nap new academic press

Soziologische Momente im Alltag

**Raimund Haindorfer, Maria Schlechter,
Lena Seewann (Hg. alph.)**

Der Blick des Anderen auf einen selbst. Über das Erstellen und Betrachten von Fotoalben

Niklaus Reichle und Oliver Kerrison

Sonntags, da trifft man sich. Die ganze Familie, zum Nachtessen bei meinen Eltern. Mit dabei sind auch die Nichten, die – kaum sind Hunger und Durst gestillt – ausschwärmen und in der Wohnung herumtoben. Es dauert nicht lange, da ziehen sie die Fotoalben ihrer Onkel und Tanten aus der Wohnwand, setzen sich neben den Esstisch auf den Boden und beginnen zu blättern. Die eingeklebten Aufnahmen ziehen die Mädchen in ihren Bann. Beim Blättern halten sie jeweils lediglich kurz inne, um immer wieder zu fragen: „Wer ist das hier?“ Die Nichten lassen nicht locker. Was fasziniert sie so sehr an diesen Alben?

Während ich das Fotoalbum meiner Kindheit durchblättere, fällt mir auf, wie die Fotos – die sorgsam auf Papier geklebt und mit knappen handschriftlichen Kommentaren versehen sind – in einer gewissen Weise miteinander in Verbindung zu stehen scheinen. Das mir gewidmete Fotoalbum beginnt bei meiner Geburt. Auf den ersten Seiten sind nebst einer Aufnahme, die mich kurz nach der Entbindung mit mürrischer Babymimik zeigt, ein Fußabdruck sowie das Bändchen zu sehen, das man mir im Spital um den Arm gelegt hatte, damit ich nicht verloren gehen konnte. Über die nachfolgenden Seiten verteilt sind Fotografien aus den Sommerferien im Tessin, von meinem zweiten Geburtstagsfest und dem wunderbaren Schokoladenkuchen, den ich damals aufgetischt bekam. Viele Seiten weiter hinten im Album dann mein erster Tag im Kindergarten und wie ich auf dem Weg dorthin vor einem Werbeplakat stehen geblieben war, das mir besonders gefallen hatte. Dann plötzlich das letzte Bild – es zeigt mich im Grundschulalter. Es folgen leere Seiten. Der abrupte Abbruch hat etwas Symbolisches. Fortan sollte es wohl mir obliegen, meine Geschichte weiterzuerzählen. Platz für weitere Bilder wäre reichlich vorhanden.

Betrachten wir in diesem Beitrag das klassische Fotoalbum genauer. Oft ist es ein papiernes Buch mit eingeklebten Fotografien. Seiten aus Pergamin schützen die Fotografien vor Abnützung, Staub und Licht. Wenn man sie umblättert, raschelt es eigentümlich. Einige Fotos sind mit handschriftlichen Bildlegenden versehen, andere tragen Kommentare auf ihrer Hinterseite. Für gewöhnlich erstellen wir solche Alben als Rückblick auf spezifische Ereignissen, aber auch über eine Mehrzahl von Ereignissen hinaus, oftmals auch für nahestehende Menschen, wie unsere Kinder oder Eltern.

In Fotoalben werden Vorkommnisse wie etwa die Geburt eines Menschen, der erste Schultag, Geburtstage und Diplomfeiern als einzelne Momente dokumentiert und zu einem scheinbar festen Gefüge verknüpft. Durchsetzt sind diese Sammlungen an Vorkommnissen bisweilen mit als besonders geglückt empfundenen Schnappschüssen von Alltagssituationen, einem *schönen* Moment etwa oder einer Situation, in welcher man meint, außergewöhnlich vorteilhaft auszusehen. Fotoalben zeigen die Sonnenseiten des Lebens. Vieles wird in ihnen ausgeblendet – Krisen, Pannen und Angriffsflächen. Damit sind Fotoalben selektive Konstrukte, in denen das einzelne Bild nicht mehr für sich alleine steht. Im Kontext der Gesamtheit des Fotoalbums im Zusammenspiel mit den anderen Bildern wird es zum Bestandteil einer Narration – stützt beispielsweise die dominante Familiengeschichte. Die Anordnung der Fotografien im Fotoalbum suggeriert trotz aller Auslassungen oder eben gerade über diese hinweg Chronologie, Linearität und Kontinuität über Zeit und Raum. Ein Kinderalbum verknüpft die ersten Lebenswochen eines Säuglings mit dem Abschlussmusical der Grundschule. Über die Auswahl, die Komposition und das Kommentieren von Fotografien, werden biografische Bezüge als auch thematische und bildliche Verbindungen geschaffen (vgl. Breckner 2017: 232). Der resultierende biografische oder thematische rote Faden durch Erlebtes und scheinbar Erlebtes verbindet die einzelnen Momentaufnahmen subtil, aber wirkmächtig.

Aus soziologischer Perspektive ist ferner herauszuheben, dass die Auswahlkriterien für bestimmte Fotografien und Momentaufnahmen

nicht einzig vom persönlichen Geschmack der betreffenden Person abhängen, sondern letztlich immer auch entscheidend durch sozial bedingte und milieubezogene Relevanzsetzungen beeinflusst werden. So sind für die Familie symbolisch wichtige Feiern, wie jene zum Schulabschluss eines Jugendlichen, in der Regel in Fotoalben zu finden, kaum jedoch Momentaufnahmen des anschließenden Besäufnisses. Offenbar intuitiv sind wir – weil wir Teil einer Familie sind oder uns in einem bestimmten Kreis einreihen – in der Lage, zu entscheiden, welche Fotos in ein Fotoalbum gehören und welche nicht. Wir verfügen über explizites wie auch implizites Wissen über soziale Regeln der Erwünschtheit, über Stereotypen von Darstellungen und Idealtypen von sozialen Gruppen wie Familien, Sportklubs und Freundeskreisen. Wenn meine Nichten unsere Fotoalben studieren, lernen sie gewissermaßen, wie unsere Familie darin inszeniert wird, was sie ausmacht, wer dazu gehört und wer nicht. Sie sind mit einem konkreten Idealbild von Familie und entsprechenden Darstellungsformen konfrontiert. Zugleich begegnen sie spezifischen Arten und Weisen der visuellen Vermittlung individueller Biografien.

Das Erstellen, Betrachten und Zeigen von Bildsammlungen ist im Hinblick auf das Vermitteln von Selbstbildern und der eigenen Verortung im jeweiligen sozialen Gefüge – wie der Familie, dem Freundeskreis, einem Verein, einer Unternehmung – besonders interessant. Die verschiedenartigen Regeln spezifischer sozialer Kontexte wie auch die Erwartungen und möglichen Reaktionen von Personen, die später das Album anschauen könnten, denken wir beim Zusammenstellen von Fotografien stets mit. Welche Ereignisse, Personen und Perspektiven sind auf Bildern erwünscht – was ist tabu und wird visuell verschwiegen? Gewissermaßen haben wir bei der Beurteilung dieser Frage die Regeln und die Reaktionen Dritter im Hinterkopf. Sie manifestieren sich als das, was wir vorliegend den *Blick des Anderen auf einen selbst* verstehen. Dabei handelt es sich nicht zwangsläufig um einen konkreten Anderen, sondern um ein mehr oder weniger diffuses Konglomerat an Wertmaßstäben aus unserem sozialen Umfeld.

Dem Einkleben in ein Fotoalbum gehen – wie schon beim Akt des Fotografierens zuvor – eine Vielzahl von Auswahlentscheidungen voraus. Gewisse Bilder gehören scheinbar in ein Fotoalbum, andere bleiben in der Papiertasche. Manche Bilder zeigen wir bereitwillig, andere nur ausgewählten Personen und wieder andere bewahren wir – fern jeglicher Blicke – sorgsam in verschließbaren Schubladen auf. Sowohl in der analogen als auch in der digitalen Anwendung kann das Erstellen von Bildsammlungen – und damit auch die Auswahl der Bilder – im Hinblick auf die Konstruktion von Biografien untersucht werden, wie sie uns von klein auf sozial vermittelt werden. Marianne Hirsch (1997/2002) untersuchte die Herstellung familiärer Beziehungen mit Fotografien als spezifisches visuelles Feld über verschiedene Generationen hinweg. Familienfotos seien zwischen dem Mythos der idealen Familie und der tatsächlich gelebten Realität des Familienlebens zu verorten (Hirsch 1997/2002: 8). Den Kern des Aufnehmens, Betrachtens und Verwendens von familienbezogenen Fotografien sieht Hirsch darin, sich selbst in einem mit und in Fotos visuell hergestellten familialen Feld zu platzieren. Damit ist das eigene Selbstbild angesprochen.

Im Zentrum von thematischen, biografischen Fotoalben sowie digitalen Bildsammlungen steht oftmals ein Selbstbild der Person, die diese Sammlung anlegt sowie ihre Verortung im jeweiligen sozialen Feld. Dieses Selbstbild spiegelt sich im Ansatz in der Auswahl der Fotos, aber auch im einzelnen Bild, und wird über das Hinzufügen weiterer Bilder hinweg immer wieder neu erzeugt, korrigiert und verändert (Breckner 2017: 232). Zugleich handelt es sich um ein sozial vorgeprägtes Selbstbild, denn die Fotoalben aus Kindheitstagen – anhand welcher wir uns mit der Praktik des Erstellens von Fotoalben vertraut machen – erstellen wir nicht selber. Vielmehr zeigt sich in ihnen der *Blick des Anderen* – meist der Eltern – *auf einen selbst*.

„Bildunterschrift verfassen …“, fordert mich Instagram auf. „Holidays, so beautiful“, tippe ich ein. Hoffentlich werden meine 492 AbonnentInnen den ironischen Unterton begreifen. Das Bild zeigt ein junges Mädchen, das sich von der Reise erschöpft ein buntes Reisekissen

über den Kopf gestülpt hat. Wir sitzen im Flughafenbus Berlin-Tegel, wartend. Die Eltern des mir fremden Mädchens sind schlecht gelaunt, beklagen sich über die Laune ihrer Tochter und die fehlende Wertschätzung. Die Situation ist bizarr, auch rein visuell. Ich habe abgedrückt, beschrieben, geteilt. Es sind weder Gesichter auf der Aufnahme zu sehen – nur ein pinkfarbenes Reisekissen – noch bin ich es selbst. Wieso dieser Beitrag? So genau weiß ich es nicht. Aber er scheint sich gut in meine Timeline einzuordnen, in welcher sich Beiträge einer linksliberalen Wochenzeitung, von KunststudentInnen, SportartikelherstellerInnen und Turner-PreisträgerInnen finden.

Wird das Bild *geliket*? Zu behaupten, dies spiele für mich keine Rolle, wäre gelogen. Den *Blick des Anderen* habe ich mitgedacht, nicht auf meine physische Präsenz in der Aufnahme hin, aber auf das Motiv selbst und wie ich meine Umgebung erlebe und weiterreiche. Als das Flugzeug zum Abflug bereit ist, hat sich das Mädchen beruhigt. Mein Bild hat die ersten zwölf *Likes* erreicht.

Während sich das Zeigen im Falle analoger Fotoalben unter relativ kontrollierten Bedingungen abspielt – bei einem Besuch wird das Album, ein Unikat, aus dem Regal genommen und im kleinen, überschaubaren Kreis herumgereicht –, löst es sich im digitalen Fall aus diesen Bedingungen heraus und liegt im übertragenen Sinne für einen ausgewählten Kreis stets zur Betrachtung offen auf dem Tisch. Zwar existieren potenziell Beschränkungsmechanismen, jedoch wird das Zeigen mit dem Hochladen eines Fotos auf eine Plattform oder ein Profil gewissermaßen zu einer Dauerhandlung. Digitale FreundInnen und AbonnentInnen können diese Bilder jederzeit abrufen oder weiterreichen und müssen dafür nicht extra zu Besuch kommen. In der Konsequenz muss sich das digitale Selbstbild fortlaufend bewähren. Nur ist das Gegenüber keine konkrete Person mehr, sondern ein diffuser Anderer, der sich aus der Gesamtheit von Followern eines Profils ergibt. Der *Blick des Anderen auf einen selbst* wird damit potenziell omnipräsent. Nicht zuletzt aufgrund dieses Umstands dient das Erstellen und Teilen von Bildsammlungen im World Wide Web nicht vordergründig

der Erinnerung, sondern insbesondere der Bestätigung, der Repräsentation und der Legitimierung des sozialen Umfeldes und der eigenen Position in diesem.

Das Zeigen von Fotografien erlaubt es dem Einzelnen sich so darzustellen, wie er gerne von anderen gesehen werden würde – oder es zumindest zu versuchen. In idealen Umgebungen, im Zusammenhang mit sozial erwünschten Anderen auf Selbstverwirklichung hin gerichtet. Erving Goffman erwähnt in seiner vielzitierten Studie *Gender Advertisments* das Beispiel sogenannter *white collar men*; Büroangestellte, die zwar unter der Woche im Anzug gekleidet zur Arbeit gehen, sich auf Fotografien jedoch einer *rauen* Männlichkeit bedienen und in Fischermannskluft oder als Jäger gekleidet sind (Goffman 1979:10). Auf ähnliche Weise lässt ein privates Instagram-Profil potenziell Rückschlüsse darauf zu, wie sich betreffende NutzerInnen im sozialen Gefüge positionieren, in welches sie eingebettet sind. Die Entscheidung, ein Bild zu posten, ist dabei mit der Reflexion darüber verbunden, wie einen die anderen sehen könnten. Profile auf sozialen Netzwerken sind gekennzeichnet durch Blickregime[1], subkulturelle Sensibilitäten und auf die Erlangung sozialer Anerkennung gerichtet. Sie folgen bestimmten – wohl oftmals nur teilweise bewussten – Darstellungslogiken, die innerhalb der Gruppe oder eines losen sozialen Zusammenhangs mehr oder weniger intersubjektiv geteilt werden.

Nichtsdestotrotz sind Fotografien immer auch konstruierte Beweisführungen, die bezeugen, dass Situationen stattgefunden haben und andeuten, wie sie stattgefunden haben könnten (vgl. Roland Barthes „ça a été“ in „Die helle Kammer“, 1989). Dabei ist das Betrachten einer Fotografie immer verknüpft mit einer persönlichen Interpretation, einem subjektiven Gedankenspiel, was vor und nach der Aufnahme passiert sein könnte. Diese Interpretation erfolgt jedoch nicht einfach

1 Der Begriff Blickregime geht auf die Filmwissenschaftlerin Kaja Silverman (1997) zurück. Sie verweist damit auf die soziale Bedingtheit des Sehens und die Prägung von Blickweisen durch Kollektive. Blickregime zeichnen sich durch ihre regulierende, normierende und kontrollierende Wirkung aus.

beliebig und isoliert, sondern ist immer auch vorgeprägt durch sogenannte intersubjektiv geteilte Wissensbestände[2] – beispielsweise hinsichtlich akzeptierter Darstellungsformen und Motive. Sowohl im analogen als auch im digitalen Kontext ist der Prozess des Erstellens von Fotoalben und Bildsammlungen durch gruppenspezifische Wissensbestände geprägt. Offline wie auch online bauen wir beim Erstellen, Betrachten und Zeigen von Fotosammlungen unsichtbare Brücken zwischen den Bildern, spinnen rote Fäden und damit spezifische Narrationen. Entsprechend zeigen Fotosammlungen nicht einfach Abbilder von Realität, sondern interpretationsbedürftige Fotografien, die Versionen möglicher Wirklichkeiten andeuten, die aber immer auch im Hinblick darauf zusammengestellt werden, wie man potenziell aus der Perspektive des Anderen gesehen werden könnte.

Literaturverzeichnis:

Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie [original: Camera Lucida: Reflections on Photography]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Boehm, Gottfried (2007): Wie Bilder Sinn erzeugen. Zur Macht des Zeigens. Berlin: University Press.

Bourdieu, P./Boltanski, Luc/Castel, Robert/Chamboredon, Jean-Claude/Lagneau, Gerard/Schnapper, Dominique (1981): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.

Breckner, Roswitha (2017): Zwischen Leben und Bild. Zum biografischen Umgang mit Fotografien. In: Eberle, Thomas S. (unter Mitarbeit von Niklaus Reichle) (Hg.): Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und wissenssoziologische Analysen. Bielefeld: Transcript, S. 229–240.

Breckner, Roswitha (2010): Sozialtheorie des Bildes: Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien. Bielefeld: Transcript.

Chalfen, Richard (1987): Snapshot versions of life. Bowling Green: Bowling Green State.

Goffman, Erving (1979): Gender Advertisement. New York: Harper.

2 Gemeint ist hier Wissen, das für mehrere BetrachterInnen gleichermaßen erkennbar und nachvollziehbar ist. Zum Beispiel innerhalb eines Freundeskreises oder der Familie.

Hirsch, Marianne (1997/2002): Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Silverman, Kaja (1997): Dem Blickregime begegnen. In: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin: Edition ID-Archiv, S. 41–64.

Leseempfehlung:

Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie [original: Camera Lucida: Reflections on Photography]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Eberle, Thomas S. (unter Mitarbeit von Niklaus Reichle) (Hg.) (2017): Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und wissenssoziologische Analysen. Bielefeld: Transcript.

Goffman, Erving (1979): Gender Advertisement. New York: Harper.

Hirsch, Marianne (1997/2002): Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge, Mass: Harvard University Press.