

# Untiefen des Kulturellen: ethnografisch-fotografische Reproduktionen von Oberflächen in der Stadtforschung

---

Alexa Färber

Die Europäische Ethnologie als eine Disziplin der Oberfläche zu begreifen, ist eine Provokation. Denn seit ihrer interpretativen Wende versteht sie sich zu großen Teilen als eine kulturalanalytische Disziplin, der es um das Freilegen von vielschichtigen Bedeutungsebenen und Symbolordnungen geht, die zwar direkt erfahrbar und verkörpert sind, die sich aber gerade nicht auf den ersten Blick an einer Oberfläche zu erkennen geben. Um mit Clifford Geertz, dem Mentor für die Tiefenkompetenz der Ethnowissenschaften, zu sprechen: Bedeutungssysteme organisieren das Leben von Individuen und genau deshalb verstehen KulturanthropologInnen »social relationships as embodying and embodied in symbolic forms that give them structure, and we are concerned to identify such forms and trace their impact«. <sup>1</sup>

Auch wenn hier das Wort »Interpretation« nicht gefallen ist<sup>2</sup>, so kann Geertz dennoch als Referenz für die zentrale epistemische Praxis der Europäischen Ethnologie gelten, die uns angehalten hat und anhält, die Bedeutungen, in denen sich Wirklichkeit artikuliert, zu untersuchen. Und bildlich gesprochen: Die Bedeutungen und Strukturen zu untersuchen, die »unter der Oberfläche« der beobachtbaren Phänomene liegen.

Dass es sich dabei auch um »Untiefen«, d.h. wenig abschätzbare und deshalb gefährliche Terrains handelt, darüber lässt der Alltagsverstand

1 Clifford Geertz u.a.: *Meaning and Order in Moroccan Society: Three Essays in Cultural Analysis*. Cambridge 1979, S. 6.

2 Es handelt sich hier um ein Zitat aus der Sammelstudie zu Sefrou, einer Stadt in Marokko, die einen Stadt-Fotoessay von Paul Hymann enthält. In die nachfolgende Diskussion über das Verhältnis von Fotografie und Stadtforschung kann dieser Essay aus Platzgründen leider nicht einbezogen werden.

keinen Zweifel. Das, was unter der Oberfläche liegt, ist manchmal nur mit Vorsicht an die Oberfläche zu bringen – und dies ist möglicherweise Kulturen übergreifend so. Michael Jackson, Kulturanthropologe mit Forschungsschwerpunkt in Sierra Leone, beschreibt, dass die Spannung, die zwischen Außen (dem in seinem Sinne Intersubjektiven und quasi Öffentlichen) und Innen (dem Intrapersonellen und quasi Privaten) liegt, negativ konnotiert ist. Die von ihm über Jahre hinweg untersuchten Kuranko fassen diesen Gedanken in das Bild des Köders, der, wenn ein Fisch anbeißt, unter die Oberfläche gezogen wird und dann immer wieder auftaucht. Diese Bewegung steht für das unrühmlich ambivalente Potenzial des Klatschmauls, der Dinge ans Licht bringt, die besser nicht bekannt geworden wären:

»For the float [...] that bobs up and down when a fish bites, communicating what is going on beneath the surface of the water, is a Kuranko synonym for a gossip or backbiter [...] – a person who trawls the muddy depths, as it were, dredging up information that would be better left unspoken and unshared.«<sup>3</sup> Die Unterseite – ein riskantes Forschungsterrain mit Untiefen.

Gleichzeitig finden im Bild der Oberfläche aber die Forschungsperspektiven ein Echo, die seit ca. drei Jahrzehnten auf der Grundlage praxeologischer und materialitätszentrierter Zugänge gar nicht erst nach der Unterseite der Oberfläche suchen, sondern deren epistemologische Reichweite sich sozusagen in der Oberfläche erschöpft. »Kultur als Oberflächenphänomen«, wie es die OrganisatorInnen der Tagung in Anlehnung u.a. an Martin Scharfe formulieren<sup>4</sup>, könnte nämlich auch als eine äußerst gelungene metaphorische Aneignung der Forschungshaltung von Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) und daran angelehnten Ansätzen gelten.

Die zum Klassiker gewordenen Grundsätze dieser Forschungshaltung hat Michel Callon bereits in den 1980er-Jahren formuliert und sie deuten diese Oberflächenorientierung an:

3 Michael Jackson: *Life Within Limits. Well Being in a World of Want*. Durham 2011, S. 29.

4 Vgl. den Beitrag von Timo Heimerdinger in diesem Heft und Martin Scharfe: *Kultur als Oberfläche. Zur methodischen Not und Notwendigkeit, in die Tiefe zu gelangen*. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* LXI/110, 2007, S. 149–156.

Er fordert erstens einen unabdingbaren *Agnostizismus*: eine »Unparteilichkeit zwischen den in der Kontroverse engagierten Akteuren« – d.h. den unterschiedlichen Aktanten eines Netzwerkes;<sup>5</sup> keine Position soll beurteilt/bewertet werden (nach Regeln des Feldes oder nach soziologischen Regeln);<sup>6</sup> zweitens eine *generalisierte Symmetrie*, d.h. die »Verpflichtung, widersprüchliche Gesichtspunkte in der gleichen Terminologie zu erklären«.<sup>7</sup> Hier sollen dieselben analytischen Kategorien für alle Forschungsgegenstände gelten,<sup>8</sup> wie z.B. für Natur und Gesellschaft, gegen deren ontologische Unterscheidung die AutorInnen der ANT in ihrer Anfangszeit angeschrieben haben.<sup>9</sup> Damit geht schließlich drittens die *freie Assoziation*, das »Vermeiden aller a-priori-Unterscheidungen zwischen dem Natürlichen und dem Sozialen« einher.<sup>10</sup>

Diese drei Grundsätze garantieren, dass keine begrifflichen Bedeutungszusammenhänge entwickelt werden, innerhalb derer zwischen Oberflächenphänomen und z.B. dahinter liegender Struktur eine Unterscheidung getroffen wird, die Forschungsgegenstände kategorial voneinander trennt und damit Ein- und Ausschlüsse produziert, die einer symmetrischen Beobachtung widersprechen. Worum es in dieser Soziologie der Übersetzung geht, ist die Rekonstruktion und Analyse der Arten von Verbindungen einzelner Elemente und ihrer Stabilisierung.

Ich möchte im Folgenden die Stärken einer Erforschung auf einem solchermaßen formulierten Niveau der Oberfläche darstellen und dies am Beispiel einer mit Ansätzen der ANT und dem Medium Fotografie durchgeführten Stadtforschung darlegen. Im zweiten Schritt werde ich knapp auf die spezifischen Medienbedingungen der Fotografie und ihre Affinität zur Oberfläche eingehen. Denn auch die Fototheorie/-geschichte hat die Frage der Oberfläche auf eine ähnlich ambivalente Weise beschäftigt, wie sie der Call for Papers für die Tagung formu-

5 Michel Callon: Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung. Die Domestikation der Kammuscheln und der Fischer der St. Briec-Bucht. In: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld 2006, S. 135–174, hier S. 135.

6 Vgl. ebd., S. 167.

7 Ebd., S. 135.

8 Vgl. ebd., S. 167 f.

9 Für einen Überblick in deutscher Sprache siehe Belliger, Krieger (wie Anm. 5).

10 Callon (wie Anm. 5), S. 135.

liert hat:<sup>11</sup> Worin liegt der Wert der Fotografie, wenn sie selbst ein Oberflächenphänomen darstellt? Daran anschließend möchte ich – und das ist mein Kerninteresse – eine weitere Foto-Ethnografie aus der Stadtforschung zur Diskussion stellen, die eine andere Variante für die Bearbeitung der Frage Oberfläche und Sichtbarmachung von Unsichtbarem vorschlägt. Letztendlich soll der Beitrag – auch über das Forschungsfeld »Stadt« hinaus – zur Diskussion der Tragfähigkeit der vorgeschlagenen metaphorischen Aneignung von »Oberfläche« für die kulturwissenschaftliche Forschung beitragen.<sup>12</sup>

*Paris ville invisible*: Das Unsichtbare sichtbar machen,  
ohne es an die Oberfläche zu holen

Das erste der hier diskutierten Beispiele für eine ethnografische Fotorecherche, die eine Stadt zum Gegenstand hat und sich explizit an der Oberfläche der beobachteten Phänomene bewegt, ist die Forschung »Paris ville invisible« von Bruno Latour und Emilie Hermant.<sup>13</sup> Sie ist in einen Foto-Text-Essay (1998/2003) gemündet, für dessen Layout als Buchpublikation die Grafikerin Susanna Shannon verantwortlich ist.

- 11 Vgl. Äußerungen. Die Oberfläche als Gegenstand und Perspektive der Europäischen Ethnologie (Call for Papers). In: *dgv-Informationen Folge 120*, 2011, H. 4, S. 23–24.
- 12 Die Überlegungen zu diesem Artikel habe ich zum großen Teil im Zusammenhang des französisch-deutschen Netzwerkes zu Stadtforschung und Fotografie, »photographier la ville«, entwickelt, das meine Kollegin Cécile Cuny vom Institut français de l'urbanisme IFU, Université Paris-Est Marne la Vallée, ins Leben gerufen hat. Die Sekundärliteratur beinhaltet deshalb eine Reihe französischsprachiger Titel.
- 13 Bruno Latour, Emilie Hermant: *Paris ville invisible*. Paris 1998. Die Auswahl der hier diskutierten Arbeiten beruht auf einer ersten Recherche nach Kollaborationen zwischen EthnografInnen und FotografInnen, die sich der Bearbeitung einer Stadt als Ganzes widmen. Diese Zuspitzung ist der Frage nach der Greifbarkeit der Stadt als Ganzes geschuldet, die im Zentrum meiner methodologischen Auseinandersetzung mit ethnografischer Stadtforschung steht. Während es eine ganze Reihe an ethnografisch-fotografischen Kollaborationen zu einzelnen städtischen Themen gibt, ist die Zahl der Arbeiten, die sich einer gesamten Stadt widmen, sehr gering. Neben der vorne genannten Publikation zu Sefrou (vgl. Anm. 2) wäre z.B. die kollaborative Studie zu Hong Kong zu nennen: Caroline Knowles, Douglas Harper: *Hong Kong: Migrant Lives, Landscapes, and Journeys*. Chicago 2009.

Außerdem sind Fotos und Text in eine Website übertragen worden.<sup>14</sup> Der Essay demonstriert, so meine Lesart, textlich und fotografisch die ›Flachheit‹ von Stadt als empirisches Ergebnis einer an ANT orientierten Stadtforschung. ›Oberfläche‹ spielt hier als epistemologisch-methodologisches Prinzip eine zentrale Rolle und ist in den oben genannten drei Grundsätzen der ANT verankert, der agnostischen Haltung, der Symmetrie und der freien Assoziation. Das Buch *Paris ville invisible* ist 1998 erschienen und umfasst 160 Seiten. Es ist ein ungewöhnlich großes Hochformat ohne festen Einband. Interessanterweise ist die Publikation selbst in dem Sinne unsichtbar, als sie kaum in den Sozial- und Kulturwissenschaften rezipiert wurde.<sup>15</sup>

Die Anzahl der darin abgedruckten Fotografien zu eruieren, ist müßig – sie bilden eine eigene Textur, die teils über die gesamte Seitenfläche verteilt ist; teils sind sie nur in einer Spalte am Rand abgedruckt. Andere Seiten wiederum bestehen allein aus Text oder ausschließlich aus Fotografien. Kein sparsamer, auf die Qualität der Bilder abhebender Einsatz von Fotografien, im Gegenteil: ein überbordender, der die Konzentration abschweifen, nur selten auf einer ›Einzeleinstellung‹ ruhen lässt. Es liegen entsprechend keine Bildunterschriften vor, die es ermöglichen, einem einzelnen Bildinhalt nachzugehen. Erst der Abbildungsnachweis auf den letzten Seiten der Publikation macht die unterschiedlichen Quellen (es handelt sich teils auch um Archivmaterialien) nachvollziehbar.

Diesem auf die Textur der Seiten angelegten Ansatz des Zusammenspiels von Bild und Text entspricht das recht grobe, wenig hochwertige Papier, das die abgedruckten Fotografien verlaufen und die unterschiedlichen großen Buchstaben wie eingestanzelt erscheinen lässt.

Der fotografische Ansatz erschließt sich auf einen Blick: Es werden Abfolgen von mit unterschiedlichen Winkeln ins Bild gesetzten Gegenständen hergestellt, deren Verbindung zueinander sich nur erahnen lässt. Fast filmisch, häufig wie im Gegenschnittverfahren reihen sich die einzelnen, unterschiedlich großen Bilder aneinander. Während das Prinzip ›Reihungs‹ ins Auge sticht, ist die Reihenfolge dagegen nicht

14 <http://www.bruno-latour.fr/virtual/index.html> (Zugriff: 19.1.2013).

15 Siehe einen aktuellen Beitrag von Sylvain Briens: *Ville invisible et espace sensible*. In: Aurélie Choné (Hg.): *Villes invisibles et écritures de la modernité*. Paris 2012, S. 37–42.



Abb. 1 S. 18–19 in Latour, Hermant: Paris ville invisible. Copyright: Latour, Hermant 1998.

immer klar. Latour schreibt dazu: »Pas de belles images [...] contemplons et suivons les processions d'images.«<sup>16</sup> Keine schönen Bilder also, sondern ein Aufeinanderfolgen, das es zu verfolgen gilt.

Das Buch gliedert sich in vier Sequenzen und insgesamt 13 untergeordnete »Figures« oder in der englischen Übersetzung *steps*. Die Sequenzen bezeichnen Praktiken: »crossing through«, »proportioning«, »distributing«, »allowing«. <sup>17</sup> Entlang dieser Struktur erschließen Latour und Hermant Schritt für Schritt und gleichzeitig in Text und Fotografie einige der Netzwerke, die Stadt in ihren Augen produzieren: Sie rekonstruieren, wie aus Wetter »Pariser Wetter« wird, indem es gemessen und als Wetterkarte visualisiert wird; wie Straßen durch Vermessung, Verortung, Benennung realisiert werden, wie Kaffee-Konsum Mehr-

16 Latour, Hermant (wie Anm. 13), S. 14. In der im Internet einsehbaren englischen Übersetzung heißt es: »Let us contemplate and follow the processions of images.« Ich werde im Folgenden größtenteils aus der englischen Übersetzung zitieren. Bruno Latour, Emilie Hermant: Paris: invisible city. o.O. o.J., S. 5.

17 Ebd., S. 2, S. 32, S. 62, S. 97.

wert produziert; wie sich Mobilität in Infrastrukturen umsetzt, die Wasserversorgung gesichert wird und die demografische Zusammensetzung durch Befragungen geschieht.

Pont Neuf (in der Sequenz »Erlauben« untergebracht) ist in dieser Perspektive vieles: manchmal mehr als das gebaute Ensemble, manchmal weniger, je nachdem, in welchen Praktiken (z.B. die der Denkmalpflege oder künstlerische Eingriffe) Pont Neuf realisiert wird. Die darin mithilfe von Wissenspraktiken stattfindende Komplexitätsreduktion wird hier in dem Sinne ernst genommen, als sie in ihrer faktischen Materialität erforscht und dargestellt wird. Die beschriebenen Wissenspraktiken schaffen jeweils neue hochgradig sensible Akteur-Netzwerke »Pont Neuf«.

Charakteristisch ist darüber hinaus die enge Verflechtung von Text und Fotografie, die jeweils die Inhalte des Anderen aufgreifen; dabei ist keine/r der/m Anderen voraus. Zum einen sind es die fast atemlosen Bildreihungen, die dadurch Stadt als Netzwerk greifbar machen, dass sie selbst das Thema »Verknüpfung« verkörpern und die Dynamik von Transformationen in diesen Netzwerken repräsentieren. Diesem Bilderfluss gegenüber – der vorne konstatierten »Prozession« – behauptet sich zum anderen der Text. Es gelingt ihm sogar, sich immer wieder vor die ein wenig verwaschenen Fotografien zu drängen – mal mehr, mal weniger unterstützt von der variierenden Schriftgröße und -stärke. Denn als theoretisch-methodologisches Manifest der ANT stellt er gleichzeitig eine Art Leseanleitung für die Bild-/Recherchehaltung dar:

»Megalomaniacs confuse the map and the territory and think they can dominate all of Paris just because they do, indeed, have all of Paris before their eyes. Paranoiacs confuse the territory and the map and think they are dominated, observed, watched, just because a blind person absent-mindedly looks at some obscure signs in a four-by-eight meter room in a secret place. Both take the cascade of transformations for information, and twice they miss that which is gained and that which is lost in the jump from trace to trace – the former on the way down, the latter on the way up. Rather imagine two triangles, one fitted into the other: the base of the first, very large, gets smaller as one moves up to the acute angle at the top: that's the loss; the second one, upside down in the first, gets progressively bigger from the point to the base: that's the gain. If we want to represent the social, we have to get used to replacing all the

double-click information transfers by cascades of transformations. To be sure, we'll lose the perverted thrill of the megalomaniacs and the paranoiacs, but the gain will be worth the loss.«<sup>18</sup>

Gegenüber dem didaktischen Stil dieser Passagen lesen sich die eingewobenen Berichte einzelner empirischer Erhebungen eher zurückhaltend, wenn auch nicht ohne Humor.

Auffällig ist in diesen Passagen, dass weder Text noch Fotografie interpretierend vorgehen. Es wird keine gesellschaftliche Konfiguration herbeigezogen, die sich in einer bestimmten städtebaulichen Phase spiegelt und deren Bedeutung daraus herausgelesen werden könnte; die beobachteten Konsumpraktiken stehen nicht für eine spezifische soziale Position innerhalb einer kulturell kodierten Konsumlandschaft, die es zuerst einmal zu dechiffrieren gelte; vielmehr artikulieren sie diese Position vorübergehend. Es geht demnach ums Ordnen und Hindurchleiten durch das Labyrinth der Netzwerkpraktiken, die als endlose Assoziationen in Text und Bild sichtbar werden. Ein Chaos der Bilder, wie der Soziologe Douglas Harper schreibt:

»Bruno Latour und Emilie Hermant present Paris, an ›invisible city‹ of infrastructure, unseen organization and unrecognized social actors. Their spectacular book is a chaos of images and texts squeezed together to suggest the haphazard material organization of a great city.«<sup>19</sup>

Diese laut Harper experimentelle Darstellungsweise ermögliche es dennoch, soziologische Fragestellungen zu verfolgen, die über eine, in seinen Worten postmoderne Haltung hinaus gingen.<sup>20</sup> Wäre da nicht der dominante Ton des Textes, könnte man sagen, dass die von Callon geforderte »freie Assoziation« hier nicht auf der Gegenstandsebene, sondern zwischen Text und Bild geschieht. Denn es ist vor allem diese formale Strukturierung von Text und Bild, die der wissenschaftlichen Haltung Ausdruck verschafft. Indem sie in die Breite und nicht in die Tiefe geht, wirkt sie flächig – eine gezielte Re-Produktion von Stadt als Oberfläche.

18 Ebd., S. 28.

19 Douglas Harper: The image in Sociology: Histories and Issues. In: Journal des anthropologues 80–81, 2000, S. 143–160, hier S. 156 f.

20 Ebd., S. 157.



Abb. 2 S. 32–33 in Latour, Hermant: *Paris ville invisible*. Copyright: Latour, Hermant 1998.

Verbirgt sich wirklich gar nichts hinter den, oder um im Bild der Tagung zu bleiben: unter der Oberfläche der beschriebenen und fotografisch dokumentierten Praktiken? Gibt es dort nichts Ungesehenes zu entdecken? *Paris ville invisible*, der Titel des Buches, deutet an, dass Unsichtbarkeit eine Rolle spielt und in einem Paradox verankert ist: Die Publikation macht die Stadt zum Thema, deren Unsichtbarkeit sie postuliert; oder: die sich als Ganzes nicht zu erkennen gibt und dennoch Gegenstand der Studie ist. Um dieses städtische und stadtspezifische Paradox geht es den AutorInnen.

Latour und Hermant demonstrieren, dass es eine Bedingung der Komplexität von Stadt ist, als Ganzes unsichtbar zu sein. Und dennoch artikuliert sich die Stadt als Ganzes in etlichen Praktiken der Komplexitätsreduktion. Dazu zählen die reflexiven Praktiken, die über entsprechende Instrumente der Selbst-Dokumentation und Repräsentation von Stadt verfügen, wie die oben genannte Wetteraufzeichnung, die polizeilichen Überwachungseinheiten, die Denkmalpflege etc.<sup>21</sup>

Deshalb rekonstruieren Latour und Hermant eben jene reflexiven Praktiken, die das Städtische unsichtbar und Stadt als Ganzes sichtbar machen.

Das Unsichtbare als herauszuarbeitende Ebene, die sich z.B. unter der Oberfläche verbergen würde, ist hier demnach an anderer Stelle zu suchen: nämlich in den Praktiken der StadttechnikerInnen, die darauf angelegt sind, unsichtbar zu bleiben – und die in Text und Bild sichtbar gemacht werden. Solange deren Arbeit reibungslos »funktioniert«, bleiben die darin aktivierten sozio-technischen Netzwerke unsichtbar. Zumindest für die routinierten StädterInnen, deren Alltag mit diesen Infrastrukturen, Prognosen usw. stattfindet. Und es ist dem Spürsinn des Wissensforschers und der unermüdlichen Gegenstandskonstruktion der Fotografin zu verdanken, dass sie verfolgbar sind und im Rahmen der Publikation sichtbar werden. Anders gesagt: Es wird etwas an die Oberfläche geholt, wozu es keine bedeutungsvolle Kehrseite gibt, sondern ausschließlich eine praktische.

In welchem Verhältnis stehen nun Fotografie und Text in der Herstellung dieser Behauptung von der Oberflächigkeit von Stadt? Kommen die Fotografien für sich genommen zum selben Ergebnis wie der Text? Inwiefern variiert die Überzeugungskraft des Arguments aufgrund der spezifischen Materialitäten des Essays (Buch und Website)? Trotz der charakteristischen Simultanität von Bild- und Textargumentation und das durchgängigen aufeinander Verweisens vertritt der Text, so meine Lesart, das Gesamtargument deutlicher als die Fotografien. Es ist fast so, als hätte der wortmächtige Autor Latour trotz extensiven Einsatzes von Fotografie eine gewisse Skepsis gegenüber dem Medium Fotografie nicht loswerden können. Zu sehr drängt sich der Text mit seinem erklärenden Duktus vor die Unmittelbarkeit der Bildsprache und des Bildarrangements. Dabei hat die Fotografie ihre eigene Geschichte als Oberflächenphänomen, in der das Prinzip der Soziologie der Übersetzung ein Echo findet.

- 21 Rob Shields schreibt an anderer Stelle zur Frage der Repräsentationspraktiken: »Representations make the city available for analysis and replay.« Rob Shields: *A Guide to Urban Representation and What to Do About It: Alternative Traditions of Urban Theory*. In: Anthony D. King (Hg.): *Re-Presenting the City. Ethnicity, Capital and Culture in the 21st-Century Metropolis*. New York 1996, S. 227–252, hier S. 228.

### Zum Oberflächenpotenzial des fotografischen Akts

»It is the surface I am interested in. Because the surface is the inside« – dieses der österreichischstämmigen New Yorker Fotografin Lisette Model (1901–1983)<sup>22</sup> zugeschriebene Zitat beruht auf dem selben Umkehrereffekt wie Marshall McLuhans zum Schlagwort medientheoretischer Überlegungen geronnene These, dass das Medium die Botschaft sei.<sup>23</sup> Die Auseinandersetzung mit der Medienspezifik der Fotografie hat deshalb auch in der Fototheorie das Thema der Oberfläche auf unterschiedliche Weise dem Bildgegenstand gegenüber vorgezogen. Zum einen galt sie in ihren Anfängen Kritikern als oberflächlich in dem Sinne, als sie ein rein physikalisches und deshalb nicht künstlerisches Abbild der Welt hervorbringen würde.<sup>24</sup> Die Diskussion um diese im übertragenen Sinne Armut der Fotografie hat sich lange in der kunsthistorischen Missachtung dieser recht schnell populär gewordenen Medienpraxis niedergeschlagen und wird als provozierende These immer wieder in die Diskussion eingebracht.<sup>25</sup>

Ganz anders wird die Frage der Oberfläche dort thematisiert, wo Fotografie als ein besonderes Verhältnis von physikalischer Oberfläche (und dem darin verkörperten Abdruck der Welt) zu den vielfältigen Verweissystemen zur Debatte steht, die vom »fotografischen Akt«

22 Lisette Model war Mitglied der New Yorker Foto League, die von Mitte der 1930er-Jahre bis Anfang 1950 sozialkritische Fotoarbeiten und Bildungsarbeit unternommen hat. Model wurde zudem von der Fotografin Berenice Abbott (1898–1991) in die New School of Social Research eingeführt, wo sie u.a. Lehrerin von Diane Arbus war. Das Model zugeschriebene Zitat findet sich auf der Website des Fotografen Kevin Hoth, der nach Nachfrage die Quelle nicht angeben konnte: <http://kevinhoth.com/index.php?/photography/the-surface-of-things/> (Zugriff: 15.1.2013).

23 Vgl. u.a. in Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, MA 1994 (Original 1964).

24 Als wichtigste historische Referenz dieser Debatte gilt Charles Beaudelaire bekannte, in mehreren Abschnitten veröffentlichte Ausstellungsbesprechung und Kritik an der Fotografie. Vgl. Charles Beaudelaire: *Le salon de 1859: texte de la Revue française*. Hg. von Wolfgang Drost, Ulrike Riechers. Paris 2006.

25 Vgl. u.a. das Themenheft *La photographie est-elle une image pauvre?* der Zeitschrift *la recherche photographique* 18/1995, in der diese Frage in alle Richtungen gewendet und vor allem zu Gunsten der Fotografie beantwortet wird.

ausgehen.<sup>26</sup> Der Medientheoretiker Philippe Dubois hat in seinem viel zitierten Buch *L'acte photographique* für eine doppelte Perspektive auf den chemisch-physikalischen Akt als auch seine unterschiedlichen Referenzen argumentiert: Die Fotografie sei allein in dem Moment unmittelbar und uncodiert, als sich das Licht auf der Oberfläche einschreibt. Alle weiteren Prozeduren stellen auf unterschiedliche Art und Weise Verhältnisse zwischen Objekt, Fotografie, FotografIn, RezipientIn her. Dubois schlägt diese umfassende Perspektive auf die Medienspezifität der Fotografie in Abgrenzung zu denjenigen Positionen vor, die den ›chemisch-physikalischen Effekt‹ isolieren und ihm jede Art der Codierung – oder Konventionalisierung – absprechen. Er unterscheidet hier zum einen zwischen der Fotografie als unmittelbarem Spiegel der Realität, um die mimetische Auffassung dieses Verhältnisses zu fassen; zum anderen der Fotografie als Transformation der Realität, d.h. als stets konventionalisiertes Bild der Realität, die sich vom mimetischen Verständnis der Fotografie als naivem Positivismus abgrenzt.<sup>27</sup> Hier schließt eine europäisch-ethnologische Perspektive an, die in dieser Verhältnismäßigkeit oder: Konventionalität der Fotografie ihren privilegierten Forschungsgegenstand sieht. Denn in der Fotografie als soziale Praxis zeige sich (allein) das, was gesellschaftlich auch zeigbar ist.<sup>28</sup> Fotografie ist so gesehen ebenso wenig unmittelbar wie jede andere Form von Repräsentation. Dubois vertritt schließlich dagegen die Position der Fotografie als Spur einer Realität: »La photo-

26 Dieser am semiotischen Potenzial der Fotografie interessierte Diskussionsstrang innerhalb der Theorie der Fotografie ist an AutorInnen wie Rosalind Krauss, Roland Barthes oder auch mit Verweis auf so frühe Vertreter wie Charles Peirce geknüpft. In jeweils unterschiedlicher Gewichtung erkennen sie die physikalische Dimension der Oberflächeneinschreibung als zentrales Moment der Fotografie an; sie bewerten die Bedeutung der darüber hinaus gehenden Codierungen aber unterschiedlich. Vgl. u.v.a. für eine Übersicht Peter Geimer: *Theorien der Fotografie*. Hamburg 2009.

27 Philippe Dubois: *L'acte photographique et autres essais*. Paris 1990. Vgl. darin die Kapitel »La photographie comme miroir du réel« (S. 21–31) und »La photographie comme transformation du réel« (S. 31–40).

28 Während Pierre Bourdieus Arbeit zur Fotografie für diesen Ansatz richtungweisend ist (vgl. *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt/Main 1981), sei an dieser Stelle auf die Arbeit der Kommission »Fotografie« der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde verwiesen unter <http://www.d-g-v.org/kommissionen/fotografie> (Zugriff: 19.1.2013)

index affirme à nos yeux *l'existence* de ce qu'elle représente (le ›ça a été« de Barthes) mais elle ne nous dit rien sur le *sens* de cette représentation; elle ne nous dit pas ›cela veut dire ceci«. [...] *En tant qu'index, l'image photographique n'aurait d'autre sémantique que sa propre pragmatique.*«<sup>29</sup> Begriffe wie ›Index« oder ›Spur« sind in diesem Zusammenhang Zuspitzungen der (geringen) Reichweite dieses Verhältnisses zur Welt, das durch die Einschreibung ermöglicht wird. Dubois zufolge hebt sich der fotografische Akt trotz der vielfältigen Bedeutung schaffenden Referenzen, an denen er Anteil hat, von allen anderen Bildmedien genau dadurch ab, dass er wegen des Moments der Oberflächeneinschreibung Unmittelbarkeit/Realität artikuliert.<sup>30</sup> In anderen Worten: Die Fotografie als fotografischer Akt macht aufgrund ihres indexikalischen Charakters ihre Oberflächenbeschaffenheit stets auch zum Thema. Darin liegt ihr Oberflächenpotenzial.

Die nüchterne und pragmatische Sicht auf den fotografischen Akt hat die Ablehnung einer Interpretation von Bedeutung zur Folge und das Interesse an der Pragmatik der Artikulation von Realität/Existenz. Darin weist sie eine gewisse Ähnlichkeit zur Forschungshaltung der ANT auf, wie sie vorne diskutiert wurde. Auch die Aufwertung des indexikalischen Realitätsbezugs, d.h. des Relationalen ›an sich«, scheint mir ein Echo des Interesses der Soziologie der Übersetzung an eben jenen Verhältnissen zu sein. Ob dieses Interesse an der Oberfläche auch für andere ethnografisch-fotografische Arbeiten zu Stadt gilt, möchte ich an einem weiteren Beispiel diskutieren.

29 Dubois (wie Anm. 27), S. 49. Hervorhebungen im Original, Anm. der Verf. Siehe auch Régis Durand, der den »Index-Ansatz« als einen versteht, der das Gewicht auf den Prozess und weniger auf das Produkt legt. Régis Durand: *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques.* (=Mobile matière, 43) Paris 1995.

30 Thomas Overdick schreibt: »Auf den ersten Blick erscheint ein Foto in der oberflächlichen Konkretheit seiner Abbildung verhaftet zu sein, die über ihre ästhetische Anmutungsqualität nicht hinaus reicht. (...) Dieses Prinzip des ›erstarrten Augenblicks« verleiht jedem Foto eine immanent empirische und historische Qualität.« Thomas Overdick: *Ethnofotografie. Versuch einer Repositionierung volkscundlicher Fotografie.* In: Irene Ziehe, Ulrich Hägele (Hg.): *Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag.* Tagung der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde und der Sektion Geschichte und Archive der Deutschen Gesellschaft für Photographie im Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin vom 15. bis 17. November 2002. Münster u.a. 2004, S. 17–25, hier S. 21 f.

*Kinshasa: Tales of the Invisible City:*  
zum performativen Potenzial der Oberfläche

Die ebenfalls kooperative Arbeit *Kinshasa: Tales of the Invisible City* des belgischen Kulturanthropologen Filip de Boeck und der renommierten Fotografin Marie-Françoise Plissart ist 2004 erschienen – und wohl auch aufgrund des großen Erfolgs als belgischer Beitrag auf der 9. Architekturbiennale von Venedig (Goldener Löwe für das beste Pavillonkonzept) vergriffen.<sup>31</sup> Das Buch umfasst 287 Seiten und ca. 200 Fotografien, die auf hochwertigem Papier in guter Qualität reproduziert sind. Abgesehen von den unterschiedlich großen Fotos gibt es keine weitere Form der Visualisierung, wie z.B. einen Stadtplan o.ä.

Die AutorInnen stellen in dieser Arbeit Bild und Text in ein gänzlich anderes Verhältnis zueinander als es in *Paris ville invisible* der Fall war.<sup>32</sup> Fotografien und Text können zum großen Teil für sich stehen, obwohl sie einander bereichern, indem sie sich gegenseitig Bedeutungsebenen eröffnen. So werden die teils rätselhaften Fotografien von dem essayistischen, Kultur interpretierenden Text vertieft und vice versa.

Der fotografische Ansatz lenkt den Blick zunächst einmal konsequent auf die einzelnen Bilder, nicht wie die Fotografien von Hermant auf Abfolgen von Bildern. Diesen Eindruck vermitteln vor allem die besonders wirkungsvollen großformatigen Bilder, die ausgefallene Perspektiven auf Landschaft, Gebäude, Infrastruktur oder Ruinen einnehmen und von einer besonderen satten aber nicht grellen Farbigkeit geprägt sind. Die Bildebenen dieser Aufnahmen sind aufs Genaueste konstruiert: Sie zeigen Flussansichten mit weitem Horizont, aus exponierter Perspektive die koloniale Architektur im Kontext des heutigen Straßenbildes oder auf Augenhöhe die überwucherten Reste kolonialer repräsentativer Denkmäler und setzen sich der Dynamik von Straßenszenen zu Tages- und Nachtzeit aus.

31 Filip de Boeck, Marie-Françoise Plissart: *Kinshasa: Tales of the Invisible City*. Antwerpen 2004.

32 Wie Latour und Hermant verweisen auch de Boeck und Plissart auf das 1972 erschienene Buch *Die unsichtbaren Städte* von Italo Calvino. Während bei Calvino die fantastisch anmutenden »Reisebeschreibungen« als bedeutungsvolles Verweissystem auf die eine, nicht thematisierte Stadt (Venedig) dienen, verweisen bei de Boeck/Plissart alle über den Ort Kinshasa hinausgehenden Referenzen (z.B. nach Brüssel) explizit auf die Stadt zurück.



Abb. 3 S. 32–33 in de Boeck, Plissart: Kinshasa: Tales of the Invisible City.  
Copyright: de Boeck, Plissart 2004.

Dennoch erschließt sich auf den zweiten Blick auch eine serielle Systematik: So z.B. inszenierte Gruppenporträts wie auch eine Serie von Porträts, die in privaten Räumen inszeniert sind, in denen Inneneinrichtung und Dekor zu Attributen der abgebildeten Person werden und für sie sprechen. Es liegen zwar keine Bildunterschriften vor, am Ende des Buches sind jedoch u.a. für diese Fotografien Angaben zu Person und Inhalt abgedruckt.<sup>33</sup> Auch bei den Porträts von Kindern, die in zwei Varianten an ein und demselben Ort (einem Kinderheim) aufgenommen wurden, handelt es sich um eine Serie. Im Gegensatz zu den Künstlerporträts wurden die Kinder alle im selben Format vor einer schlichten Wand abgelichtet. Auch ohne Accessoires und innerhalb dieses strengen Rasters vermittelt sich dennoch Individualität: Die Kinder wirken in sich gekehrt und gleichzeitig blicken sie fast ausnahmslos direkt in die Kamera. Gerade diese nach innen gekehrte Haltung ist es, die das Innere auf der Bildoberfläche thematisierbar macht. Der auf der anderen Seitenhälfte verlaufende Text ist ein Echo dieser

33 Im Fall dieser Porträtreihe handelt es sich den Angaben zufolge um in Kinshasa lebende Künstler, deren Namen im Bildnachweis genannt werden.



Abb. 4 S. 148–149 in de Boeck, Plissart: Kinshasa: Tales of the Invisible City. Copyright: de Boeck, Plissart 2004.

Haltung, denn hier artikulieren sich die Kinder in auto-biografischen Erzählungen als AutorInnen. In diesem Abschnitt des Buches besteht eine Simultanität der Recherche von Fotografin und Ethnograf.

Der Text wiederum ist in acht Einzelkapitel gegliedert, teils mit Variationen desselben Themas, wie die Kapitel »Invisible Cities« I–III. Er kann als klassische Ethnografie gelten – samt des Topos der Ankunft im Feld, d.h. in der Stadt Kinshasa, der Hauptstadt der demokratischen Republik Kongo. Der Autor liefert auf Grundlage jahrelanger Feldforschung eine dichte Beschreibung, die teilnehmende Beobachtungen, bei denen bewusst multisensorische Wahrnehmung eingesetzt wurde, auswertet und zur Sprache bringt. In Form von Nacherzählungen oder Transkripten fließen in den Text Gespräche aus unterschiedlichen Feldforschungsaufenthalten ein. Hier profitiert die Leserin von der Sprachkompetenz des Autors, die es ihm erlaubt, Nuancen herauszuarbeiten, sowie von seiner genauen Kenntnis seines Umfeldes, dessen koloniale Vergangenheit er mit historischen Referenzen sowie in biografischen Rückblenden kontextualisiert. Es handelt sich um einen multiperspektivischen Text, in dem die Erzähl-

position gewechselt wird. So agiert der Autor teils als Sprachrohr für andere, teils spricht er explizit für sich selbst.

Das Verhältnis von Text zu Bild beschreibt de Boeck selbst als einen Polylog, der aus den Stimmen des Anthropologen, der Fotografin, der Menschen und der Abwesenheit besteht: »The different chapters are themselves constructed as a polylogue, in which the voice of the anthropologist and the eye of the photographer are alternated with the voices of some of Kinshasa's inhabitants. We also hope that the photos, along with these voices, succeed at providing an opening through which to look into other worlds that lie hidden beyond the screen of the city's scene/seen (does not the photographer, like the inhabitants of Kinshasa's ›second world,‹ have four eyes as well?)«<sup>34</sup>

Mehr als eine dialogische Repräsentation unterschiedlicher Positionen ist das Verhältnis zu den Fotografien als eine Parallelführung der Thesen angelegt, die auf dem medienpezifischen Potenzial der Fotografie beruht.<sup>35</sup> De Boeck schreibt: »The phenomenology and aesthetics of photography address the importance of appearance, and the relationship between presence and absence, between the reality of unreality and the unreality of reality, between visible and invisible, between having two eyes and having four eyes, between first and second worlds. Ultimately, photography, like Kinshasa itself, constantly refers to death and the relation with the world of the living, two themes that are central to this book.«<sup>36</sup>

Dieser analytischen Perspektive stehen die Fotos zur Seite, indem sie weitere Geschichten dieser Form der Materialisierung von Kinshasa erzählen. Sie machen teils das zum Bildgegenstand, was ein weiteres aber nicht beschriebenes Beispiel für das Städtische Kinshasas sein kann. Vielleicht hat es sich ästhetisch aufgedrängt, vielleicht war es möglich, an genau diesem Ort zu fotografieren aber nicht an einem anderen, an dem sich der Anthropologe aufgehalten hat. In einer Rekonstruktion der Kollaboration von Fotografin und Anthropologen

34 De Boeck, Plissart (wie Anm. 31), S. 8 f.

35 Dass es sich nicht um einen einheitlichen fotografischen Ansatz handelt, zeigt sich besonders am Beispiel der Fotografien, die dem Inhalt unmittelbar »zuarbeiten«: So z.B. eine Reihe von Bildern, die Fassaden zeigen oder die Abbildungen von Warenarrangements. Diese wirken nahezu thematisch-illustrativ im Verhältnis zum Text, der hier der Frage der Akkumulation nachgeht, vgl. ebd., S. 147 f.

36 Ebd., S. 9.

wäre dieser Prozess noch zu erfragen. Dennoch erzählen beide dieselbe Geschichte, wenn auch anhand unterschiedlicher Gegenstände.

Ein zentrales Thema, in dem das Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem wiederum in der fotografischen und textlichen Repräsentation unterschiedlich durchgespielt wird, betrifft die gebaute Umwelt: Wenn, wie de Boeck schreibt, die Stadt über ihre Architektur hinaus existiert, dann meint er damit aber in erster Linie informelle Anordnungen, gelebten Raum. »Human sites as living space.«<sup>37</sup> Hier entfalte sich zudem die am besten funktionierende Infrastruktur und Architektur, die laut de Boeck »almost totally invisible on a material level« sei:

»Under the trees along most of the city's main roads and boulevards one finds all kinds of activities: garages, carpenter's workshops, showrooms for sofas, beds and other furniture, barber shops, cement factories, public scribes, florists, churches and a whole plead of other commercial activities and services.«<sup>38</sup>

Diese Form der kondensierenden Vertextlichung erinnert nicht allein stark an eine immer wieder kehrende Figur der ANT – eine Art symmetrischer Aneinanderreihung von Worten zu einem »Wortteppich«.<sup>39</sup> Auch die analytische Perspektive, die in den einzelnen Praktiken und darin eingebundenen Materialien den Kern für die sich materialisierende Stadt erkennt, greift die wissenschaftliche Haltung der ANT gegenüber der Sozio-Materialität auf.

Doch für de Boeck ist die beobachtbare Infrastruktur »an infrastructure of paucity, defined by its material absence as much as by its presence«.<sup>40</sup> Das Nichtanwesende und Unsichtbare spielt deshalb dem Anwesenden und Sichtbaren eine ebenbürtige Rolle. Genau darin liege die performative Kraft dieser materiell äußerst anfälligen urbanen Infrastruktur, ein Simulacrum, das Text und Fotografie einzufangen versuchen.<sup>41</sup> Nicht *gebaute Umwelt* bräuchte man für eine solche Un-

37 Ebd., S. 233.

38 Ebd., S. 235.

39 Darunter verstehe ich die Aneinanderreihung von Substantiven oder Verben, die in einer Reihe von Publikationen als Stilelement für die Vielfalt von Elementen steht, die in einer Perspektive der ANT als Netzwerk miteinander verbunden sind.

40 de Boeck, Plissart (wie Anm. 31), S. 235.

41 Vgl. ebd., S. 227.

ternehmung, sondern die *Idee davon* würde ausreichen, der Name, der auf eine Unterlage aufgeschrieben und aufgehängt würde. Diese Schilder und, so möchte man schreiben, ihre *Wirkung* fotografiert Plissart.

Doch die performative Bedeutung des Wortes ist darüber hinaus für das Konzept von Stadt zentral, das de Boeck – ganz Kulturanthropologe und Stadtanthropologe – vertritt. »At every beginning of the city is the word ... .. AND THE WORD IS THE CITY« schreibt er abschließend.<sup>42</sup> Materialität ist deshalb nur eine Seite der Kraft des Städtischen. Es ist die Kraft des Wortes, die in einer Stadt mit hoher Instabilität, was

z.B. die Materialisierung gebauter Umwelt angeht, von besonderer Bedeutung ist. Das Wort und die gekonnte Rede sind gleichzeitig, so die interpretative Rahmung von de Boeck, im kulturellen Kontext des Kongo zentrales Mittel sozialer Verortung. Ob im Zusammenhang der Vorstellung von Hexerei, die soziale Realitäten schafft, oder im Zusammenhang des per Radio übermittelten Klatsches, der *urban legends* und der vom Heiligen Geist aufgeladenen kirchlichen Predigten: Das Wort bildet den imaginativen Rahmen für die Stadtpraxis und die Vorstellung von Stadt. Diese Imaginationen sind sozusagen Energiefelder, die eine »episte-



Abb. 5 S. 74 in de Boeck, Plissart: Kinshasa: Tales of the Invisible City. Copyright: de Boeck, Plissart 2004.

mische Kraft« für die Selbstverortung der Akteure haben.<sup>43</sup>

An diesem Fazit des Buches angelangt erschließen sich auch die vorne im Buch eingestreuten Fotografien von Tafeln und Schildern und ihren Aufschriften: Sie sind Hinweise dafür, wie performativ Ideen und Worte am Städtischen mitarbeiten. Bild- und Textgegenstand ist hier die Frage, wie BewohnerInnen, Tafeln und Aushängeschilder Be-

42 Ebd., S. 259. Hervorhebungen im Original, Anm. der Verf.

43 Vgl. ebd., S. 243.

deutung schaffen und was Bedeutungsproduktion als Alltagspraxis bewirkt. Während die Fotografien an der Fixierung der städtischen Situation haften bleiben und sich eine mögliche Bedeutungstiefe nicht erschließt, thematisiert der interpretierende Text eher den Prozess und lädt mit der Schilderung der Wirkungen von Wörtern die Bilder rückblickend wiederum auf.

Im besten kulturanthropologischen Sinne wirkt Bedeutung in die Praxis ihrer BewohnerInnen hinein und ist deshalb gleichzeitig unsichtbar und sichtbar. Der entscheidende Unterschied zur Perspektive einer Soziologie der Übersetzung ist, dass hier eine Staffelung zweier Ebenen vorgenommen wurde, die nicht nur theoretisch begründet ist, sondern auch im Verhältnis von Text zu Fotografie reproduziert wird. Und diese Tiefenkonstruktion findet sich bereits in den wohl konstruierten Bildebenen der Fotografien selbst.

#### Ausblick

In der Gegenüberstellung der beiden ethnografisch-fotografischen Arbeiten hat die Metapher der ›Oberfläche‹ unterschiedliche Dimensionen erhalten: In meiner Lektüre von *Paris ville invisible* war ›Oberfläche‹ Ergebnis der wissenschaftlichen und fotografischen Perspektivierung, die den Anspruch auf Realismus jenseits von Tiefendeutungen erhebt. Oberfläche war hier der Ort, an dem Stadt als Ganzes negiert und gleichzeitig über die Sichtbarmachung der Praktiken ins Spiel gebracht werden konnte, die Stadt als Ganzes greifbar machen. Bei der Arbeit von Latour und Hermant haben wir es mit einer atemlosen in die ›Breite‹, nämlich die weitläufigen Verzweigungen der Netzwerke gehenden Re-Produktion der Stadt als Oberfläche zu tun, die jeden Zugriff auf tiefer liegende Bedeutungen verweigert und ihren Realismus aus der Bedeutung der Relation zwischen Bildern, zwischen einzelnen beschriebenen Beobachtungsschritten, zwischen Bild und Text generiert.

Anders als in der Arbeit von Latour und Hermant fordert die mit dem Potenzial der Oberflächenwirkung arbeitende Fotografie von Plisart Interpretation und Bedeutungsdekonstruktion geradezu heraus. Ohne den Text wären die Untiefen der Bilder nicht zu entziffern, wohl aber zu erahnen. Dennoch kommen die Fotografien der visuellen Realität sehr nahe, weil das Unsichtbare – hier: das gesprochene Wort

– die eigentliche Stadt prägende Kraft darstellt. Kurz: Kinshasa ist in der Arbeit von de Boeck und Plissart deshalb realistischerweise nicht sichtbar, das zeigen die Fotografien und das deutet der Titel des Buches an, weil sie vor allem im gesprochenen Wort verankert ist.

Welche der beiden Versionen ethnografisch-fotografischer Stadtforschung übertragbarer auf und angemessener für andere Städte ist, müssen weitere kollaborative Studien zeigen. Beide finden aber einen jeweils eigenen realistischen Umgang mit dem Oberflächenpotenzial von Fotografie und Ethnografie.

