, S. 67 und S. 67.

53 Ebd., S. 71.

54 Der Spiegel, 8. Dezember 1975, Heft Nr. 50, S. 38; Der Spiegel, 23. Oktober 1978, Heft Nr. 43, S. 90.

55 Meier, Stefan: Multimodalität im Diskurs, S. 502 und 502f.

56 Meier, Stefan: Von der Sichtbarkeit im Diskurs – Zur Methode diskursanalytischer Untersuchung multimodaler Kommunikation, in: Warnke, Ingo/Spitzmüller, Jürgen (Hg.): Diskurslinguistik nach Foucault – Methoden, Berlin/New York 2008, S. 263-287, hier S. 282f.

57 Betscher: Bildsprache, S. 81.

jedoch nicht immer angemessen zu berücksichtigen⁵⁸. An dieser Stelle werden nicht zuletzt die Schwierigkeiten diskursanalytischen Arbeitens deutlich, die Konfrontation der Forscher*innen mit den ausufernden Diskursen und die daraus im Rahmen eines Einzelprojektes zwangsläufig resultierende »forschungs- und schreibpragmatische Notwendigkeit der Begrenzung⁵⁹. Insofern ist es sinnvoll, weitere Regulierungs- und Verknappungsmaßnahmen vorzunehmen, die sich bestenfalls wie im vorliegenden Fall aus dem Quellenmaterial, genauer dem Bildkorpus der Privatfotografie, ergeben.

3.3 Das Habitus-Konzept und die ›private Praxis‹ der Fotografie

Fotografien spielen innerhalb der Arbeiten Pierre Bourdieus in mehrfacher Hinsicht eine Rolle. In seinen Studien über Algerien zu Beginn der 1960er Jahre finden sich zahlreiche Bilder, die Bourdieu während seiner Forschungsaufenthalte in Algerien und in Béarn aufnahm.⁶⁰ Sodann verwendete er Fotografien in weiteren Publikationen wie *Die Produktion des Glaubens. Beitrag zu einer Ökonomie der symbolischen Güter*⁶¹, *Anatomie des Geschmacks*⁶² und *Die feinen Unterschiede*⁶³. In *Eine illegitime Kunst* schließlich analysiert Bourdieu gemeinsam mit Luc Boltanski et al. verschiedene soziale Gebrauchsweisen der Fotografie im Frankreich der Nachkriegszeit. Die Beiträge basieren auf umfangreichen empirisch-soziologischen Arbeiten zur fotografischen Praxis, die unter der Leitung von Bourdieu zwischen 1961 und 1964 durchgeführt wurden.⁶⁴ Sie thematisieren die ›private Praxis‹ der Fotografie ebenso wie die Praxis der Berufsfotografie. Die Studien zielen darauf ab, zu zeigen, »in welcher Weise jede Gruppe oder Klasse die individuelle Praxis der [Fotografie] regelt und organisiert, indem sie dieser Funktionen überträgt, die auf ihre spezifischen Interessen zugeschnitten sind«⁶⁵. Zudem entfaltet Bourdieu in *Eine illegitime Kunst* die grundlegenden Thesen seines Habitus-Konzepts,⁶⁶ das meinen theoretischen Zugang für die Untersuchung der Privatfotografien von Migrant*innen bildet. Laut Bourdieu handelt es sich bei Privatfotografien keineswegs um Produkte von

58 Betscher: Von großen Brüdern und falschen Freunden, S. 396.

59 Betscher: Bildsprache, S. 81.

60 Bourdieu, Pierre: *Travail et Travailleurs en Algérie*, Paris/Den Haag 1963 (in Zusammenarbeit mit A. Darbel, J.P. Rivet und C. Seibel); Bourdieu, Pierre: *Le déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie* (in Zusammenarbeit mit A. Sayad), Paris 1964.

61 Bourdieu, Pierre: *Die Produktion des Glaubens. Beitrag zu einer Ökonomie der symbolischen Güter*, in: Bourdieu, Pierre: *Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter. Schriften zur Kultursociologie 4*, herausgegeben durch Franz Schultheis und Stephan Egger, Konstanz 2011, S. 97-187.

62 Bourdieu, Pierre: *Anatomie des Geschmacks*, in: Bourdieu, Pierre: *Kunst und Kultur. Kultur und kulturelle Praxis. Schriften zur Kultursociologie 4*, herausgegeben durch Franz Schultheis und Stephan Egger, Konstanz/München 2013, S. 281-497.

63 Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt a.M. 1987.

64 Zum Beispiel: *Die Fotografie im ländlichen Milieu. Untersuchungen über vier Fotoclubs von Amateurfotografen im Bezirk Paris*, Durchführung und Auswertung von 692 qualitativen Interviews mit Befragten in Paris, Lille und einer Kleinstadt über die fotografische Praxis und die Einstellung zur Fotografie, Bourdieu: *Eine illegitime Kunst*, S. 269-291.

65 Ebd., S. 19f.

66 Jäger, Jens: *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt a.M./New York 2009. S. 30.

»Zufälligkeiten der individuellen Phantasie«⁶⁷; vielmehr manifestieren sich implizite Werte eines kulturellen Objekts deutlich in der ›privaten Praxis‹ seiner fotografischen Aneignung, da

»das Feld dessen, was sich einer bestimmten gesellschaftlichen Klasse als wirkliche Objekte der Photographie darstellt, [...] durch implizite Modelle definiert wird, die sich über die photographische Praxis und ihre Produkte dingfest machen lassen, da sie objektiv den Sinn bestimmen, den eine Gruppe dem photographischen Akt als der fundamentalen Aufwertung eines wahrgenommen Objekts zu einem Objekt verleiht, das für würdig befunden wird, es zu photographieren, d.h. es festzuhalten, zu konservieren, zu kommunizieren, vorzuzeigen und zu bewundern.«⁶⁸

Folglich erfahren Objekte der ›privaten Praxis‹ der Fotografie eine Aufwertung, der die Verinnerlichung (gruppenspezifischer) Wertvorstellungen zum Beispiel durch Werbung vorausgeht. Neben den expliziten Intentionen ihres Produzenten und dem bewussten Gerieren der abgebildeten Personen gelangt so in einem Privatfoto »das System der Schemata des Denkens, der Wahrnehmungen und der Vorlieben, zum Ausdruck, die einer Gruppe gemeinsam sind«⁶⁹.

Prägnante Beispiele im Rahmen meiner Studie sind hierfür Privataufnahmen von Migrant*innen mit einem Pkw (vgl. Kap. 6.2 und 6.3). Die Fotokompositionen und die Körperhaltungen der jeweiligen Personen lassen vermuten, dass es sich in den meisten Fällen um gestellte Aufnahmen handelt. Mit Bourdieu lässt sich diesbezüglich untersuchen, ob auch diese ›private Praxis‹ der Fotografie – diese beinhaltet die Fotokomposition, sprich den Akt des Fotografierens ebenso wie die fotografische Selbstpräsentation, die Posen, Mimik etc. der sich vor der Kamera befindenden Personen –, nach ähnlichen habituellen Mustern verläuft und das fotografische Bild als Ausdruck eines bestimmten (Klassen-)Habitus verstanden werden kann. Bourdieu versteht unter dem *Habitus*⁷⁰ ein »System dauerhafter und übertragbarer Dispositionen [, die als] Erzeugungs- und Ordnungsgrundlage für Praktiken und Vorstellungen«⁷¹ fungieren, und zwar im Sinne einer »Spontaneität ohne Wissen und Bewusstsein«⁷². Der Habitus zeichne sich sowohl durch seine strukturierte (*opus operatum*) als auch strukturierende Struktur (*modus*

67 Bourdieu: Eine illegitime Kunst, S. 17.

68 Ebd., S. 17f.

69 Ebd., S. 17.

70 Das Habituskonzept von Bourdieu wurde wesentlich durch die Schriften Erwin Panofskys beeinflusst. Panofsky nutzte den Begriff, um die Beziehungen zwischen künstlerischen Ausdrucksformen, z.B. in der Architektur gotischer Kathedralen, mit historischen Prozessen und sozialen Strukturen aufzuzeigen zu können. In künstlerischen Produkten manifestierten sich zu einem bestimmten Zeitpunkt innerhalb einer Gesellschaft vorherrschende Wertvorstellungen, Denkgewohnheiten etc. Panofskys Habituskonzept findet sich implizit auch in seinen Ausführungen zur Ikonologie im Rahmen seiner ikonografisch-ikonologischen Methode wieder, an der sich das Einzelbildanalyseverfahren dieser Arbeit orientiert (vgl. Kap. 3.4). Fröhlich, Gerhard/Rehbein, Boike (Hg.): Bourdieu Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2009, S. 111; Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 1974, insbesondere S. 125-159.

71 Bourdieu, Pierre: Sozialer Sinn, Frankfurt a.M. 1987, S. 98.

72 Bourdieu: Sozialer Sinn, S. 105.

operandi) aus.⁷³ Zum einen werden die externen materiellen und sozialen Strukturen unbewusst durch Erfahrungen inkorporiert und je nach gesellschaftlicher Stellung der Akteur*innen in (klassen-)spezifische »Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata«⁷⁴ transformiert. Zum anderen strukturieren der Habitus in seiner Eigenschaft als strukturiertes System von Dispositionen die gesellschaftlichen objektiven Strukturen in Form sozialer Praxis von Akteur*innen und zugleich die mit »dieser Praxis verbundenen alltäglichen Wahrnehmungen«⁷⁵. Wenngleich die äußerlichen Bedingungen und die verinnerlichten Dispositionen »das einem bestimmten Individuum objektiv gegebene Möglichkeitsfeld«⁷⁶ [Herv. i.O.] zwar bestimme und zu Praktiken disponiere, sieht Bourdieu hierhin keinen »mechanischen Determinismus«⁷⁷. Die soziale Praxis der Akteur*innen sei nicht determiniert, es werden lediglich die Grenzen möglicher und unmöglichener Praktiken festgelegt, jedoch nicht die Praktiken selbst.

An dieser Stelle sei noch kurz auf den Begriff *Disposition* eingegangen, der eine zentrale Stellung in Bourdieus Habituskonzept einnimmt. Da sich in seinen Schriften jedoch keine explizite Begriffsdefinition findet, gilt es die Bedeutung aus den spezifischen Verwendungen zu erschließen. Maja Suderland fasst diese wie folgt zusammen:

»Dispositionen sind Ergebnisse ökonomischer und sozialer Prozesse [...] [und] als *dauerhafte Verinnerlichung der äußeren Strukturen* der sozialen Welt zu verstehen, die ihren konkreten Ausdruck in den jeweiligen Habitus der sozialen Akteure finden [...] bspw. in Form von bevorzugten Speisen und Getränken, der Ausübung bestimmter Sportarten oder einer favorisierten Lektüre usw.«⁷⁸ [Herv. i.O.]

Bezogen auf die vorliegende Studie bedeutet dies, ebenfalls mögliche migrationsspezifische habituelle Muster, Funktionen und Bedeutungen der ›privaten Praxis‹ der Fotografie von Migrant*innen auszuloten, die durch die »jeweiligen äußeren Bedingungen und deren Geschichte bestimmt sind«⁷⁹. So lassen sich zwar private Aufnahmen von deutschen Arbeitnehmer*innen ohne Migrationserfahrung und migrantischen Arbeitnehmer*innen in den 1960er Jahren in der BRD mit ihrem eigenen Auto eher als Ausdruck gleicher verinnerlichter Wertvorstellungen und Vorlieben lesen, als dass auf ihnen sichtbare Differenzen erkennbar sind, allerdings fungierten private *Autobilder* für Migrant*innen auch als fotografischer Beleg für die erfolgreiche Migration; ein Aspekt, der für die Einordnung der Fotografien im Hinblick auf ihre Bedeutung für fotografisch erzeugte Selbstkonstruktionen wichtig ist. Diese Fotos erfüllten auch den

73 Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyleischen Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1976, S. 164f; Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 279-281.

74 Bourdieu, Sozialer Sinn, S. 101.

75 Schwingel, Markus: Pierre Bourdieu zur Einführung, Hamburg 1995, S. 73.

76 Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede, Frankfurt a.M. 1987, S. 188.

77 Bourdieu, Sozialer Sinn, S. 102f.

78 Fröhlich/Rehbein: Bourdieu Handbuch, S. 74. Den Begriff der Dispositionen nennt Bourdieu vorwiegend dann, wenn er »die Anlagen des Habitus als [...] durch die sozialen Umstände bedingte Bereitschaft« erläutert. Den Habitusbegriff hingegen verwendet er insbesondere im Kontext mit Handlungen, spezifischen Tätigkeiten, Lebensstilen und Gewohnheiten, »die als Ausdruck bestimmter Haltungen empirisch feststellbar« sind. Ebd., S. 75.

79 Ebd., S. 74.

Zweck der Selbstvergewisserung, indem sie den eigenen Erfolg dokumentieren und zugleich die Migrationsentscheidung legitimieren. Darüber hinaus wurden Aufnahmen, die Migrant*innen »vor einem Auto stehend zeigten«⁸⁰, häufig nach Hause geschickt. In diesem Fall dienten die Bilder als Beweismaterial für die eigene Erfolgsgeschichte gegenüber Familienangehörigen und Freund*innen im Herkunftsland. Beide Funktionen konnten somit zu einer gelungenen biografischen Erzählung und der Stabilisierung der eigenen Person in der ›Fremde‹ beitragen. Des Weiteren zeichnet sich die ›private Praxis‹ der Fotografie von Migrant*innen durch die fotografische Dokumentation ihres Alltags (Arbeit, Freizeit) in Westdeutschland aus. Dies würde auf den ersten Blick den Aussagen von Timm Starl und Jens Jäger widersprechen, dass auf Privatfotografien in erster Linie »Besonderheiten des Alltags«⁸¹ bildlich festgehalten werden. Allerdings könnte auch der neue Alltag, die neue Lebenssituation der Migrant*innen in der BRD prinzipiell als besonders fotografierenswert eingestuft und nicht zuletzt zu Zwecken der persönlichen Erinnerung und der Veranschaulichung des Lebens in der BRD gegenüber anderen fotografiert worden sein.

Bei der Analyse der Privatfotografien gilt es daher – ebenso wie bei den Pressefotografien – die jeweiligen historisch-gesellschaftlichen Kontexte mit besonderem Fokus auf die spezifischen Herstellungs- und Verwendungszusammenhänge der Fotografien, sprich ihre sozialen Gebrauchsweisen, zu berücksichtigen: Denn »Photographie ist Teil dieser Zusammenhänge, die ihre Bedeutung ebenso bestimmen, wie sie selbst an der Produktion dieser Zusammenhänge teilhat.«⁸² Aus dem Gesagten ergibt sich überdies, dass sich Bourdieus Habitus-Konzept gewinnbringend nutzen lässt. Es eignet sich als theoretischer Zugang für Studien innerhalb der Visual History mit großen und unzusammenhängenden Bildkorpora ohne zusätzliche biografische Informationen, »bei denen der nähere Kontext nur schwer oder gar nicht zu ermitteln ist«⁸³. Es eignet sich aber auch für Studien mit kleinen Bildkorpora und biografischen Informationen, wenn es darum geht, Vorstellungen, Werte etc., die sich in den Privatfotografien objektivieren und durch die sie an der »Symbolik einer Epoche, einer Klasse oder einer Künstlergruppe«⁸⁴ partizipieren, in den Blick zu nehmen.

3.4 Ikonografisch-ikonologisches Einzelbildanalyseverfahren

Abschließend möchte ich noch das ikonografisch-ikonologische Verfahren vorstellen, das sich sowohl in Verbindung mit dem vorgestellten visuell-diskursanalytischen Ansatz als auch mit dem Habitus-Konzept zur Einzelbildanalyse von Presse- und Privatfotografien eignet. Bei den Einzelbildanalysen der Presse- und Privatfotografien habe

80 Eryilmaz, Aytaç: Wie geht man als Arbeiter nach Deutschland? İşçi olarak Almanya'ya nasıl gidilir, in: Eryilmaz, Aytaç/Jamin, Mathilde (Hg.): Fremde Heimat. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei. Yaban, Silan olur. Türkiye'den Almanya'ya Göçün Tarihi, Essen 1998, S. 93-123, hier S. 107.

81 Starl: Knipser, S. 54; Jäger: Photographie: Bilder der Neuzeit, S. 159.

82 Jäger: Photographie: Bilder der Neuzeit, S. 160.

83 Jäger: Fotografie und Geschichte, S. 31.

84 Bourdieu: Eine illegitime Kunst, S. 18.

ich mich an dem von Erwin Panofsky entwickelten ikonografisch-ikonologischen Verfahren und dessen späteren Modifizierung insbesondere durch Pilarczyk, Mietzner und Müller orientiert.⁸⁵ Zunächst werden die Fotografien einer äußereren und inneren Quellenkritik unterzogen. Dies beinhaltet, den Aufnahmezeitpunkt und -ort, den Fototypus (Privatfotografie oder Pressefotografie), das Publikationsorgan bezüglich der Pressefotografien und im Hinblick auf die Privatfotografien, falls vorhanden, weitere Bildinformationen, zum Beispiel durch Beschriftungen auf der Fotorückseite, zum Aufnahmeanlass oder zur Verwendung des Fotos zu rekonstruieren.⁸⁶ Unter Berücksichtigung der vorhandenen Bildinformationen erfolgt eine dreischrittige ikonografisch-ikonologische Einzelbildanalyse.

Im ersten Schritt (den Panofsky als vorikonografische Beschreibung bezeichnet) geht es um die Bildbeschreibung. Es wird festgehalten, was und wie etwas auf der Fotografie abgebildet ist.⁸⁷ Welche Gegenstände sind zu sehen? In welcher Beziehung und in welchen Größenverhältnissen stehen diese zueinander? Welche Mimik und Gestik von Personen ist zu erkennen? Befinden sich die Bildelemente im Vorder-, Mittel- oder Bildhintergrund? Wurde das Foto aus einer Untersicht, Obersicht oder Frontalperspektive aufgenommen? Welcher Bildausschnitt wurde gewählt? Wie sind die Hell-/Dunkelkontraste etc.? Obgleich die vorikonografische Beschreibung die »für die bildwissenschaftliche Arbeit unverzichtbare Transformation des Visuellen in einen Text leistet, um das zuvor nur bildhaft Präsente wissenschaftlicher Reflexion, das heißt der theoretischen Arbeit, zugänglich zu machen«⁸⁸, wird sie aus Gründen der besseren Lesbarkeit in dieser Studie zumeist ausgespart.

85 Beim ikonografisch-ikonologischen Verfahren handelt es sich um eine kunstgeschichtliche Methode zur Bildanalyse und -interpretation, die jedoch von Anfang an nicht allein auf Kunstwerke beschränkt war. Sowohl Erwin Panofsky als auch Aby Warburg, der als erster den Begriff der Ikonologie in die Kunstgeschichte einführte (1912), nutzten das Verfahren für die Analyse anderer visueller Ausdrucksformen, wie z.B. Warburg bei seinen Ausführungen zur Ikonografie der Briefmarken in der Weimarer Republik im Jahre 1927. Raulff, Ulrich: Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft; 19), Göttingen 2003, S. 72-116; siehe zum ikonografisch-ikonologischen Verfahren: Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (Pagenstecher 1994) (basierend auf einem Vortrag von 1931), in: Panofsky, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunswissenschaft, Berlin 1974, S. 85-99; Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. Erstmals veröffentlicht als Introductory, in: Panofsky, Erwin: Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York 1939, S. 36-68. Pilarczyk/Mietzner: Das reflektierte Bild; Müller: Grundlagen der visuellen Kommunikation.

86 Buchmann, Wolf: »Woher kommt das Photo?« Zur Authentizität und Interpretation von historischen Photoaufnahmen in Archiven, in: Der Archivar 59, Heft 4 (1999), S. 296-306; Jäger: Photographie: Bilder der Neuzeit, S. 69ff.

87 Nicht zuletzt für die Bildbeschreibung ist der von Philippe Viallon entwickelte Kriterienkatalog zur Bild- und Medienanalyse empfehlenswert. Viallon, Phillippe: Mediensemiotik. 24 Kriterien für die Bildanalyse, in: Averbeck-Lietz, Stefanie/Meyen, Micha und Huel (Hg.): Handbuch nicht standardisierte Methoden in der Kommunikationswissenschaft, Wiesbaden 2016, S. 273-289.

88 Pilarczyk, Ulrike: Grundlagen der seriell-ikonografischen Fotoanalyse. Jüdische Jugendfotografie in der Weimarer Zeit, in: Danyel, Jürgen/Paul, Gerhard/Vowinkel, Annette (Hg.): Arbeit am Bild. Visual History als Praxis, Göttingen 2017, S. 75-100, hier S. 83.

Im Anschluss daran führe ich eine analytische Bildbeschreibung und -analyse (bei Panofsky die ikonografische Analyse) durch. Motive, Gegenstände etc. werden als Träger einer sekundären bzw. konventionellen Bedeutung erkannt.

»Das bedeutet auch, nun alle bildlichen und sprachlichen Quellen, vor allem Informationen aus dem Verwendungs- und Nutzungskontext, die sich zu dem Foto in eine erhellende Beziehung setzen lassen, zu erfassen. [...] Das fotografische Bild wird sowohl in vorikonografische bildliche Traditionen wie die Malerei eingeordnet als auch in ihre eigene fotografische Stil- und Motivgeschichte.«⁸⁹

Im letzten Schritt findet die umfassende Fotointerpretation (bei Panofsky die ikonologische Interpretation) statt: Hier geht es darum, den Bedeutungs- bzw. Sinngehalt aufzudecken, indem entschlüsselt wird, welche Ideologien, Konventionen, Deutungen und Wertvorstellungen sich auf der Fotografie bildlich verdichten.⁹⁰ Historische Kontextualisierung, Produktionsbedingungen, Entstehungskontext, Verwendung(en) der Fotografie, Auswahl der fotografierten Objekte und der Bildaufbau etc. sind bei der Fotointerpretation zu berücksichtigen.⁹¹ Panofsky schreibt diesbezüglich, es gelte jene »Grundprinzipien« aufzudecken,

»die sowohl der Wahl und der Darstellung von Motiven wie auch der Herstellung und Interpretation von Bildern, Anekdoten und Allegorien zugrunde liegen und die sogar den angewandten formalen Anordnungen und technischen Verfahren Bedeutung verleihen«⁹².

Wenngleich das ikonografisch-ikonologische Verfahren auf einem Dreistufenmodell basiert, werden zwischen den Analyseschritten Vor- und Rückgriffe getätigt. In meinen exemplarischen Einzelbildanalysen greifen die einzelnen Schritte ineinander, ferner habe ich nicht bei allen Fotografien eine Vertextlichung des Verfahrens en détail vorgenommen. Dies betrifft vor allem die vorikonografische Beschreibung. Die soeben beschriebene Bildanalyse und -interpretation wende ich auf Presse- und Privatfotografien an.

⁸⁹ Pilarczyk/Mietzner: Das reflektierte Bild, S. 138.

⁹⁰ Grittman, Elke/Ammann, Ilona: Quantitative Bildtypenanalyse, in: Petersen, Thomas/Schwender, Clemens (Hg.): Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation, Köln 2011, S. 163-177, hier S. 165-167.

⁹¹ Ebd., S. 135.

⁹² Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 36-68, hier S. 47.