

Visuelle Soziologie – Eine fotografische Ethnografie zu
Veränderungen im kubanischen Alltagsleben
- Teil II: Kommentarband -

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Sozialwissenschaften (Dr. rer. soc.)

an der Universität Konstanz
Geisteswissenschaftliche Sektion: Fachbereich Geschichte und Soziologie

vorgelegt von

Sybilla Tinapp

August 2005

Tag der mündlichen Prüfung: 16.02.2006

1. Gutachter: Prof. Dr. Hans-Georg Soeffner
2. Gutachter: Prof. Dr. Werner Georg

VORWORT

Die Idee zu diesem Projekt entstand bereits nach meinem ersten längeren Kuba-Aufenthalt 1998. Die Realität auf der kleinen legendären Karibikinsel, die sich mir dort bot, hatte nur noch sehr wenig mit meinen zugegebenermaßen leicht romantischen Vorstellungen zu tun, die ich bis dahin von einer der letzten Bastionen des Sozialismus, einem vielleicht letzten Gegenmodell zur kapitalistischen Weltmacht USA hatte. Aber genau diese kubanische Alltagsrealität voller Widersprüche, die ich dort kennenlernte, die Menschen, ihre unglaublichen Improvisations- und Überlebenskünste in einem sich rapide verändernden Land, faszinierten mich. Die wirtschaftlichen und sozialen Transformationen im Alltagsleben waren unübersehbar und ließen mich erste fotografische Aufnahmen von Menschen und ihren 'Lebensräumen' machen. Auf meine neugierigen Fragen, das aufdringliche 'Linsen' und Klicken des Fotoapparates reagierte man in Kuba fast durchweg gelassen, freundlich, offen und hilfsbereit. Das fotografische Material und meine Eindrücke, die ich von der Insel mitbrachte, führten zwei Jahre später schließlich – in enger Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Hans-Georg Soeffner – zu der Projektidee, die widersprüchliche, komplexe Umbruchsituation auf der Insel, das sich rasch verändernde Alltagsleben der Kubaner in einer neuartigen visuellen (fotografischen) Ethnografie zu dokumentieren. Über das Besondere und Neue an der hierfür entwickelten ethnografischen Methode der 'visuellen fotografischen Verdichtung', über ihre Stärken und Schwächen, über die Unterschiede zu bisherigen visuellen Methoden und visuellen ethnografischen Dokumentationsversuchen in den Sozialwissenschaften kann man in diesem Kommentarband lesen. Und letztendlich kann der 'Leser' bzw. Betrachter der Fotosequenzen des Bildbands selbst entscheiden und urteilen, wo die Stärken und Schwächen der 'visuellen fotografischen Verdichtung' liegen. Denn es war das Ziel des ganzen Unternehmens, vor allem die Brauchbarkeit einer solchen Methode, ihre Grenzen und Möglichkeiten für die Soziologie (und Ethnologie) als Beobachtungswissenschaften zu testen und aufzuzeigen.

Diese Arbeit wäre ohne die inspirierende, motivierende und moralische Unterstützung vieler mir wohlgesonnener Menschen nicht zu realisieren gewesen. Meinem Betreuer, *Prof. Dr. Hans-Georg Soeffner*, möchte ich an dieser Stelle ganz besonders danken für seine Geduld, Motivation, die vielen anregenden Gespräche, die zu jedem 'unmöglichen' Zeitpunkt möglich waren, und schließlich auch für die hervorragende Idee, aus der dieses Projekt erst entstanden ist. Großer Dank gebührt ebenso dem '*Konstanzer Team*', das mit Rat, Tat und großem Interesse die Arbeit begleitet hat.

Mein Dank gilt aber auch meiner Betreuerin in Kuba, *Dr. Lázara Menéndez*, und ihrer Familie, die immer ein offenes Ohr für mich hatten und mir manches 'Türchen' geöffnet haben, des weiteren meiner Freundin Cuqui, die immer noch einen Ausweg wusste, wenn sich gar nichts mehr zu bewegen schien. Nicht unerwähnt bleiben darf Lidia, genannt 'Mamita', für ihren seelischen Beistand, für ihre unglaubliche Energie, Motivation und unermüdliche Hilfe. Ebenso danke ich all den Nachbarn und Freunden von 'Mamita' im Stadtviertel 'Jesus Maria', die mir gerade in den letzten Tagen meines Aufenthaltes in Kuba sehr geholfen haben, wichtige 'Informanten' zu treffen. Ich danke Ochún, meinem Schutzengel, Julián, Hector, Tania, Ernesto und der ganzen 'Familie Pirulí', Alis, Rolando, Mili, den Studenten und Lehrern der Germanistischen Fakultät, insbesondere Margarita, und Arling für ihre eifrige und interessierte Hilfe. Dank an alle, die mich in dem Projekt unterstützt haben und sich geduldig von mir befragen und fotografieren ließen. Ich würde sie gern alle namentlich aufführen, doch dafür reicht hier der Platz nicht.

Zum Schluss möchte ich der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* danken, deren finanzielle Unterstützung dieses Projekt überhaupt erst möglich gemacht hat. Und natürlich meiner lieben Familie und meinen Freunden, die mich in dieser Zeit begleitet und unterstützt haben.

INHALT

1.	EINLEITUNG	S. 6
2.	STAND DER FORSCHUNG	S. 9
2.1	Ethnografie in der Soziologie	S. 9
2.2	Fotografie in Ethnologie und Anthropologie	S. 9
2.3	Fotografie in der Soziologie	S. 11
2.4	Ethnografische Studien und Bilddokumentationen zu Kubas Transformationsprozess seit 1989/1990	S. 14
3.	THEORETISCHER, METHODOLOGISCHER UND METHODISCHER ANSATZ	S. 15
3.1	Problemaufriss, theoretischer Rahmen	S. 15
3.2	Zur Methodologie der Bild-durch-Bild-Interpretation	S. 19
3.3	Zur Methode: Vorläufer und Vorbilder	S. 20
3.3.1	Walker Evans und James Agee: <i>Let Us Now Praise the Famous Men</i>	S. 20
3.3.2	August Sanders <i>Menschen des 20. Jahrhunderts</i> als Ansatzpunkt für eine visuelle Ethnografie	S. 21
3.3.3	Pierre Bourdieus Anmerkungen zur Fotografie als "illegitimer Kunst"	S. 22
4.	DIE FALLSTUDIE – Verlauf der Datenerhebung in Kuba, das Verfahren der visuellen, fotografischen 'Verdichtung', Kontextinformationen zu den Fotosequenzen	S. 26
4.1	Verlauf der Datenerhebung	S. 26
4.1.1	Auswahl der Untersuchungsbereiche vor Ort	S. 26
4.1.2	Feldzugang: Schwierigkeiten	S. 28
4.2	Das Verfahren der 'visuellen, fotografischen Verdichtung'	S. 31
4.2.1	Die visuelle Datenerhebung in Kombination mit den grundlegenden ethnografischen Methoden: offene Interviews und teilnehmende Beobachtung	S. 31
4.2.2	Die visuelle Datenerhebung: das Fotografieren	S. 33
4.2.3	Datenbasis	S. 35
4.2.4	Auswahl der Fotos: Auswahlkriterien und deren Dokumentation	S. 38

4.2.5	Ästhetisierungen seitens der Abgebildeten und seitens des Fotografen/Ethnografen und seitens des Rezipienten	S. 40
4.2.6	Die visuelle (textfreie) Präsentation: Zum Verhältnis von Bild und Text	S. 42
4.3	Kontextinformationen zu den Fotosequenzen I-VII	S. 43
4.3.1	Individualisierungen im Kollektivismus (Fotosequenz I)	S. 44
4.3.2	Reparatur- und Heilsysteme (Fotosequenz II)	S. 45
4.3.3	Transition der Dingwelten (Fotosequenz III)	S. 50
4.3.4	Berufsbild vs. Selbstbild (Fotosequenz IV)	S. 50
4.3.5	Orientierungen: zwischen Einrichten und Aufbruch (Fotosequenz Va, b)	S. 53
4.3.6	Zeit und Räume (Fotosequenz VI)	S. 57
4.3.7	'Transitraum' (Fotosequenz VII)	S. 61
5.	SCHLUSSBETRACHTUNG	S. 63
6.	LITERATURVERZEICHNIS	S. 69

1. EINLEITUNG

Ist es möglich, Teilaspekte einer Gesellschaft, einer Kultur bzw. eines gesellschaftlichen Zustands rein visuell, beispielsweise ausschließlich durch Fotografien, verständlich und nachvollziehbar für den Betrachter darzustellen ohne sprachliche Erklärungen und Interpretationen in Form von Schrifttexten oder mündlichen Kommentaren nachträglich hinzuzufügen? Was können Fotografien überhaupt ohne einen sie begleitenden Text für ethnografische Präsentationen leisten?

Bislang werden in ethnografischen Untersuchungen der visuellen Soziologie wie auch der visuellen Ethnologie und Anthropologie der Fotoapparat oder auch die Filmkamera überwiegend als technische Hilfsmittel eingesetzt, die den allgemeinen Datenerhebungsprozess lediglich unterstützen. Die Analyse und Interpretation der visuellen Daten bleiben immer eng an Sprache gebunden, und in der abschließenden Darstellung der Untersuchungsergebnisse dominiert der Schrifttext (im Film der Textkommentar); das erstellte Bildmaterial verkommt zum Zwischenprodukt oder illustriert lediglich das im Text Gesagte. Auch in der 'visuellen Soziologie' hat man sich bisher kaum mit dem Text/Bild bzw. Bild/Text-Verhältnis beschäftigt und das, obwohl in der gesamten soziologischen Feldforschung nicht nur sprachliche Daten, sondern auch visuelle Daten erhoben werden. Die Beobachtungsdaten werden fast immer allesamt in schriftlich fixierte Textprotokolle umgewandelt und spielen – als ursprünglich visuelle Daten – für die soziologische Analyse und Interpretation zwar eine bedeutende, aber wenig gewürdigte Rolle.

Mit der hier vorliegenden Untersuchung ist nun der Versuch einer Neuorientierung der 'visuellen Soziologie' unternommen worden. Gestützt auf grundlagentheoretische Überlegungen aus der Phänomenologie (Alfred Schütz 1971) und auf bewährte methodische Verfahren der Soziologie (Anselm Strauss 1998) wurde ein völlig neuer theoretischer und methodischer Ansatz entwickelt, den ich hier (behelfsweise) 'visuelle fotografische Verdichtung' genannt habe. Ähnlich wie sich die "dichte Beschreibung" (Clifford Geertz 1983) auf das metaphorische und symbolische Potential der Sprache verlässt, setzt man in der Methodologie der 'visuellen fotografischen Verdichtung' auf das typisierende Sehen, die Beobachtung und das (komprimierende) Visualisieren von Beobachtungen. Hierbei dient ein früherer Vertreter der sozialdokumentarischen Fotografie als Vorbild: August Sander (1929), der in seiner 'soziologischen' Dokumentation der deutschen Gesellschaft das analytische Typisierungspotential der Fotografie genutzt hat. Genau wie bei Sander ist auch in dem hier gewählten fotografischen

Verfahren nicht der willkürliche Schnappschuss das Ziel, sondern in Absprache mit den Akteuren ein methodisch kontrolliertes Erfassen ihrer typischen Posen, ihrer Selbstdarstellungen in typischen Situationen und Milieus. Anstelle des Filmes ist bewusst die Fotografie als Datenbasis gewählt worden: Das 'stehende Bild' erlaubt nicht nur eine extensive, systematisierbare Beobachtung, sondern es zwingt – anders als beim Schnappschuss – auch den Konstrukteur der typisierenden Fotografie zur räumlich-zeitlichen Verdichtung.

Ziel der hier vorgestellten Untersuchung war also einmal ein grundlagentheoretisches, nämlich ein neues methodisches Verfahren für die visuelle Soziologie zu entwickeln. Zudem sollte in einer empirischen Fallstudie die spezifische Qualität dieses theoretisch neu entwickelten Ansatzes der 'visuellen fotografischen Verdichtung' und der auf ihn bezogenen Methodologie und Methode demonstriert und getestet werden. Somit verfolgte ich mit dieser Untersuchung zwei eng aufeinander bezogene Ziele: a) ein grundlagentheoretisches und b) ein empirisch-materiales Ziel.

Die Transformationsprozesse in Kuba und die sich beschleunigenden, deutlich sichtbaren Veränderungen von alltäglich-lebensweltlichen Selbstwahrnehmungen und Handlungsmustern boten sich als geeignetes Feld für eine 'visuelle fotografische Verdichtung' an, insbesondere auch wegen der historisch beispielhaften Chance, diese aktuellen Transformationsprozesse zu erfassen und ethnografisch-fotografisch in ihren typischen, alltäglichen Erscheinungsformen erkennbar zu machen. Am Ende dieser Fallstudie steht eine Fotoreihe, die als eine fotografisch dicht (re-) konstruierte Visualisierung von Teilbereichen kubanischer Alltags- und Lebenswelten zu verstehen ist: als ein eigenständiges und rein visuelles Endprodukt der ethnografischen Untersuchung. Es kann somit ohne einen direkten, erklärenden Textkommentar auskommen und sich selbst in seinen Bildsequenzen erklären und interpretieren.

Die Ergebnisse zu den beiden genannten Untersuchungszielen werden hier systematisch dokumentiert, allerdings analytisch getrennt in einen Bildband und einen Kommentarband, um die klare Trennung von Bild und Text zu erhalten. In dem vorliegenden Kommentarband erhält der Leser Informationen zum bisherigen Forschungsstand (Kap. 2), zum theoretischen und methodischen Ansatz (Kap. 3) und schließlich zum Forschungsverlauf während der Fallstudie, dem darin angewendeten methodischen foto-ethnografischen Verfahren, zur Konstruktion der Fotoserien und zu Problemen bei der Anwendung des Verfahrens (Kap. 4.1. und 4.2). Im letzten Kapitel 4.3 werden dem Leser bzw. Betrachter sozialhistorische, situationsbezogene Kontextinformationen angeboten, die eine zeitgeschichtliche Einordnung der Fotografien aus dem Bildband ermöglichen. Allerdings sind es keine direkten Informationen oder

Interpretationshilfen zu einzelnen Bildern. Es sind lediglich Hintergrundinformationen, die dem Leser/Betrachter zusätzlich zu den schon in den Fotos enthaltenen visuellen Informationen gegeben werden. Dem Leser/Betrachter bieten diese Kontextinformationen die Möglichkeit, bei Bedarf die Ordnung der Fotos zu Serien nachzuvollziehen und seine eigenen aus der Bildbetrachtung gewonnenen Interpretationen zu überprüfen und zu vergleichen.

Getrennt vom Kommentarband liegt ein Bildband vor, der ausschließlich aus in Bildsequenzen angeordneten Fotografien besteht. Auf jeglichen Textkommentar wurde bewusst verzichtet. Damit verlange ich dem Rezipienten eine ihm – trotz der heutzutage alltäglichen Bilderfluten in den Medien – gänzlich ungewohnte, ja eigentlich altmodische Form der Bildbetrachtung ab. Die alte Vorstellung, dass Bilder an sich und aus sich heraus 'wahrhaftiges Wissen' vermitteln und Interpretationen der Welt leisten können ohne sich von den Zügeln der Sprache leiten zu lassen, entspricht heute ganz und gar nicht der 'wissenschaftlichen' Auffassung der Vermittlung von Wissen, die sich gänzlich auf die Sprache fixiert hat. Aber gerade darin bestand der Reiz dieses Unternehmens: anhand einer solchen Fallstudie die Möglichkeiten bzw. die Grenzen und ganz allgemein einfach die Brauchbarkeit einer vom Schrifttext und Sprache abgelösten 'Bild-durch-Bild-Interpretation' und Wissensvermittlung auf der Grundlage 'visueller fotografischer Verdichtung' für die Soziologie als Beobachtungswissenschaft zu testen und zu erkennen.

Zum Schluss sei angemerkt, dass bestimmte Textteile und Kapitel dieser Arbeit, insbesondere die Ausführungen zum Forschungsstand und zum theoretischen und methodischen Ansatz, ganz bzw. teilweise ohne Veränderungen dem von Prof. Dr. Hans-Georg Soeffner und mir gestellten Forschungsantrag an die Deutsche Forschungsgemeinschaft entnommen worden sind. Dieser Antrag bildet zwar die Voraussetzung für das vorliegende 'Produkt', letzteres muss sich jedoch in seiner konkreten Ausgestaltung selbst tragen und in seiner empirischen Eigenständigkeit bewähren.

2. STAND DER FORSCHUNG

2.1 Ethnografie in der Soziologie

Ethnografische Untersuchungen haben unter den Soziologen der USA eine lange Tradition. Die Chicagoer Schule für Soziologie führte zu Beginn dieses Jahrhunderts unter Robert E. Park und William I. Thomas ethnografischen Feldforschungen in abgegrenzten Stadtvierteln von Chicago durch. Auf diese Weise wurde das Alltagsleben von verschiedenen Gruppen bzw. 'Kulturen' oder 'Subkulturen' – zum Beispiel von Einwanderern, Straßengangs oder Drogensüchtigen (vgl. William I. Thomas & Florian Zaniecki 1926, Frederic Thrasher 1927 & William Foote Whyte 1943, Howard S. Becker 1963) – im Detail untersucht und beschrieben. In dieser Tradition steht auch eine Reihe von späteren empirischen Studien der amerikanischen Soziologie (vgl. Harold Garfinkel 1967, Erving Goffman 1969 und 1986, Anselm L. Strauss 1998). In der deutschsprachigen Soziologie hat sich die Ethnografie ebenfalls als Untersuchungsmethode etabliert (vgl. Roland Girtler 1980, Stefan Hirschauer & Klaus Amann 1997, Roland Hitzler & Anne Honer 1984, 1988, Anne Honer 1993, Jo Reichertz 1992, Hans-Georg Soeffner 1989, 1992). Sie ist eine der zentralen Methoden qualitativer sozialwissenschaftlicher Empirie. Ethnografische Arbeiten in der Soziologie folgen in ihrer Praxis stets ähnlichen Grundprinzipien. Zu ihnen zählen: das persönliche 'Eindringen' in eine dem Ethnografen 'fremde' Kultur; das Beschreiben und Verstehen ihrer jeweiligen Eigenheiten wie typischer Handlungsmuster, zentraler Organisationsformen, Deutungspraktiken etc.; schließlich die textförmige Berichterstattung und Interpretation der Untersuchungsgegenstände.

Der Einsatz visueller Erhebungsinstrumente und Darstellungsweisen, insbesondere der Fotografie, ist in der Soziologie bis heute marginal geblieben. In Anthropologie und Ethnologie hingegen wurden bereits sehr früh Fotografie (und Film) als wissenschaftliche Instrumente zur Dokumentation und Beschreibung einer Kultur eingesetzt. Sie blieben dabei allerdings immer abhängig von der textuellen Bearbeitung des Forschungsthemas.

2.2 Fotografie in Ethnologie und Anthropologie

Der Fotoapparat war unmittelbar nach seiner Erfindung Mitte des 19. Jh. ein willkommenes und praktisches Instrument für die Forscher, ihre Reisen in weit entfernte, fremde Welten und Kulturen nicht mehr nur schriftlich, sondern auch durch zahlreiche Fotografien zu

dokumentieren (Thomas Theye 1989: 21ff). Auch die ersten Ethnologen und Anthropologen zu Beginn des 20.Jh. zögerten nicht und setzten die Fotografie als Mittel zur Datenerhebung ein. Auf diese Weise wollten sie – der damaligen Wissenschaftsideologie folgend – die sogenannten 'rassischen' Merkmale bestimmter Kulturen erfassen (ebd.: 90ff; Elisabeth Edwards 1992), aber auch den materiellen Bestand fremder Kulturen beschreiben und archivieren (Thomas Theye 1989: 16f) oder menschliche Verhaltensweisen kontrastiv analysieren (zum Beispiel: Gregory Bateson & Margaret Mead 1942, *Balinese Character* oder auch Bronislaw Malinowski 1932, *Argonauts of the Western Pacific*).

Das ethnografische Bildmaterial wurde damals und wird oft auch heute noch (beispielsweise vom Institut für den wissenschaftlichen Film in Göttingen) als Dokumentation der – häufig im Verschwinden begriffenen – Wirklichkeit fremder Kulturen verstanden. Die visuellen Daten eines Forschungsaufenthalts zielen dabei auf die möglichst authentische und naturgetreue Dokumentation einer Kultur. Nach diesem Verständnis ist ethnografisches Fotografieren ein Verfahren der Realitäts-Abbildung. Der Fotoapparat gilt dementsprechend als ein technisches Hilfsmittel, als Werkzeug des Ethnologen, das den Beobachtungsprozess im Feld unterstützt (John Collier & Malcolm Collier 1992: 5). Das gewonnene Fotomaterial wird zum visuellen Hilfsmittel für eine 'außerhalb' der Fotografie stattfindende Analyse.

Allerdings ist in der neueren Ethnografie dieser 'realistische', positivistische Ansatz der Verwendung von Fotografien längst überholt. Man kritisiert die Auffassung von der Kamera als "objective recorder" und betrachtet sie und den Ethnologen als "creator/generator of images" (Jay Ruby 1976: 7), d.h. der konstruktive Aspekt einer Ethnografie und damit auch einer Fotografie rückt in den Vordergrund (vgl. *Trickster*, Nr. 12/13, 1985).

Um die Perspektive der untersuchten Subjekte stärker zu betonen, wurden diesen Fotoapparate oder auch Filmkameras gegeben. Die 'Beforschten' wurden dazu aufgefordert, aus ihrer 'Objektrolle' herauszutreten und selbst Aufnahmen zu beliebigen Themen aus dem Alltag herzustellen. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist die Untersuchung von Sol Worth und John Adair (1972), allerdings aus dem Bereich des Films. Sie führten eine Gruppe von Navajo-Indianern in die Grundtechniken des Filmens ein und ließen sie anschließend Filme über ihre Sicht der sozialen Welt drehen. In der Gestaltung der Filme erkannten Worth und Adair einige signifikante Unterschiede der Raum-, Zeit- und Wirklichkeitswahrnehmung bei den Navajos im Unterschied zu weißen Amerikanern.

Ebenfalls ausgehend von der Annahme, dass alle Formen von Visualisierung (sowohl Sehen und Abbilden als auch Imagination) kulturellen Codes gehorchen und dementsprechend konstruiert sind, untersuchte man in dem DFG-Projekt von M.S.Laubscher und U. Luig (Abschlussbericht 1997) indigene visuelle Wahrnehmungsweisen und Repräsentationen in verschiedenen Kulturen. Methodisch wurde so vorgegangen, dass bereits in der Kultur vorhandenes visuelles – also sogenanntes 'natürliches' – Datenmaterial interpretiert wurde. In einem Teilprojekt beispielsweise sammelte Tobias Wendl Fotografien von Studio- und Porträtfotografen in Ghana. Das Bildmaterial wurde also nicht erst von einem Ethnologen während seines Feldaufenthalts 'künstlich' hergestellt. Trotz einer gewissen thematischen Nähe zu meinem Vorhaben sind Überlegungen zum Einsatz visueller Datenerhebungsverfahren, wie sie in diesem Projekt eine Rolle spielen sollen, in dieser kulturanthropologischen Untersuchung nicht angestellt worden.

Fotografen und Filmemachern außerhalb der wissenschaftlichen Disziplin der Ethnologie ist es teilweise gelungen, ethnologische bzw. ethnografische Dokumentationen zu erstellen. Hervorzuheben ist hier – trotz meiner Vorbehalte gegenüber den Aktivitäten der Protagonistin während der NS-Zeit in Deutschland – Leni Riefenstahls fotografische Arbeit über die Nuba. Insgesamt lässt sich jedoch feststellen, dass es trotz einer regen Produktion an ethnografischen Fotografien weder in der Ethnologie noch in der Soziologie (vgl. 2.3) zur Entwicklung einer eigenständigen visuellen Methode oder einer Theorie der Visualisierung des sozialen Lebens gekommen ist, mit deren Hilfe die Erhebung, Analyse und Repräsentation visueller Daten systematisch angeleitet und gestützt werden könnten (vgl. Werner Petermann 1991). Stattdessen stellt Margaret Mead zurecht fest: "Relying on words (...) anthropology became a science of words, and those who relied on words have been very unwilling to let their people use new tools." (Margaret Mead 1975: 5).

2.3 Fotografie in der Soziologie

Für zahlreiche Artikel des *American Journal of Sociology* zu Beginn des 20. Jahrhunderts verwendeten Soziologen Fotografien, allerdings nicht zur wissenschaftlichen Analyse und Erkenntnis, sondern als Illustration und Beweismittel. Doch nach 1916 verschwanden Fotografien fast völlig aus der Zeitschrift (Clarice Stasz 1979). Wo vormals Fotos die 'soziale Welt' der Untersuchten abbildeten, stehen nun Tabellen, Zahlen und Grafiken. Es wurde keine weitere Entwicklung der Fotografie als Erhebungs- und Erkenntnisinstrument versucht. Die Ethnografen der Chicago School unter Robert E. Park und William I. Thomas dokumentierten die Wohnviertel und Subkulturen in

Chicago ausschließlich mit 'Stift und Papier'. Der Leser ist anschließend darauf angewiesen, das beschriebene Feld selbst 'im Kopf' zu visualisieren. Eine Verwendung der Fotografie zur Datenerhebung und –analyse wie in Ethnologie und Anthropologie gibt es kaum mehr.

Außerhalb der 'akademischen Soziologie' entstanden in den USA und in Europa etwa zur gleichen Zeit sozialdokumentarische Arbeiten von Fotografen, wie z.B. Eugene Atget, Margaret Bourke-White, Edward Sheriff Curtis, Walker Evans, Lewis Hine, Jacob A. Riis, August Sander, Paul Strand oder auch von Heinrich Zille, der seine Fotografien oft zur Grundlage seiner berühmten Karikaturen und Milieuskizzen machte und damit Bilder mit Bildern einer anderen Gattung kommentierte. Die Fotografen versuchten, teilweise in Zusammenarbeit mit Journalisten oder Schriftstellern, die sozialen Lebenswelten, in die sie 'eintauchten', rein bildlich – manchmal ergänzt durch Text – zu dokumentieren und zu beschreiben. Thematisch ging es in den Dokumentationen meistens um das Aufzeigen und Beschreiben unhaltbarer Lebensbedingungen benachteiligter Bevölkerungsgruppen. Besonders beeindruckend ist in diesem Zusammenhang das Regierungsprojekt der *Farm Security Administration (FSA)* der 30er Jahre in den USA, an dem mehrere der oben genannten Fotografen mitwirkten. Bis zum Projektende im Jahr 1942 waren fast 300.000 fotografische Aufnahmen entstanden, die die Folgen der Wirtschaftskrise unter der Landbevölkerung und die Maßnahmen der staatlichen Behörden zur Krisenintervention dokumentieren. Der Leiter des fotografischen Projekts, Roy Emerson Stryker, erkannte die Parallelen in der Vorgehensweise zwischen ethnografischer Forschung der Soziologen und der sozialdokumentarischen Fotografie. Er empfahl den Fotografen zur Vorbereitung ihrer Feldstudien die Lektüre sozialwissenschaftlicher Literatur. Das Verfahren der teilnehmenden Beobachtung als ein Teil der ethnografischen Feldforschung, das Robert E. Park und William I. Thomas zu dieser Zeit an der soziologischen Fakultät von Chicago praktizierten, wurde grundlegend für das Selbstverständnis von Strykers Abteilung (William Stott 1973: 155; Robert Schändlinger 1998: 27).

Während sich die Fotografen einen Teil der ethnografischen Methoden für ihre Zwecke aneigneten, ließen die Sozialwissenschaftler das Potential der Fotografie für Forschung fast vollkommen ungenutzt. Stattdessen werden die Arbeiten und Fotografien dieser frühen Fotografen heute fast ausschließlich unter rein künstlerischen bzw. ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet und beurteilt. Auch wenn die frühe sozialdokumentarische Fotografie in historischen Darstellungen zur visuellen Soziologie als deren Vorläufer bewertet wird, hat sie die visuelle Soziologie in ihrer heutigen Ausrichtung in den USA und Deutschland nur wenig bzw. gar nicht beeinflusst.

Im Allgemeinen wird der Beginn eines eigenständigen Forschungsbereichs der visuellen Soziologie auf die 70er Jahre datiert. In den USA experimentieren einige 'visuelle Soziologen', in Anlehnung an einen neuen narrativen Stil in der Ethnografie, mit sogenannten Foto-Essays. Douglas Harper (1987) beispielsweise, präsentiert seine fotografische Ethnografie über Obdachlose in dieser Form. Methodisch arbeitet er mit der von John Collier und Malcolm Collier (1967/1992) eingeführten Methode des *photo-interviewing* oder auch der *photo-elicitation*. Dabei werden die vom Feldforscher aufgenommenen Fotografien dem Interviewpartner vorgelegt und von diesem kommentiert und interpretiert. Die verbalen Äußerungen werden aufgezeichnet und sind Grundlage weiterer Analysen und der abschließenden Interpretationen. Der 'visuelle Soziologe' dieses Typs glaubt, auf diese Weise die Interpretationen des traditionellen Ethnografen zu durchbrechen und neue, neutralisierte 'Machtverhältnisse' zu schaffen, indem er den Informanten ein 'Mitgestaltungsrecht' einräumt.

Mir erscheint diese Methode nicht sehr vielversprechend, denn die visuellen Interpretationen des Feldforschers, die sich in seinen Fotografien ausdrücken, werden hier relativ unkontrolliert vermischt mit den verbalen Interpretationen der Informanten. Schließlich mündet der Umweg über die visuellen Zwischenprodukte – wie gehabt – in eine textuelle Interpretation des Untersuchungsgegenstands. Diese von vielen Ethnografen propagierte Methode der visuellen Soziologie (vgl. Douglas Harper 1994, 2000, Patricia A. Templin 1982) erkennt zudem völlig, dass sich das Subjekt auch in seiner äußerlichen Erscheinung dem Betrachter offenbart. Zöge man dagegen die leiblich-visuelle Äußerungsform der sozialen Akteure in Betracht, so müssten die visuelle Selbstpräsentation, das Image-Arrangement (Erving Goffman 1961, 1967) der (beobachteten) Subjekte, der Körperausdruck und der Körper als Medium (Helmuth Plessner 1970) der Ansatzpunkt einer visuellen Methode sein. Wozu sonst braucht man Fotos als visuelle Dokumente, wenn nicht zur analytischen Präsentation der alltäglichen oder hochstilisierten Selbstpräsentation von Individuen, Gruppen oder 'Szenarien'?

In Deutschland beschäftigt man sich innerhalb der visuellen Soziologie hauptsächlich mit den Wechselwirkungen zwischen Bildmedien und den sich verändernden visuellen Wahrnehmungsweisen der Menschen. Bilder – bewegt und unbewegt – sind mittlerweile zu einem selbstverständlichen und allgegenwärtigen Teil unserer Gesellschaft geworden. Unter dem Eindruck der zunehmenden Medialisierung und Visualisierung der Gesellschaft wird die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bildern von einigen Soziologen zwar in jüngster Zeit vorangetrieben (vgl. Stefan Müller-Doohm 1997, Jo Reichertz 1998, Hans-Georg Soeffner & Juergen Raab 1998, Hans-Georg Soeffner 2000), bleibt aber insgesamt noch sehr lückenhaft,

insbesondere im Bereich der Fotografie. (Eine Ausnahme ist Pierre Bourdieu [1965] 1981, vgl. 3.3.3). Eine systematisierte aktive Verwendung visueller Medien in der Feldforschung als Instrument nicht nur der Datenerhebung, sondern auch der Analyse und Darstellung ist weder für die Theorie noch für die Forschungspraxis der visuellen Soziologie erarbeitet oder gar etabliert worden.

Eher scheinen viele Sozialwissenschaftler bis heute derartige Verfahren als 'weich', wenn nicht als 'vorwissenschaftlich', zu erachten. Dementsprechend werden Ethnografien nicht in Form von Bildern oder Fotos, sondern nahezu ausschließlich in Textform produziert und akzeptiert. 'Folgerichtig' werden Fotografien nach wie vor lediglich entweder als Beweismittel und Illustrationen im journalistischen, dokumentarischen Bereich oder als ästhetische Produkte im künstlerischen Bereich eingesetzt und rezipiert.

2.4 Ethnografische Studien und Bilddokumentationen zu Kubas Transformationsprozess seit 1989/1990

Die Untersuchung der rasanten, konfliktreichen Veränderungen und der daraus resultierenden Widersprüche für die kubanische Gesellschaft hat zahlreiche Politologen, Wirtschafts- und Sozialwissenschaftler im In- und Ausland beschäftigt. Seit 1989/90 sind verschiedene Studien zu den jüngsten Ereignissen veröffentlicht worden (vgl. Jürgen Burchhardt 1994, Dietmar Dirmoser 1996, Susan Eva Eckstein 1994, Gillian Gunn 1996, Janette Habel 1997, Bert Hoffmann 1996, Carmelo Mesa-Lago 1993, Andrés Oppenheimer 1992, Jean Stubbs 1989). Allerdings stützen sich die zitierten Analysen hauptsächlich auf Sekundärdaten und nicht auf eigenes, systematisch erhobenes Datenmaterial. Die Ergebnisse dieser Studien vermitteln aufschlussreiche makroökonomische Aspekte, beschreiben soziale Folgen der Wirtschaftsreformen, sagen jedoch kaum etwas über die Alltagskultur der Kubaner aus. Feldstudien, die versuchen, durch systematische Datenerhebung den momentanen Umwälzungsprozess und dessen Auswirkungen auf den kubanischen Alltag (auf das Leben der 'kleinen' Leute) zu untersuchen und zu beschreiben, sind eher eine Seltenheit (vgl. einige Beispiele: Nathalie Camenzind 1995, unveröffentlicht; Hannah Elinson 1999, Ingrid Kummels 1996, Philip Peters 1998, Mette Louise B. Rundle 2001, Benjamin Smith 1999), aber ansonsten kaum realisiert worden. Der Grund hierfür liegt in der repressiven politischen Lage in Kuba, die eine Durchführung sozialwissenschaftlicher Feldforschungen erschwert.

Im Zuge eines regelrechten Kuba-Booms seit Mitte der 90er Jahre, später noch verstärkt durch den Film von Wim Wenders "Buena Vista Social Club" (1999), sind in den letzten Jahren auch zahlreiche dokumentarische Fotobände und Filme über das sich wandelnde Kuba der 90er Jahre erschienen. In dem erst kürzlich erschienen Fotoband *Cuba on the verge* sind eine Reihe von Fotografen vertreten, die sich der Transformations-Thematik auf unterschiedliche Weise nähern. In seinem Fotoband *La voz del Caiman* dokumentiert der Fotograf Pepe Navarro durch einzelne Porträtaufnahmen unterschiedlicher Personen und Berufe das heutige Kuba. Die – hier exemplarisch – genannten Fotobände kommen den in der foto-ethnografischen Fallstudie verfolgten thematischen und inhaltlichen Aspekten am nächsten. Allerdings ist die Präsentationsform der Fotos eine andere: in beiden Fotobänden wird nach dem üblichen Muster verfahren. Die Fotos werden gemeinsam mit den sie kommentierenden Texten präsentiert.

Lediglich ein von dem kubanischen Regisseur Fernando Pérez realisierter Dokumentarfilm "Suite Habana" (II. Muestra Nacional de Nuevos Realizadores, 19.-22.02.2003, ICAIC, Habana), der erst während meines letzten Feldforschungs-Aufenthaltes auf Kuba im Jahre 2003 in die kubanischen Kinos kam – allerdings aufgrund seiner Kritik an den aktuellen Entwicklungen auf Kuba hier auch nur sehr eingeschränkt, d.h. einem ausgewählten Publikum vorbehalten – kommt dem methodischen Ansatz der hier verfolgten visuellen Soziologie sehr nah. Fernando Pérez porträtiert in seinem Film 12 ausgewählte Personen während eines einzigen Tages in Havanna. Der Film beschreibt die Lebensumstände, den Alltag der Protagonisten – und das ist das Entscheidende – ohne jeglichen Textkommentar. Es sind lediglich Geräusche der Stadt zu hören, aber keine Dialoge oder sonstige Kommentare und Erläuterungen. Ausschließlich die vielen verschiedenen Bilder und Szenen der verschiedenen Personen 'erzählen' und 'verdichten' sich zu einem Gesamtbild, das die aktuelle Lebenssituation und den Alltag auf Kuba beschreibt.

3. THEORETISCHER, METHODOLOGISCHER UND METHODISCHER ANSATZ

3.1 Problemaufriss, theoretischer Rahmen

Die (Selbst-)Bindung der Geistes- und Sozialwissenschaften an die Schrift hat eine lange Vorgeschichte (vgl. Jack Goody 1981), innerhalb derer die Einführung der 'phonetischen' Schrift einen neuen 'qualitativen Sprung' in der Evolution des menschlichen Umganges mit der Sprache ausmacht (Jack Goody & Jan Watt 1981): Die phonetische Schrift löst sich nicht nur von dem

Prinzip der Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Schriftzeichen und 'Gegenstandswelt', indem eine erkennbar willkürliche Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichneten zum Fundament der Schrift gemacht wird, sondern sie versucht auch, durch die Transkription der Lautfolgen den Sprechvorgang nachzuzeichnen. Damit bezieht sich die Schrift unzweideutig auf das Sprechen oder, anders ausgedrückt: Sprache macht sich in der Schrift immer schon auch selbst zum Gegenstand (Hans-Georg Soeffner 1989: 81). Das Verhältnis von "Text und Bild, Bild und Text" (Wolfgang Harms 1990) bekommt nicht zuletzt dadurch eine ganz neue Dimension und zwingt nun – spät und immer noch Sprache und Schrift als Auslegungsmedium betonend – die Interpreten, die Dissonanzen zwischen Bild- und Textmedien herauszuarbeiten und zu berücksichtigen.

In diesem Zusammenhang muss, so trivial dies auch scheinen mag, daran erinnert werden, dass in unserer Kultur (und nicht nur in ihr) über Jahrhunderte hinweg der Ausdrucksform, Gestaltungskraft, Erzähl- und Wahrheitsfähigkeit der Bilder ganz und gar nicht misstraut wurde. Man sah die Bilder vielmehr als Garanten der Traditions-, Glaubens- und Wissensvermittlung an, auch dann, wenn ihnen kein Text beigelegt war. Die Kirchenfenster, Fresken und Gemälde unserer Kirchen und Kathedralen bezeugen dies ebenso eindrucksvoll wie das Vertrauen der frühneuzeitlichen Bildungstheoretiker (vgl. etwa den 'orbis pictus' des Amos Comenius und die bebilderten Stadtmauern des "Sonnenstaates" bei Tommaso Campanella) in die Fähigkeit der Bilder, 'wahrhaftiges Wissen' zu vermitteln. Die Konventionen der 'Allegorik', der Ikonografie und des Bildaufbaus gaben zudem der visuell orientierten Gesellschaft dieser Zeit Semantiken und syntaktische Regeln an die Hand, mit deren Hilfe die Bilder relativ leicht intersubjektiv zu entschlüsseln waren (vgl. Ernst H. Gombrich 1986). Das Misstrauen gegenüber der angeblichen Mehrdeutigkeit der Bilder entsteht erst in einer Zeit, für die Schriftlichkeit und Texte zu Garanten der Intersubjektivität und 'Objektivität' werden, weil mit der Fixierung auf die Textlektüre nicht nur allmählich die Fähigkeit der Bildentschlüsselung abhanden kommt, sondern weil man zudem zunächst auch relativ blind ist gegenüber der Mehrdeutigkeit oder gar Ambivalenz von Texten.

Das DFG-Symposion, dem sich der bereits zitierte, von Wolfgang Harms herausgegebene Sammelband verdankt, führt deutlich vor Augen, wie sprachgebunden Darstellung, Deutung und wissenschaftliche Analyse gegenwärtig trotz des Bilderreichtums und der Hochachtung der Interpreten vor dem Bild (vor allem vor der bildenden Kunst) bleiben und wie groß das Misstrauen gegenüber einer eigenständigen Darstellungs-, Deutungs- und Analysefähigkeit der bildhaften Rekonstruktion sozialer Welten ist. Als (traditionelles) Hilfsmittel der *ars memorativa*

lässt man Bilder gern gelten – ebenso im Geiste des Amos Comenius und seines 'orbis pictus' – als didaktisches Instrument. Sonst aber zitiert man weiterhin Brecht: "Eine Fotografie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute" (Ira Diana Mazzoni in Wolfgang Harms 1990: 448). Die "Aussagekraft des Wirklichkeitsbildes" (ebda) der Dokumentarfotografie bezweifelt man nach wie vor – hier werden auf dem Symposium die autobiografische Studie von Alexander Graf Sternbock-Fermor ("Ein Leben als Bergarbeiter", 1921) und die vom Verein für Sozialpolitik zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchgeführte fotografische Dokumentation über das Leben in Berliner Hinterhäusern diskutiert. Fotografie, so meint man, "könne nur im Zusammenhang mit Texten wirken" (Ira Diana Mazzoni in Wolfgang Harms 1990: 450). – Nebenbei: die Suggestion, die von dieser Behauptung ausgeht, wird nur zu gern zu Propagandazwecken missbraucht (vgl. Michael Rutschky 1993), indem man Fotografien mit entsprechend manipulativen Unterschriften versieht. Die satirische Fotomontage lebt ebenfalls von diesem Prinzip, exemplarisch bei John Heartfield.

Dennoch lässt der von Harms herausgegebene – für die Text/Bild- bzw. Bild/Text-Problematik nach wie vor repräsentative – Sammelband theoretische und methodologisch-methodische Überlegungen erkennen, die in die Richtung des hier vorliegenden Forschungsansatzes gehen. Zum einen wird auf die – durch den zunehmenden Einfluss der Bildmedien auf unsere Wahrnehmung veränderten – Sehgewohnheiten verwiesen (ebd.: 450), also auch auf die wachsende Produktions- und Deutungskompetenz der (die Kameras oft selbst nutzenden) Rezipienten gegenüber neuen Bildmedien; zum anderen unternimmt Aron Kibédi Varga (in Wolfgang Harms 1990: 357-367) – wenn auch mit von ihm selbst kritisch gesehenen Analogiebemühungen in Richtung auf die klassische Rhetorik – den Versuch "visuelle Argumentation und visuelle Narrativität" als autonome, textunabhängige Diskurse sichtbar zu machen. Zudem wird die vom menschlichen Auge unterschiedlich vorgenommene "visuelle Abstimmung" von Schrifttexten einerseits, denen die Augen Buchstabe für Buchstabe folgen müssen, und Bildern andererseits, die ein freieres 'Hin- und Herwandern' der Augen erlauben (Hans Dieter Huber in Harms 1990: 401), konstatiert. Immerhin folgen nun auch Textinterpreten mit dieser Einsicht den seit langem gesicherten Erkenntnissen der Wahrnehmungspsychologie, in der auf die jeweils unterschiedlichen Steuerungsmechanismen verwiesen wird, denen unsere optische Wahrnehmung folgt.

Die hier kurz skizzierten, von Archäologen, Kunsthistorikern, Historikern und Medienwissenschaftlern zum Teil intensiv geführten Diskussionen über das Text/Bild- bzw. Bild/Text-Verhältnis und die für diese Diskussion zentralen Fragen ("Wie ist eine begriffliche

Interpretation von Bildern möglich und wie können wir richtige von falschen Interpretationen unterscheiden?", (Hans Dieter Huber in Wolfgang Harms 1990: 399) werden allerdings in der Soziologie nur am Rande behandelt (vgl. 2.3). Dies ist aus mehreren Gründen erstaunlich, denn die Soziologie ist und bleibt – trotz ihrer gut entwickelten Befragungstechniken und ihrer daher begreiflichen Liebe zu Umfragen – auch eine Beobachtungswissenschaft: Die 'Übersetzung' von Beobachtungsdaten in Textprotokolle oder von visuellen Aufzeichnungen in sprachlich gefasste Transkriptionen gehört für die soziologische Feldforschung zum alltäglichen Geschäft. Zudem hat einer der 'Klassiker' unserer Disziplin, Georg Simmel, schon früh darauf hingewiesen, dass Gesellschaften – Großstadtgesellschaften zumal – Beobachtungsgesellschaften sind, denn der Verkehr in der Großstadt zeigt "verglichen mit dem in der Kleinstadt, [...] ein unermessliches Übergewicht des Sehens über das Hören Anderer" (Georg Simmel 1908/1992: 727). Soziologie ist also immer auch das Beobachten und Interpretieren von Beobachtern (Erving Goffman 1959, 1961, 1963, 1967).

Diese Tatsache verlangt nach Konsequenzen sowohl für die soziologische Theoriebildung als auch für die Methodologie und die Methoden der empirischen Sozialforschung: Aus protosoziologischen Ansätzen, etwa einer "Anthropologie der Sinne" (Helmuth Plessner 1970) oder einer "Phänomenologie der Wahrnehmung" (Maurice Merleau-Ponty 1966), müssten Konzepte für eine Soziologie der Sinne entwickelt werden. Das Zusammenspiel und die wechselseitige Ergänzung ('Synästhesie') der Sinne sind dabei ebenso zu berücksichtigen wie das Phänomen, dass "jeder Sinn (...) seine 'Welt'" hat (Maurice Merleau-Ponty 1966: 260 ff).

Innerhalb dieses Theorie- und Problemzusammenhangs setzt die vorliegende Fallstudie verhältnismäßig bescheiden an. Menschliches Sehen, Beobachten und das Beobachten von Beobachtern ist immer schon begleitet von Deutungs- und Verstehensleistungen, die den Sinnen 'Sinn' verleihen, alle Wahrnehmungen in "Konstruktionen erster Ordnung" (Alfred Schütz 1971) einbetten und ständig alltägliche, vorsoziologische, eben auch visuelle Typisierungsleistungen erbringen (vgl. Siegfried Frey 1990). Ich möchte dieses alltägliche, visuelle Typisierungspotential nutzen für eine methodisch kontrollierte, nun annäherungsweise visuelle "Konstruktion zweiter Ordnung" (Alfred Schütz 1971, vgl. dazu auch Hans-Georg Soeffner 1989: 126ff): für eine 'visuelle fotografische Verdichtung' jener alltäglichen visuellen Typologien, mit denen Menschen sich selbst, ihre Umgebung und ihre Mitmenschen überziehen. Dabei setze ich auf das Auge und "seine Welt" (Maurice Merleau-Ponty 1966) der visuellen Typologien. Interpretierende, das Bild begleitende oder ihm unterschobene Texte werden – bis auf wenige, gesondert dargestellte Informationen (vgl. 4.3) – bewusst ausgespart: Die 'visuelle Verdichtung' soll sich selbst,

unterstützt von reinen Bildsequenzen, in einer 'Bildsprache' interpretieren. (Zum Verhältnis von Text und Bild/Bild und Text in dieser Fotostudie, vgl. 4.2.6)

3.2. Zur Methodologie der Bild-durch-Bild-Interpretation

Neben dem – gegenüber der Lektüre von Texten ganz andersartigen – Abtasten des Bildes durch den Blick (s.o.), sind einige weitere Strukturmerkmale zu berücksichtigen, die das Verfassen und Lesen von Schrifttexten (aber auch einige Grundzüge gesprochener Sprache) von sehendem Wahrnehmen unterscheiden. Jeder 'teilnehmende' oder auch hinter dem Einwegspiegel sitzende Beobachter kennt die Probleme, die bei der schriftlichen Protokollierung der Beobachtung entstehen. Schon vor der Suche nach der 'korrekten Semantik' für beobachtete Handlungen, Gesten, Körper- und Gesichtsausdruck, Kleidungsstücke etc. ergibt sich das Dilemma, dass ganzheitlich-gleichzeitige Wahrnehmungen in ein schriftliches Nacheinander gebracht werden müssen: die Sprache konstruiert Zeitfolgen, wo in der Wahrnehmung keine oder andere waren. Zudem suggeriert die neu entstandene sprachliche Abfolge Kausalitäten: Aus ursprünglich Gleichzeitigem wird ein 'erst dies' - 'dann das', woraus leicht ein 'weil erst dies', 'darum später jenes' wird. Kurz: die Wahrnehmungszeit wird in eine andersartige Schrift- und Lesezeit transformiert. Zwar wird dabei die 'Flüchtigkeit' der aktuellen Wahrnehmungen auf Dauer gestellt und Diskursivität erreicht, aber das neue semantische und syntaktische Ordnungssystem der Sprache gehorcht eigenen Gesetzen, hat eigene Finalitäten, Kausalitäten, Bilder und Typologien – die ihrerseits allesamt in die 'ursprüngliche' Wahrnehmung, so wie sie die Erinnerung uns vorspiegelt, hineinwirken. Sie färben unsere Erinnerungen um, jedenfalls solange wir auf das Proust'sche Madeleine-Erlebnis und dessen Evidenz verzichten müssen.

Die in der 'visuellen fotografischen Verdichtung' – anders als im Schnappschuss – methodisch angestrebte Arretierung der Zeit zielt angesichts des Vertextungsdilemmas darauf ab, zunächst eine visuelle Diskursivität herzustellen: ein immer erneutes, die Bildkonstruktion rekonstruierendes, visuelles Abtasten des Bildes zu ermöglichen. In einem zweiten Schritt soll das visuelle Interpretationsergebnis durch Bildsequenzen (zur Auswahl und zur Sequenzierung der Bilder, vgl. 4.2.4 u. 4.3) überprüfbar gemacht und die in ihnen repräsentierten visuellen Typologien erkennbar gemacht werden.

Natürlich schließt das Verfahren der 'visuellen fotografischen Verdichtung' eine nachträgliche sprachliche Interpretation nicht aus. Zunächst wird jedoch – im strikten Sinne einer visuellen

Soziologie – die visuelle Darstellung von Gesellschaft im Rahmen einer methodisch kontrollierten, deskriptiv und analytisch 'selbstversorgten' Methodologie und Methode unternommen und anhand der Fallstudie (Pilotstudie) getestet. Anders ausgedrückt: mit dem der Fallstudie zugrundeliegenden Verfahren werden Teile des alltäglich bereits visualisierten gesellschaftlichen Lebens nicht nur bildlich dokumentiert, sondern auch bildhaft 'lesbar' gemacht. Bilder und Bildsequenzen sind letztlich ebenso mehrdeutig und durch auffüllbare Leerstellen (Wolfgang Iser 1970) charakterisiert wie Texte. Aber sie lassen sich, zumal als methodisch kontrollierte Konstrukte, ebenso wie sprachliche Texte einer systematischen und objektivierbaren Analyse unterziehen, in diesem Falle: schon bevor die sprachliche Interpretation einsetzt.

3.3 Zur Methode: Vorläufer und Vorbilder

Eine große Anzahl von Fotografen hat eine visuelle Darstellung von Ausschnitten einer Gesellschaft bzw. eines gesellschaftlichen Zustands auf eine ähnliche Weise unternommen wie in der von mir vorgelegten ethnografisch-fotografischen Fallstudie (vgl. 2.3). Allerdings haben nur die wenigsten Fotografen die von ihnen zugrundegelegten Theorien, Techniken und (teilweise ethnografischen) fotografischen Methoden detailliert und systematisch dargestellt. Man kann sich nur aus dem Studium dieser fotografischen Arbeiten und Werke (Ausstellungen, Fotobände etc.) und aus einer Reihe historischer und kunsthistorischer Literatur darüber in etwa ableiten, wie diese Fotografen methodisch vorgegangen sind.

Im Folgenden habe ich zwei Werke bzw. zwei Fotografen herausgegriffen, die in Bezug auf ihre angewendete fotografische Methode (teilnehmende Beobachtung, Porträtierung von Individuen in ihren Milieus), aber auch in Bezug auf ihre abschließende Präsentation (Bild/Text-Verhältnis, Anordnung in Bildserien) dem hier von mir vorgestellten foto-ethnografischen Verfahren am nächsten kommen. Darüber hinaus stellen Pierre Bourdieus frühe theoretische Ausführungen zur klassischen Fotografie eine außerordentlich wichtige Grundlage für die von mir vorgeschlagene und erprobte Neu-Konzeptionierung der visuellen Soziologie dar.

3.3.1 Walker Evans und James Agee: *Let Us Now Praise the Famous Men*

Der Foto-Essay *Let Us Now Praise the Famous Men* (1939) von Walker Evans und James Agee stellt bezüglich des Bild/Text-Verhältnisses eine Ausnahme dar. Die Autoren versuchen in ihrer

Darstellung ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Text und Fotos herzustellen. "Photographs are not illustrative. They and the text are coequal, mutually independent, and fully collaborative." (James Agee, zit. nach Mitchell 1994: 290). Die Fotos von Walker Evans werden vollständig getrennt vom Text, auch ohne jegliche erklärende Bildunterschrift, wann, wo das Foto aufgenommen wurde, im ersten Teil des Buches präsentiert; in einem zweiten Teil folgt Agees Text, der aber auch nicht direkt Bezug nimmt auf die Fotos im ersten Teil. Diese ungewöhnliche Präsentationsform macht das Foto neben dem Text zu einem gleichberechtigten Endprodukt. Die Fotos sind eigenständige Träger von Informationen, die im Text nicht wiederholt angesprochen werden müssen.

Ein solches fotografisches Endprodukt entsteht nicht durch einfaches, schnelles Ablichten der vorgefundenen 'Subjekte' im Feld. Als Beauftragte der *Farm Security Administration* haben James Agee und Walker Evans über einen längeren Zeitraum hinweg mit den Menschen zusammengewohnt und –gelebt, bevor sie nach und nach Fotos von ausgewählten Personen machten. Auf die Nähe zu ethnografischen Verfahren wurde schon hingewiesen (vgl. 2.3).

3.3.2 August Sanders *Menschen des 20. Jahrhunderts* als Ansatzpunkt für eine visuelle Ethnografie

Unter den Fotografen zu Beginn des 20. Jh. nimmt August Sander eine Sonderstellung ein. Er hat mit seinem fotografischen Werk "Menschen des 20. Jahrhunderts" (1980; orig. 1929) das dokumentarische und 'analytische' Potential der Fotografie auf eine Weise zu nutzen verstanden, die auch heute noch richtungsweisend für eine fotografische Ethnografie sein kann: als "ein Beispiel für Fotografie als Wissenschaft" (Susan Sontag 1999: 61). August Sanders 'soziologische' Arbeit besteht aus Porträtfotografien, die er in Mappen geordnet hat. Die Anordnung der Fotografien soll die Schichtung der Gesellschaft spiegeln, so wie Sander letztere damals gesehen und interpretiert hat. Sein Fotoband enthält – anders als der Foto-Essay von Walker Evans und James Agee – außer einer kurzen Information zum Beruf bzw. Status der porträtierten Person keinen weiteren Textkommentar. Die Bildordnung, die er gewählt hat, kommentiert sich selbst und ersetzt die Textebene.

Aber nicht nur die Zusammenstellung der Fotos ist 'soziologisch' und 'analytisch', auch die Fotos selbst haben diesen Charakter, denn sie sind bewusste sozialwissenschaftliche Konstrukte: Sanders Konstrukte der Realität. Er hat die 'Objekte' nicht einfach (in Schnappschuss-Manier) abfotografiert (vgl. John Berger, ohne Jahrgang: 36ff), sondern seinen Aufnahmen ging ein

Dialog zwischen dem Fotografen und den Abgebildeten voraus. Sander gelang es, die Menschen dazu zu bewegen, "vor der Kamera ein Bild von sich selbst zu 'entwerfen', durch Kleidung, Miene und Geste gesellschaftliche Ansprüche anzumelden, soziales Selbstverständnis zu demonstrieren" (Ulrich Keller 1994: 39). Seine Porträtarrangements sind somit analytische Inszenierungen. Dabei laufen die Interpretationen der Abgebildeten von sich selbst und die des Fotografen von den Abgebildeten bzw. der Situation im Prozess des Fotografierens in der Fotografie zusammen.

Sanders Fotografien halten typische und in diesem Sinne repräsentative Posen fest. Im Gegensatz zur konventionellen Porträtstrategie, die auf eine Beschönigung des Dargestellten hinausläuft – d.h. auch auf eine Täuschung des Betrachters im Dienste der Ästhetik oder des vorherrschenden Geschmacks – ist bei Sander die Transparenz des Verhältnisses zwischen Fotograf – Abgebildeten – Publikum entscheidend. Sander versucht diesen "Dialog Fotograf – Modell – Publikum möglichst transparent und aufrichtig zu halten, indem er auf verschiedenen Wegen 'verfremdend', Distanz schaffend, in dieses verdächtig-vertrauliche Dreiecksverhältnis eingreift." (Ulrich Keller 1989: 39). Außerdem erweitert er seine Porträts zur Szene, d.h. zum Beispiel durch die Einbeziehung von Lokalkolorit, was Keller (1989: 40) als "narrative Tendenz" in Sanders Fotografien bezeichnet.

Ebenso wie man in einem 'offenen' Interview die Selbstdarstellungen der Informanten auf verbaler Ebene 'einfängt', ist es Sander gelungen, mit einem Foto diese Selbstdarstellungen auf bildlicher Ebene festzuhalten. Entscheidend ist, dass das Foto ein gemeinsames Produkt ist, ein Interaktionsprodukt, an dem der Fotograf bzw. Ethnograf und der 'Informant' gleichermaßen mitwirken und dass diese gemeinsame Konstruktion bzw. die Rekonstruktion der Konstruktion durch den Ethnografen/Fotografen für den Betrachter offensichtlich und nachvollziehbar bleibt.

3.3.3 Pierre Bourdieus Anmerkungen zur Fotografie als "illegitimer Kunst" (Pierre Bourdieu [1965] 1981)

Seinem – im Kern klassentheoretischen – Ansatz entsprechend ist Bourdieu daran interessiert nachzuweisen, wie durch die Fotografie "die klassengebundenen Werte ohne jede Unterweisung übermittelt werden können" (ebd.: 54). Dabei geht es ihm vor allem darum, in einer Analyse der "sozialen Gebrauchsweisen der Photographie" (vgl. den Untertitel) zu zeigen, wie sich durch die Beobachtung des Zusammenspiels von "Klassenunterschieden und sich bewusst unterscheidender Klasse" (ebd.: 58 ff) die Distinktionsmechanismen und unterschiedlichen

Habitusformierungen innerhalb einer Gesellschaft ans Licht bringen lassen: eine durchaus legitime, wenn auch sehr begrenzte Perspektive auf die angeblich 'illegitime Kunst'. Es ist eine Perspektive, die zu folgender apodiktischer, schon damals veralteter Aussage führt: "Kurz, die Photographie kann als Kunst gelten, und sie ist niemals mehr als eine Kunst zweiter Ordnung" (ebd.: 76).

Legt man die klassentheoretischen Scheuklappen ab (ohne die mit ihnen verbundene Thematik zu vergessen) und erweitert den Blickwinkel, so bieten Bourdieus Beobachtungen eine Fülle von Anregungen für die Konzeption einer 'visuellen Soziologie'. Auch für ihn ist der Ausgangspunkt die Einsicht in die gesellschaftliche Formung bzw. Abhängigkeit der Themen, Typisierungen und Darstellungsmittel der Fotografie. Insofern kann Fotografie als 'Jedermannskunst' nicht nur die "Ästhetik des 'einfachen Volkes' " offenbaren (ebd.: 18), sondern die Interviews der Arbeitsgruppe um Bourdieu zeigen darüber hinaus auch, wie tief die mit der Fotografie verbundenen Sehgewohnheiten, Darstellungs- und Typenrepertoires im Bewusstsein der Befragten verankert sind und wie 'regelgeleitet' sich sowohl die Produktion als auch die Deutung von Fotografien vollziehen. Dabei kommt nicht nur bei der "Familienphotographie als Ritus des Hauskultes" (ebd.: 31), sondern weit über diese Nahbereiche hinaus "der rituelle Charakter der Photographie" (ebd.: 32) zum Vorschein. Hierzu zählt auch das Prinzip der 'Frontalität', eine spezifische (Selbst-)Ausdrucksform, in der die Fotografierten dem fotografischen Instrument und dem 'Abbildner' gegenübertreten. Bourdieu glaubt, und dies erscheint zumindest als plausibel, dass Frontalität "mit tief verwurzelten kulturellen Werten verknüpft" ist: "Die Ehre gebietet, dass man der Kamera in derselben Weise gegenübertritt wie einem Menschen, den man achtet und dessen Achtung man erwartet" (ebd.: 94). An dieser Stelle der Bourdieuschen Argumentation wird eine erstaunliche Nähe zu Goffmanschen Gedanken über die Herstellung, Bewahrung und Verteidigung eines persönlichen "Image" und über die damit verbundenen rituellen Praktiken erkennbar (vgl. Erving Goffman [1967] 1973: 25).

Der rituelle Charakter der Fotografie bringt nicht nur soziale Spannungen oder die Ambiguität sozialer 'rites de passages' ins Gleichgewicht, sondern auch – wie Bourdieu treffend beobachtet – das Verhältnis von Bewegtheit der Handlung und der im Foto 'erwarteten' Geste: "Sofern sich auf dem Photo so etwas wie Handlung abzeichnet, so immer 'unbewegt' und der Zeit enthoben. Es ist – die Worte drücken es genau aus – die Ausgewogenheit oder das Gleichgewicht einer ewigen Geste" (ebd.: 88). Zu der – für Produzenten wie Rezipienten in gleicher Weise erkennbaren – Konstruktion solcher signifikanten Gesten kann es nur kommen, "weil der gesellschaftliche Gebrauch der Photographie aus der Fülle ihrer möglichen Gebrauchsweisen

nach den Kategorien, die die übliche Wahrnehmung der Welt organisieren, gezielt auswählt" (ebda). Aufgrund dieser sowohl 'impliziten' (die Verf.) als auch 'gezielten' Auswahl kommt es dazu, dass das "photographische Bildnis für die genaue und objektive Wiedergabe der Wirklichkeit gehalten werden" kann (ebda).

Bourdieu erkennt, und das verbindet ihn mit dem hier vorgestellten Ansatz, das Zusammenwirken von implizit gewussten und genutzten Typologisierungen und dem von den Abgebildeten unternommenen Versuchen, 'natürlich' zu wirken. Herauskommen jene "fingierte Natürlichkeit" und jener "theatralische Ausdruck" (ebd.: 92), die von den Laienfotografen und ihren 'Opfern' gemeinsam hergestellt werden. Es geht bei dieser Kooperation um eine vereint betriebene ästhetische, formstiftende und formbewahrende Überhöhung: um die Darstellung punktueller und dennoch überdauernder sozialer Idealität. – Vom zufällig erfolgreichen Schnappschuss kann man 'getroffen' sein, im arrangierten Foto will man 'gut getroffen' sein. Insofern gilt insbesondere für fotografische Porträts – aber darüber hinaus ebenso für jede das Abbild formende und überhöhende 'Aufnahme' –, dass sich im Fotografieren "eine Kunst [artikuliert], die die Kunst nachahmt" (ebd.: 85). Diese Kunst nutzt gezielt die Einbettung des 'Bildkerns' in eine spezifische Umgebung, die ihrerseits durch dieses Konstruktionsprinzip einen 'starken Symbolwert' (ebd.: 48) erhält: Es ist ein Konstruktionsprinzip, in dem sich "die Logik der wechselseitigen Erhöhung von Person und Umgebung" (ebd.: 49) ausdrückt.

Die erkennbar ästhetisch geleiteten Erhöhungs- oder Überhöhungspraktiken des Fotografierens erklären, wie es dazu kommt, dass wir in der Fotografie ein 'überschießendes Moment' (Luc Boltanski in Bourdieu 1981: 158) wahrnehmen, das seinerseits auf die Intentionen des Fotografen zu verweisen scheint und ebenso auf die Erwartung des Rezipienten, dass die (ästhetisierende) Konstruktion des Bildes "mit einer formulierbaren Intention übereinstimme" (Bourdieu 1981: 104). Gerade durch diese zwar implizite, aber sehr starke Regelmäßigkeit des 'normalen' Fotografierens und durch die mit dieser Regelmäßigkeit relativ fest verbundene Starrheit der Rezipientenerwartungen wird es möglich, bewusst mit Regelverstößen zu arbeiten, Irritationen zu erzielen und in diesen Irritationen auf die – sonst übliche – Wirksamkeit impliziter Regeln zu verweisen. Der Überschuss des 'überschießenden Momentes' wird nun bewusst anders als üblich organisiert. Damit wird explizit auf die sonst implizit wirksamen Konstruktionsprinzipien verwiesen: der Rezipient wird aufgefordert, Interpret zu werden. Wenn Man Ray sich als "fautographe" bezeichnete (Jean Claude Chamboredon in Bourdieu 1981: 195), verwies er – in dem hier gemeinten Sinn – auf den gezielten Einsatz des Regelverstoßes und auf die damit erwartbar verbundenen Irritationen.

Auch auf einen weiteren, für den hier präsentierten Ansatz wichtigen Gesichtspunkt weist Luc Boltanski in dem von Bourdieu herausgegebenen Sammelband (ebd.: 137 ff) hin: auf die in der Fotografie strukturell angelegte Serialität und auf das hieran, insbesondere für Pressefotografen, anschließende Problem der Auswahl des 'besten', 'treffendsten', 'typischsten' Fotos zu 'einem' Thema, 'einem' Ereignis oder 'einer' Situation – aus manchmal bis zu 600 oder 700 'Schüssen'. Diesen von Boltanski analytisch dargestellten Sachverhalt nutze ich in meinem Ansatz systematisch, indem ich, anders als die Pressefotografen, die Serialität der auf eine Thematik oder einen Gegenstand bezogenen Fotografien dokumentiere, um so durch die Bildfolge die Auswahl des von mir für die dargestellte soziale Welt als 'sinnadäquat' herausgehobenen Bildes nachvollziehbar und 'visuell erklärbar' zu machen. Serialität als eines der Konstruktionsprinzipien von Fotografie wird hierdurch gleichzeitig genutzt und für den Interpreten 'aufgedeckt'.

Insgesamt fördert die – leicht gegenläufige – Bourdieulektüre jene Prinzipien zu Tage, die für die Konzeption einer 'visuellen Soziologie': für den legitimen Einsatz der sogenannten 'illegitimen Kunst' in der sozialwissenschaftlichen Analyse genutzt werden können. Das implizite Regelwerk des Fotografierens und der fotografischen 'Weltdeutung' kann expliziert werden und das alltägliche Wissen um 'Semantiken', Kodes und 'syntaktische' Regeln des Fotografierens ermöglicht nicht nur plausible, sondern intersubjektiv weitgehend abgesicherte Bildlektüren, dann nämlich, wenn die Regelexplikation systematisch in Bildern, Bildsequenzen und visuell nachvollziehbarer Bildauswahl – also durch die Auslegung von Bildern durch Bilder – vorgenommen wird. Anders ausgedrückt: ich visualisiere methodisch die Einsicht von Roland Barthes, dass "die Photographie [...] nicht einfach wahrgenommen", sondern "gelesen" wird, "sie wird vom Publikum, das sie konsumiert, mehr oder weniger gewusst mit einem traditionellen Bestand von Zeichen verknüpft: und jedes Zeichen setzt einen Kode voraus, und diesen Kode (der Konnotation) müssen wir zu entschlüsseln versuchen" (Roland Barthes 1961, zitiert nach Boltanski in Bourdieu 1981: 153).

Wenn es so ist, wie Roland Barthes behauptet, dass Fotografie "gelesen" wird, dass es sie zu entschlüsseln gilt, dann bedeutet dies, dass das 'implizite Regelwerk des Fotografierens' 'Weltdeutungen' hervorbringt, die sich auf bildliche Semantiken, Kodes und Zeichenverknüpfungen stützen. Kurz, die triviale Einsicht, dass Fotografieren und Fotografien Interpretationen darstellen, muss ergänzt werden um die Einsicht, dass diese Interpretationen regelgeleitet stattfinden und von sich aus typisierende Verdichtungen von Wahrnehmungen leisten, die sie nicht nur medial 'ins Bild setzen', sondern die sie durch die spezifische mediale

Repräsentation lesbar machen, d.h. einer neuen, medial vermittelten Beobachtungs- und Interpretationsebene (neuer Ordnung) zuführen. Durch eine systematische Nutzung dieses Interpretationspotentials der Fotografie lässt sich eine bildliche komprimierte Beschreibung erreichen, die analog zur sprachlich 'dichten Beschreibung' von Clifford Geertz, die symbolische Ordnung sichtbar macht, in denen sich Menschen in ihren jeweiligen sozialen Welten und Milieus handelnd und deutend bewegen.

4. DIE FALLSTUDIE – Verlauf der Datenerhebung in Kuba, das Verfahren der 'visuellen fotografischen Verdichtung', Kontextinformationen zu den Fotosequenzen

4.1 Verlauf der Datenerhebung in Kuba

4.1.1 Auswahl der Untersuchungsbereiche vor Ort

In den drei jeweils drei- bis viermonatigen Feldforschungsphasen (November 2001 – Januar 2002; März – Juni 2002 und Februar 2003 – Juni 2003) wurden insgesamt etwas mehr als 100 Personen interviewt und fotografiert. Das Feld wurde mit den üblichen ethnografischen Methoden (teilnehmende Beobachtung, offene Interviews etc.) erschlossen. Dabei wurden die zentralen Erhebungs- und Analyseverfahren der *Grounded Theory* (Barney G. Glaser & Anselm Strauss 1967; Anselm Strauss 1998), in der die klassische ethnografische Vorgehensweise systematisiert und pointiert ("theoretical sampling") worden ist, angewendet. Insgesamt lag der Schwerpunkt auf der Erhebung visueller Daten und nicht, wie sonst in ethnografischen Untersuchungen üblich, auf der Erhebung verbaler Daten. Das hier entwickelte und in der Fallstudie in Kuba erprobte foto-ethnografische Verfahren der 'visuellen fotografischen Verdichtung' wird unter 4.2 genauer beschrieben.

Der für die Fallstudie in Kuba gewählte thematische Schwerpunkt 'Transformationen und Alltagsbewältigung' leitete die Auswahl der Milieus, in denen fotografiert wurde. An erster Stelle standen jene Bereiche, die direkt von den wirtschaftlichen Reformvorhaben der Regierung zu Beginn der 90er Jahre betroffen waren bzw. erst durch diese Reformen in größerem Maßstab entstanden waren.

Dazu gehören:

- der erst wieder seit 1994 ausgeweitete, marktwirtschaftlich orientierte Kleingewerbesektor: die sogenannte 'Arbeit auf eigene Rechnung' (*trabajo por cuenta propia*),
- der Tourismus, der sich mittlerweile – neben Nickel- und Zuckerexport – als einer der wichtigsten Wirtschaftsbereiche und Devisenquellen etabliert hat.

Beide Bereiche erschienen mir deshalb interessant, da sie aufgrund ihrer marktwirtschaftlichen und kapitalistischen Ausrichtung konträr zu der vorherrschenden sozialistischen Staatsideologie stehen. Verschiedene Personen, die in diesen Bereichen arbeiten, wurden interviewt und fotografiert.

Mindestens ebenso bedeutsam – da auf den ersten Blick nicht vereinbar mit sozialistischer Staatsdoktrin und damit ein wichtiger Teil des Transformationsprozesses – erschienen mir zwei weitere Lebensbereiche, die ich zum Gegenstand meiner fotografischen Untersuchung machen wollte, und zwar

- die verschiedenen Akteure der sich in Folge der wirtschaftlichen Öffnung stärker diversifizierenden Jugendkultur,
- Anhänger und Praktizierende der seit den 90er Jahren wieder stärker verbreiteten und auch stärker öffentlich praktizierten afro-kubanischen Volksreligion *Santería*.

Die fotografischen Daten, die in diesen Feldern erhoben wurden, sollten mit Daten aus den 'klassischen', 'die-Revolution-tragenden' Feldern wie Bildung, Medizin, Sport und Agrarwirtschaft (Zuckerrohr, Tabak) verglichen und kontrastiert werden. Zu diesem Zweck wurden Akteure dieser Bereiche, wie z.B. Studenten, Universitätslehrer, Ärzte, Krankenschwestern, Nationalsportler und Landarbeiter (*campesinos*) in die fotografische Studie mit aufgenommen.

Die Datenerhebung verlief zunächst hauptsächlich entlang beruflicher Kategorien. Denn in Anlehnung an die Kategorisierung in Berufsgruppen in August Sanders "Menschen des 20. Jahrhunderts" ([1929] 1980) hoffte ich, in der fotografischen Darstellung verschiedener Berufstypen/-gruppen und durch deren wechselseitige Kontrastierung und Anordnung, Auswirkungen und Tendenzen der aktuellen transformativen Prozesse in der kubanischen Gesellschaft aufzeigen zu können. Allerdings musste ich im weiteren Verlauf der Auswertungen von Beobachtungen und der im Feld aufgenommenen Fotos die rein berufsorientierten Kategorien verwerfen und neue Kategorien bilden, die der kubanischen Alltagswelt näher kommen (vgl. 4.3).

Hauptsächlich fand die Untersuchung in Havanna statt, der Hauptstadt und größten Stadt Kubas. Hier zeigten sich am deutlichsten die Auswirkungen der Transformationen auf das kubanische

Alltagsleben, und hier ließen sich die Veränderungen am besten in Bildern 'einfangen' und darstellen. Außerdem beschränkte ich mich auf Aufnahmen am Tag. Das für die Transformations-Thematik sicherlich nicht uninteressante Nachtleben Havannas fotografisch festzuhalten, wäre nicht nur mit einigen foto-technischen Schwierigkeiten verbunden gewesen, sondern viele der nächtlichen Akteure können nicht unbedingt als bereitwillige 'Fotomodelle' gelten, und seitens der staatlichen Kontrollinstanzen sind Aufnahmen von bestimmten Szenerien einfach nicht erwünscht. So gestalteten sich etwa Aufnahmen der Homosexuellen-Szene im Stadtteil Vedado, die sich vor dem Kino *Yara* trifft, oder der jugendlichen Rock-Szene, die einen Park im Stadtteil Vedado jeden Abend 'besetzt', einerseits als foto-technisch extrem schwierig, da es Orte mit sehr wenig Licht sind. Zudem wurden andererseits beide 'Szenen' regelmäßig von großen Polizeiaufgeboten kontrolliert und in regelmäßigen Abständen von ihren Aufenthaltsorten vertrieben, denn solche 'Bilder', so scheint es, sollen aus dem Stadtbild und der Öffentlichkeit verschwinden und somit schon gar nicht fotografisch für die Außenwelt dokumentiert und damit verewigt werden.

4.1.2 Feldzugang: Schwierigkeiten

Die besonderen wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse auf Kuba haben – trotz der Vorarbeiten in den Jahren zuvor (1998 und 2000) – während meiner Feldforschung immer wieder für unvorhergesehene Ereignisse gesorgt, die den Datenerhebungsprozess erheblich beeinträchtigten. Dass während einer Feldforschung alles nie so läuft wie geplant, ist spätestens seit Nigel Barleys "Traumatische Tropen" (1986) jedem feldforschenden Ethnologen und Soziologen bekannt. Eine ehrliche und genaue Schilderung von Schwierigkeiten während der Feldforschung macht dem Leser bzw. in unserem Fall vor allem dem Betrachter der Fotos den Forschungsprozess und die Darstellung der Ergebnisse transparent und verständlicher. Sie sollte daher der Präsentation der Forschungsergebnisse vorausgehen.

In Kuba haben die auf den Zusammenbruch der Ostblockstaaten folgende sogenannte 'Spezialperiode', die wirtschaftlichen Reformen mit Beginn der 90er Jahre und die damit verbundenen sozialen Transformationen zu einer nur schwer durchschaubaren Lage geführt, die den Inselstaat mit keinem anderen lateinamerikanischen Land, aber auch mit keinem anderen (post-)sozialistischen Land vergleichbar macht. Die alltäglichen Versorgungsengpässe, extreme infrastrukturelle Mängel und ein riesiger, schwerfälliger Bürokratieapparat sind für die Arbeitspraxis sowohl der Kubaner als auch für eine Feldforschung sehr hinderlich.

Durch meinen Status als Postgraduierte an der *Facultad Artes y Letras* der Universität von Havanna wurde ich von offizieller Seite und ganz konkret durch meine Betreuerin Dr. Lázara Menéndez in meinem Vorhaben unterstützt. Trotz dieser Kooperation war der Zugang zu bestimmten Bereichen des Feldes schwierig, teilweise auch ganz unmöglich. Gerade die Institutionen der Bereiche Bildung und Medizin, die – auch immer wieder in den staatlichen Medien zitiert – den Stolz der kubanischen Revolution ausmachen, werden von der Regierung stark kontrolliert. Statt dass Krankenhäuser, Schulen, Universitäten, Kindergärten usw. (von denen es sehr viele im Land gibt) bevorzugt dem neugierigen Ausländer vorgezeigt würden, sind sie – im Gegenteil und wie man vielleicht erst gar nicht vermuten würde – gerade vor den Blicken ausländischer Gäste extrem geschützt. Unter Berufung auf ein gerade neu erlassenes Gesetz wollte man mir das Fotografieren an diesen Orten nur mit einer Genehmigung 'von höchster Stelle' erlauben. Bei dem Versuch, eine solche Genehmigung in den dafür zuständigen Behörden zu erhalten, wurde deutlich, dass dies ein langwieriger und fast aussichtsloser bürokratischer Prozess sein würde. Im kubanischen Erziehungsministerium erteilte man mir schließlich auf meine Anfrage die erfreulich ehrliche, aber für mich enttäuschende Auskunft, dass allein die Antwort auf mein Anliegen sicherlich bis zu 6 Monaten auf sich warten lassen könne, dass es dann aber noch nicht einmal sicher sei, ob diese Antwort auch positiv ausfalle.

Also beschloss ich, meine Aufnahmen auf inoffiziell Weg zu machen, teilweise heimlich und versteckt vor den Kontrollinstanzen, z.B. unter Umgehung der Vorgesetzten der Personen, die ich in den jeweiligen Institutionen fotografieren wollte. Doch aufgrund dieser erschwerten Bedingungen büßten die Fotos teilweise an Qualität ein und konnten nicht verwendet werden. Weder ich als Fotografin noch die fotografierte Person konnten in einer solchen Aufnahmesituation richtig 'entspannen'. Aus Angst vor folgenden Repressionen baten mich einige der auf diese Weise Fotografierten, dass ich diese Fotos doch lieber nicht verwenden, geschweige denn veröffentlichen solle. Auch wenn Verstöße gegen das Gesetz zur Tagesordnung in Kuba gehören und Vorschriften insbesondere im wirtschaftlichen Bereich nicht besonders ernst genommen werden (man betrachte nur die blühenden Schwarzmarktgeschäfte, vgl. 4.3.2), so schwebt 'das Gesetz' doch immer als ständige Bedrohung über den Menschen.

Aus den oben genannten Gründen fallen die fotografischen Beiträge aus den Bereichen Medizin und Bildung leider sehr dünn aus. Damit stehen meine Analysen und Ergebnisse aus diesen Feldern auch in einem deutlichen Gegensatz zu der eigentlichen Bedeutung, die sie heute noch in der kubanischen Gesellschaft haben. Zwar haben sie sehr unter der schwierigen wirtschaftlichen

Lage Kubas gelitten und können längst nicht mehr mit den Zuständen in den wirtschaftlich 'goldenen Zeiten' Kubas, Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre (Susan Eva Eckstein 1994: 130 ff u. 53) verglichen werden. Aber sie werden weiterhin immer wieder als Vorzeige-Modell für vorbildliche Versorgung von Regierungsmitgliedern, den staatlichen Medien und von Fidel Castro persönlich in seinen Reden zitiert (vgl. Rede von Fidel Castro, 26. Mai 2003 in Argentinien; Interview in der kubanischen Tageszeitung *Granma*, 22. Juni 2000).

Zwei ebenfalls sehr wichtige Bereiche der kubanischen Gesellschaft, die in meiner Studie gar nicht repräsentiert werden, sind das Militär und die Angehörigen der Regierung und Elite. Es war allerdings schon vor Beginn der Feldforschung klar, dass es unmöglich sein würde, in diese Bereiche vorzudringen. Einen Regierungsvertreter oder ranghohen Angehörigen der Armee zu fotografieren ist ja nicht nur speziell in Kuba, sondern auch in fast jedem anderen Land nur mit Sondergenehmigungen möglich. Es sei hier dennoch zumindest kurz erwähnt, dass Versuche in diese Richtung unternommen wurden. In Kuba stellt man sehr schnell fest, dass seine großen Persönlichkeiten, sei es aus Politik oder Kultur, viel 'nahbarer' für einen 'gewöhnlichen' Menschen sind – auch für unbekannte, ausländische Ethnologen – als es Persönlichkeiten von ähnlichem Status und Ansehen in Deutschland sind. Beispielsweise hatte ich die Gelegenheit, ohne umständliche Voranmeldung mit Alina Guevara, der Tochter von Ernesto 'Che' Guevara, auf ihrer Arbeitsstelle in einem Krankenhaus in Havanna ein kurzes Gespräch führen zu können. Frau Guevara ist eine hochangesehene politische Persönlichkeit in Kuba und auf allen größeren politischen Veranstaltungen in vorderster Reihe zu sehen. Sie nahm sich Zeit, setzte sich in einem Labor des Krankenhauses, in dem sie arbeitet, auf ein Sofa mit mir, hörte mir zu, sah sich meine Fotos an, äußerte ihre Meinung dazu und lehnte aber schließlich eine Mitwirkung in meinem Fotoband ab mit der Begründung, ich müsse erst einmal einen offiziellen internationalen Presseausweis in Kuba besitzen. Dieser ist allerdings nicht so leicht zu bekommen. So 'nahbar' und unprätentiös viele große Persönlichkeiten in Kuba einem begegnen, so sehr sind sie doch auch kontrolliert und unter Beobachtung, so dass sie sich nicht einfach an jeder x-beliebigen Untersuchung oder Studie – schon gar nicht einer ausländischen – beteiligen können.

4.2 Das Verfahren der 'visuellen fotografischen Verdichtung'

4.2.1 Die visuelle Datenerhebung in Kombination mit den grundlegenden ethnografischen Methoden: offene Interviews und teilnehmende Beobachtung

Um eine spezifische soziale Welt, ein Milieu oder einen Handlungszusammenhang zu rekonstruieren, bedarf es immer zunächst einer ethnografischen Beobachtung, Beschreibung und Analyse. Denn erst der ethnografische Zugang ist die Voraussetzung dafür, dass die für eine bestimmte soziale Welt – aus der Sicht der darin Lebenden – typischen Probleme, Situationen, Selbstbilder, Handlungsmuster etc. erkannt und analytisch genutzt werden können. In eben diesem Sinne betrieben sowohl die (in 2.3) genannten Klassiker der sozialdokumentarischen Fotografie als auch die 'visuellen Ethnografen' (Heinrich Zille und August Sander) zunächst umfassende ethnografische Studien, bevor sie daran gingen, 'typische' Situationen, Personen, Milieus etc. fotografisch darzustellen und die Bildwelten aus dem allgemeinen lebensweltlichen Zusammenhang hervorzuheben.

In Anlehnung an August Sander (vgl. 3.3.2) entwickelte und erprobte ich in der Fallstudie eine visuelle ethnografische Methode der Datenerhebung und die Möglichkeit einer rein visuellen Darstellung ethnografischer Untersuchungsergebnisse. Das Verfahren stellt eine Kombination aus Fotografie und den zentralen Erhebungs- und Analysetechniken der *Grounded Theory* dar, wozu vor allem die üblichen ethnografischen Standardverfahren zählen, z. B. offene Interviews und teilnehmende Beobachtung.

Konkret sah diese Kombination aus ethnografischen und fotografischen Erhebungstechniken bzw. die Generierung sprachlicher und visueller Daten folgendermaßen aus: Wie auch im Verfahren der *Grounded Theory* vorgesehen, schrieb ich im Anschluss an meine Beobachtungen im Feld, an die Gespräche und Fotos von den ausgewählten Personen regelmäßig Protokolle ('Memos'), um die Gesprächsinhalte und sonstige Beobachtungen, die während eines Besuchs oder während eines 'Feldspaziergangs' gemacht wurden, festzuhalten und auszuwerten. Diese sprachlichen Daten dienten allerdings lediglich dazu, Kategorien der kollektiven Wahrnehmung in Kuba zu generieren, um mit ihrer Hilfe die Auswahl der zu fotografierenden Personen und Themen zu treffen und die anschließende Auswahl, Auswertung und Anordnung der Fotos zu kontrollieren, zu verifizieren und gegebenenfalls wieder zu verändern.

Der ideale angestrebte Ablauf der Datenerhebung bestand darin, die ausgewählte Person zuerst zu interviewen und im Anschluss daran zu fotografieren. Der Verlauf des informellen

Interviewgesprächs wurde bewusst offen gehalten und war spontan variierbar. Das offene Gespräch sollte vor allem dazu führen, sich besser kennenzulernen, die Atmosphäre für das anschließende Fotografieren aufzulockern und zu entspannen und Vertrauen im Sinne einer Art 'Arbeitsvertrages' aufzubauen, der zwischen Fotograf und Abgebildeten zustande kommt (vgl. 4.2.2). Es wurden Fragen zur Biographie (Herkunftsort, Ausbildungsweg, Familie), zur Zufriedenheit mit der aktuellen Lebenssituation und Arbeit und zu den eigenen Zukunftsvorstellungen gestellt. Die Fragen orientierten sich grob an folgender Struktur: Vergangenheit (Woher kommst du?) – Gegenwart (Wer bist du heute?) – Zukunft (Wohin willst du?). Die Fragen sollten vorbereitend auch schon das aus der Person 'herauskitzeln', was das Foto im Anschluss 'schwarz auf weiß' einfangen und festhalten würde: eine für die Außenwelt repräsentative Pose, mit der die Person das darstellt, was er oder sie heute ist bzw. sein möchte.

Die anschließenden fotografischen Aufnahmen der ausgewählten Personen beschränkten sich nicht nur auf einen 'typischen' Ort. Ich traf die Personen sowohl an ihren jeweiligen Arbeitsplätzen (falls es nicht verboten war und falls es überhaupt eine Arbeitsstelle gab), als auch in der häuslichen, familiären Umgebung. An beiden Orten erhob ich meine Daten. Ein Besuch im 'Zuhause' der ausgewählten Personen dauerte meistens mehrere Stunden, manchmal aber auch bis zu einem ganzen Tag. Dabei nahm das Fotografieren relativ wenig Zeit ein. Wichtig war – wie oben bereits dargestellt – durch das informelle Gespräch erst einmal eine angenehme und vertrautere Atmosphäre zu schaffen. Die Fotos wurden im Haus gemacht, dort, wo auch Gäste empfangen werden, also im Wohnzimmer oder in einer Art Wohnküche, manchmal aber auch in verschiedenen Räumen der Wohnung, je nach Wohnsituation oder Vorlieben der Personen.

Beim Fotografieren am Arbeitsplatz achtete ich darauf, dass eine Serie von Fotos dem späteren Betrachter zeigen kann, welchen Beruf die Person hat bzw. welche Tätigkeiten ausgeübt, welche Geräte benutzt werden, wo sich der Arbeitsplatz befindet, wie dieser aussieht und wer die Kunden sind. Aus diesem Grund besuchte ich die ausgewählten Personen meistens mehrmals und verbrachte mehrere Stunden an deren Arbeitsplatz, um die Abläufe zu beobachten, wichtige Details über die Arbeit und Probleme zu erfahren und mit der Kamera das Erfahrene festzuhalten. Es entstanden sowohl 'Situationsfotos' als auch Fotos, auf denen die Personen posieren und damit ihrem Selbstbild Ausdruck geben ('Posenfotos') (weitere Erklärung hierzu vgl. 4.2.2).

Zusätzlich zu solchen 'Posenfotos' (im August Sanderschen Stil) und zu solchen 'Situationsfotos', bei denen ich die Personen in ihrem Milieu fotografierte, hielt ich auch 'schnappschussartig'

typische Alltagssituationen fotografisch fest: das öffentliche, sichtbare Alltagsleben. Zu bestimmten Themen, die sich durch Beobachtungen im Feld als besonders typisch für die Transformationsphase der kubanischen Gesellschaft erwiesen, wurden situative (ungestellte) Aufnahmen gemacht (weitere Erklärungen hierzu vgl. 4.2.2).

4.2.2 Die visuelle Datenerhebung – das Fotografieren

Insgesamt lag der Schwerpunkt auf den visuellen Daten und den systematisch erstellten Fotos. In ihnen sollten die Beobachtungen und Inhalte aus den Gesprächen visuell komprimiert werden. Ablauf, methodisches Vorgehen und Ziel beim Fotografieren möchte ich im Folgenden möglichst genau beschreiben:

1. Die zuvor vom Fotografen/Ethnografen ausgewählten Personen wissen, dass sie fotografiert werden. Sie fühlen sich aufgefordert, sich selbst darzustellen, so, wie sie sich selbst sehen und verstehen oder wie sie gesehen oder verstanden werden möchten. Sie nehmen vor der Kamera eine repräsentative Pose ein. Dabei ist es wichtig, dass den betreffenden Personen Ziel und Zweck der fotografischen Studie zuvor genau erklärt wird. Ansonsten könnten sie den Charakter der Inszenierung missverstehen und dazu nutzen, Aufnahmen von sich selbst oder ihrer Familie für das private Fotoalbum von mir machen zu lassen.¹ Es besteht also eine Art von 'Arbeitsvertrag' zwischen dem Fotografen/Ethnografen und den Abgebildeten. Es entstehen sogenannte 'Posenfotos'. Der Begriff 'Pose' wird im Sinne von Erving Goffmans "Face-Management" verwendet, das hier gezielt methodisch verabredet wird. Versteckte, heimliche Aufnahmen, wie sie beispielsweise mit dem Teleobjektiv möglich sind, sind ausgeschlossen, denn es geht um die Selbstdarstellungen als Ausgangspunkt der nachfolgenden Bildinterpretationen.
2. Der Fotograf/Ethnograf und die abgebildete Person arbeiten bei der Inszenierung des 'Posenfotos' zusammen: der Fotograf durch die Auswahl der Perspektive, des Bildausschnitts, Licht etc. und der Abgebildete durch die Wahl seiner Pose, Gesichtsausdruck, Kleidung etc. Das gewonnene Foto ist somit nicht allein das Produkt der Handlungen und Interpretationen

¹ Um diesem methodischen Problem vorzubeugen, teilte ich häufig die Aufnahmesituation in zwei Phasen ein. In einer Phase wurden die Fotos für die fotografische Studie gemacht, in der die betreffenden Personen die sog. 'repräsentative Pose' einnahmen, und in der anderen Phase – meistens im Anschluss – wurden einige Aufnahmen für das sog. 'private Familienalbum' gemacht, auf denen die Personen nicht mehr so stark ihre gesellschaftliche Rolle in den Vordergrund rückten, sondern eher das Private (z.B. Ausdruck von Beziehungen untereinander in der Familie oder zwischen Freunden etc.).

Außerdem zeigte ich manchmal den Abgebildeten vorher ein paar Fotokopien der Fotos aus August Sanders "Menschen des 20. Jahrhunderts", um ihnen besser verständlich zu machen, welche Art von Fotoaufnahmen ich von ihnen machen wollte und was ich mit 'repräsentativer Pose' meinte.

des Fotografen, sondern ein Interaktionsprodukt. Die verschiedenen Perspektiven und Interpretationen sowohl des Fotografen als auch der Abgebildeten komprimieren sich hier in einem einzigen visuellen Produkt. Deshalb wird dieses fotografische Verfahren (behelfsweise) – im Anschluss an Clifford Geertz' (1983) "dichte Beschreibung" – 'visuelle fotografische Verdichtung' genannt.

3. Das Foto ('Posenfoto') macht das Verhältnis von Fotograf – Modell – Betrachter transparent: die Inszenierung bleibt sichtbar. Für den Betrachter des Fotos bleiben die Beziehung und die Zusammenarbeit zwischen Fotograf und Abgebildeten einsehbar und nachvollziehbar.
4. Das 'Posenfoto' stellt – im Unterschied zum 'Situationsfoto' (s.u.) – gerade durch den gestellten, inszenierten Charakter (die bewusste Pose, die von den Dargestellten eingenommen wird und den oft direkten Blick in die Kamera) eine kritische Distanz des Betrachters zu den Dargestellten her. Das Foto verführt deshalb den Betrachter nicht dazu, die dargestellte Szene etwa als Abbild der Realität 'nachzuerleben', sondern als eine (Re-) Konstruktion der Realität zu durchschauen.
5. Die Eigenart der dargestellten Person wird anschaulich gemacht durch z.B. den Hintergrund, bestimmte 'typische' Gegenstände, die die Personen in der Hand halten, durch die Kleidung u.ä. Diese typischen Gegenstände können zufällig dort sein oder von den Abgebildeten absichtlich dort hingelegt (drapiert) worden sein. Der Fotograf/Ethnograf entscheidet mit der Wahl des Bildausschnitts darüber, ob diese Kulisse auf dem Foto zu sehen sein wird und interpretiert die Szene im Moment der Aufnahme. Es entstehen soziale Porträts, die die Rolle des Abgebildeten innerhalb der Gesellschaft und in seinem Milieu darstellen, aber nicht die individuellen psychischen und persönlichen Merkmale eines Menschen hervorheben.
6. Zusätzlich zu diesen Selbstdarstellungsbildern ('Posenfotos') im Sanderschen Stil, auf denen die Menschen vor der Kamera posieren, habe ich aber auch noch situative, ungestellte Aufnahmen als Ergänzung in die Studie aufgenommen: Die ausgewählten Personen werden in 'typischen' Situationen fotografiert ('Situationsfotos'). Die Erweiterung des Sanderschen fotografischen Verfahrens war erforderlich, um dem Betrachter der Fotos ein Verstehen der abgebildeten 'Typen' überhaupt erst zu ermöglichen. Das liegt an spezifischen Berufsbildern und –tätigkeiten, die sich nur in Kuba herausgebildet haben (z.B. die eines Feuerzeugnachfüllers) und die ein deutscher Betrachter nicht zu erkennen in der Lage wäre. Die Tätigkeit einer Person in Kuba lässt sich nicht ausschließlich über die Abbildung typischer Berufsgruppen in 'typischen' Posen und mit 'berufstypischen' Gegenständen erschließen, so wie es zu Sanders Zeiten in Deutschland größtenteils möglich war. 'Situationsfotos' von 'typischen' Handlungen während einer Tätigkeit oder Arbeit sind im Falle Kubas unerlässlich, um zu verstehen, 'was' und 'wie' die dargestellte Person überhaupt

arbeitet. 'Posenfotos' dagegen sind notwendig, um das von den abgebildeten Personen präsentierte Selbstbild ('Face', s.o.) zu erfassen. Durch die Kombination der beiden fotografisch-methodischen Kriterien können die ausgewählten Personen bzw. deren Tätigkeit in einer visuell komprimierten Fotoserie beschrieben werden (vgl. 4.3.2).

7. In einem weiteren Unterschied zu Sander verwendete ich das zusätzlich in diese Studie aufgenommene Konzept der 'Situationsfotos' aber auch dazu, Serien zu bestimmten Themen aus reinen 'Situationsfotos' von typischen Szenen des kubanischen Alltags herzustellen. Damit kann ein viel differenzierterer Blick auf die kubanische Gesellschaft geworfen werden. Entscheidend ist, dass auch bei diesen ungestellten Aufnahmen den Fotografierten die Anwesenheit des Fotografen immer bewusst ist. Denn in den meisten Fällen steht der Fotograf/Ethnograf sehr nah an der fotografierten Szene. Das Teleobjektiv oder andere Möglichkeiten einzusetzen, um versteckte, heimliche Aufnahmen zu machen, wurden ausgeschlossen. Der Fotograf/Ethnograf hält sich stattdessen über einen längeren Zeitraum – manchmal über mehrere Stunden – an einem Ort auf, spricht mit den Anwesenden, beobachtet, sammelt Informationen und hält bestimmte Szenen des Alltags fotografisch fest. Seine Anwesenheit wird registriert und akzeptiert. Aufgrund der längeren Anwesenheit und Kommunikation mit den Anwesenden 'taucht' er sozusagen 'ein' ins Geschehen und stört den Ablauf der Dinge nicht.
8. Der Fotograf/Ethnograf konstruiert im Verlauf des Datenerhebungsprozesses auf der Basis seiner ethnografischen Beobachtungs- und Interviewergebnisse 'visuelle Typen'. Diese werden später als Bildsequenzen in einen visuellen Gesamtkontext eingeordnet. (Zur Auswahl und Zusammenstellung der Serien, vgl. 4.2.4)

4.2.3 Datenbasis

Als Datenbasis ist hier bewusst die Fotografie gewählt worden: Das 'stehende Bild' erlaubt nicht nur eine extensive, systematisierbare Beobachtung, sondern es zwingt auch den Konstrukteur der typisierenden Fotografie zur räumlich-zeitlichen Verdichtung. Anders als beim Schnappschuss geht es nicht darum, den 'Augenblick einzufangen'. Vielmehr werden in der Verdichtung 'typische Augenblicke' und typisierte Selbstwahrnehmung in Bildsequenzen gebündelt: die Augenblicke werden gedehnt, um einer extensiven, ebenfalls nicht punktuellen, sondern 'gedehnten' Beobachtung in ihrer Typik zugänglich zu sein. Im Übrigen weiß jeder, der Film- und Videoaufnahmen gründlich analysiert hat, wie entscheidend das Standbild auch für die Interpretation von 'bewegten Bildern' ist: weil es fixiert ist, lässt sich die Aufmerksamkeit an ihm

fixieren. August Sanders Arbeiten zeigen sehr prägnant, wie sich die genannten 'Vorzüge' der Fotografie sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption der 'visuellen Verdichtung' nutzen lassen.

Die nach dem in dieser Fallstudie entwickelten und angewendeten foto-ethnografischen Verfahren erstellten Fotografien zählen zu den sogenannten 'künstlichen' Daten. Denn sie werden erst während des Feldaufenthalts mit Hilfe spezieller Methoden (z.B. auch bei nicht-standardisierten Verfahren: offene Interviews, informelle Gespräche, Beobachtungsprotokolle etc.) erhoben. Diese sind klar zu unterscheiden von den 'natürlichen' Daten, die der Feldforscher ohne seine Einflussnahme im Feld vorfindet (beispielsweise Porträtfotografien einheimischer Fotografen, vgl. Tobias Wendl 1998, vgl. 2.2). Bei den 'künstlichen' Daten werden die Verfahren der Datenerhebung Teil der Daten und ihrer Aussagekraft: es wäre verhängnisvoll für die wissenschaftliche Analyse, wenn das 'künstlich' hergestellte Datum mit der Lebens-Realität verwechselt wird (vgl. Hans-Georg Soeffner & Ronald Hitzler 1994). Insbesondere im Falle der Fotografie ist es – aufgrund ihres 'realitätsabbildenden Charakters' – oft geschehen, dass es zu dieser Verwechslung kam. Auch wenn die Fotos erst vom Ethnografen während seines Aufenthalts gemacht wurden, galten sie als authentische und objektive Abbilder der Wirklichkeit (vgl. 2.2).

Was können die im Feld erstellten Fotografien für die ethnografische Forschungsarbeit leisten, statt fälschlicherweise als naturgetreue Abbilder oder einfach Illustrationen der kubanischen Lebens-Realität verstanden zu werden? Das Besondere an dem hier vorgestellten ethnografisch-fotografischen Verfahren der 'visuellen Verdichtung' ist, dass die im Feld erstellten Fotos als Interaktionsprodukt (s.o) begriffen werden, das gemeinsam von Fotograf/Ethnograf und Abgebildeten hergestellt wird. Als ein solches Interaktionsprodukt sind diese Fotografien nicht einfach nur (künstliche) Daten und damit ein reines Zwischenprodukt der Analyse, sondern immer auch ein potentielles (rein visuelles) Endprodukt der Analyse. Der Fotograf/Ethnograf konstruiert gemeinsam mit den Abgebildeten im Abbildungsprozess (visuelle) 'Typen'. Diese machen in komprimierter Form genau jene lebensweltlichen Strukturen des kubanischen Alltags sichtbar, die das alltägliche Handeln der Akteure wesentlich mitformen. Diese Typen repräsentieren weder ein (ausschnitthaftes) Abbild noch einen 'reinen Idealtypus' (Max Weber), durch den sich die (von Zufällen 'gereinigte') kubanische Alltagsrationalität "kausal adäquat" (Max Weber 1972: 5) darstellen lässt. Vielmehr geht es bei den hier präsentierten 'Typen' und 'Typiken' um die Konstruktion "möglichst vollständiger" – hier: visuell konstituierter – "Sinnadäquanz" (ebd.: 10). Auch diese tritt in ihrer "idealen reinen Form vielleicht ebensowenig in der Realität"

auf (ebda) wie der "reine Ideal-Typus". Sie bringt jedoch in reiner, komprimierter und insofern 'idealtypischer' Form jene Sinnkonstruktionen durch bewusste visuelle 'Gestalt'-Bildung ins Bild, die das Alltagsleben der Abgebildeten (mit)formen.

Somit wird die Fotografie hier als ein zentrales Medium genutzt, das im Schütz'schen Sinne Konstruktionen 2. Ordnung bildlich festhält. Das heißt, die während der Datenerhebungsphase erstellten Fotografien werden nicht einfach als Abbildungen der Selbstäußerungen und –darstellungen der Personen (Konstruktionen 1. Ordnung) verstanden, sondern die Bilder enthalten darüber hinaus die Interpretationen (zusätzlichen Typisierungsleistungen) dieser Äußerungen durch den Fotografen/Ethnografen (Konstruktionen 2. Ordnung).

Ergänzend seien noch einige Anmerkungen zu technischen Aspekten hinzugefügt, die in dieser Fallstudie zum Tragen kamen, aber nicht zwingend bei der Anwendung des Verfahrens der 'visuellen fotografischen Verdichtung' umgesetzt werden müssen: Es wurden keine Blitzlichtaufnahmen gemacht, da meines Erachtens das künstliche Blitzlicht den Fotografien die 'natürliche Atmosphäre' raubt. Die Räume und Personen werden durch den Blitz zwar perfekt ausgeleuchtet, 'verflachen' aber zu einem detailgetreuen Abbild. Je nach Intention des Fotografen kann dies manchmal auch von Vorteil sein und sollte eben dann bewusst eingesetzt werden, wie es z.B. der Fotograf Roger Ballen in seinen Fotostudien "Platteland" (1994) und "Outland" (2001) über die arme Landbevölkerung in Südafrika getan hat.

Außerdem habe ich ausschließlich Schwarz-Weiß-Fotos anstelle von Farbfotos gemacht. Der Grund liegt in der abstrahierenden Wirkung von Schwarz-Weiß-Bildern. Schwarz-Weiß reduziert das Bild auf Strukturen, Linien und Licht. Bei Porträts sind es solche Aspekte wie Gesichtsausdruck, Pose, Perspektive, die bei Farbfotos nicht unbedingt direkt in den Vordergrund rücken würden, da die Farben den Betrachter von den Konturen ablenken können. Ein weiterer sehr wichtiger Grund ist, dass die technische Seite, wie Entwicklung, Abzüge u. a. Laborarbeiten, bei Schwarz-Weiß wesentlich einfacher in der Handhabung sind, gleichzeitig aber sehr hoch in ihrer Qualität. Bei Farbfotos verlangt es enorme technische Voraussetzungen (und höhere Kosten), um Bilder in ähnlicher Qualität herzustellen. Grundsätzlich sind die Entscheidung zu Schwarz-Weiß, wie auch die gegen den Blitzlicheinsatz, rein technischer und ästhetischer Natur. Sie muss nicht zwingend bei der Anwendung der foto-ethnografischen Methode umgesetzt werden.

4.2.4 Auswahl der Fotos: Auswahlkriterien und deren Dokumentation

Auf das Prinzip der Serialität und dessen Nutzen für eine ethnografische Fotostudie ist bereits hingewiesen worden (vgl. 3.3.3). Zu einem bestimmten Thema oder von einem bestimmten Motiv 'schießt' ein Fotograf immer mehrere Fotos. Danach steht man vor dem Problem der Auswahl der 'treffendsten' und 'typischsten' Fotos. Im Gegensatz zu den herkömmlichen fotografischen Dokumentationen, in denen keine Hinweise auf Auswahlkriterien zu den Fotos zu finden sind, ist es ein Ziel dieser Untersuchung, die Auswahl bestimmter Kategorien und die anschließende Auswahl und Ordnung der 'typischsten' und 'treffendsten' Fotos zu Serien, die die 'Typiken' und 'Typen' des kubanischen Alltags und seiner Transformationen beschreiben, zu dokumentieren und für den Betrachter transparent und nachvollziehbar zu machen.

Bei der Auswahl der Kategorien und der anschließenden Auswahl der Fotos sind – aufgrund des visuellen Schwerpunkts dieser Untersuchung – die Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit und die visuelle Darstellbarkeit bestimmter für das Forschungsthema relevanter Phänomene entscheidende Kriterien. Dieses vielleicht recht trivial klingende Prinzip führt einem allerdings sehr deutlich die Grenzen der hier vorgestellten fotografischen Methode vor Augen. Enthält eine Kategorie zu viele Aspekte, die dem Betrachter auf rein visuellem Weg nicht vermittelt werden können, ist sie für die fotografische Untersuchung ungeeignet und wird verworfen. Ein Foto, aus dem der Betrachter nicht selbständig ohne textliche Erklärungen das ausgewählte Phänomen erschließen kann, wird aussortiert. Deshalb werden Fotos nur an solchen Stellen eingesetzt, an denen das Bildmedium anstelle eines Textes viel besser geeignet ist, einen ausgewählten Aspekt darzustellen. In den Fällen, in denen sich ein Text besser eignet, ein Phänomen zu beschreiben oder zu erklären, wird auf die Fotografie verzichtet. Nicht alle Themen lassen sich fotografisch darstellen – in manchen Fällen eignet sich das Textmedium eben besser (s.u.).

Sichtbarkeit von Phänomenen darf dabei nicht verwechselt werden mit der Darstellbarkeit von Phänomenen. Auch wenn ein Phänomen sichtbar ist und im Feld beobachtet wurde, heißt das noch nicht, dass es immer auch fotografisch adäquat darstellbar ist und dies dann zugleich so, dass es von Rezipienten ohne textliche Anleitungen adäquat verstanden wird (vgl. Gottfried Boehm 1994, Hans Belting 2001). Die Darstellbarkeit kann eingeschränkt sein aus folgenden Gründen:

- aufnahmetechnische Gründe, z.B. Lichtverhältnisse, problematische Aufnahmewinkel u. -perspektiven

- allgemeine äußere Bedingungen: der Zugang zu bestimmten Feldern wird verweigert (vgl. 4.1.2)
- durch die ausgewählten Personen selbst, die aus unterschiedlichen Gründen wünschen, nicht so fotografiert zu werden, dass der 'Vertrag' im oben genannten Sinn zustande kommt
- methodisch-theoretische Gründe: bestimmte Szenen des kubanischen Alltags, wie z.B. illegales Handeln auf der Straße, können nur zufällig in Form von 'Schnappschüssen' fotografisch festgehalten werden, aber nicht durch ein kontrolliertes Erstellen von Serien, wie es bei anderen Themen möglich ist.

In allen diesen Fällen wurde auf bildliche Darstellung verzichtet. Auf die Grenzen der Darstellbarkeit sichtbarer Phänomene wird auch nochmal in den Kontextinformationen zu einzelnen Fotosequenzen hingewiesen, bei denen genau dieses Problem auftauchte, z.B. in 4.3.1 das Phänomen der Individualisierungen im Kollektivismus oder in 4.3.2 und 4.3.6 das Phänomen der Illegalität.

Bei der Auswahl werden somit einmal Kriterien wirksam, die sich auf die inhaltlich-informative Ebene des Fotos beziehen, nämlich darauf, ob das Bild bzw. eine Bildsequenz die gewünschte Information ohne textliche Erklärung transportieren kann. Dabei spielt zum einen eine sehr große Rolle, inwieweit der Betrachter mit der Kultur, in der die Bilder hergestellt wurden, vertraut ist. Ein Betrachter, der Kuba nicht kennt, sieht z.B. auf den Fotos der Seite 22 im Bildband, dass es sich um einen Verkäufer handelt, aber er kann nicht unbedingt erkennen, dass die Person religiöse Artikel verkauft. Da dieses Detail für das Verstehen der gesamten Fotosequenz unerheblich ist, wurden diese Fotos trotzdem in die Serie mit aufgenommen. Das gleiche gilt für weitere Fotos des Bildbands (z.B. Bildband S. 12, 25 u. 64), während andere eben aufgrund zu vieler 'unklarer' Informationen, die einer ergänzenden textlichen/verbalen Erklärung bedürften, aussortiert wurden. Zum anderen sind aber auch ästhetische Auswahlkriterien mit entscheidend, z.B. die technische Qualität des Bildes (Ausleuchtung, Schärfe), Perspektive, Ausschnittwahl, Bildkomposition, Gesichtsausdruck der Abgebildeten, deren Körperhaltung, Pose und Positionierung im Bild etc. Im Idealfall, d.h. bei einem als besonders gelungen bewerteten Foto, treffen sowohl eine optimale inhaltliche Informationsvermittlung als auch optimale ästhetische Komponenten in einem Bild zusammen. Letztendlich ist hier aber dann entscheidend, aus wessen Sicht das Foto als 'ästhetisch optimal' bewertet wird: aus der des Fotografen, der des Abgebildeten oder der des Rezipienten? In der unterschiedlichen Rolle und Funktion, die Ästhetisierungen der (Selbst-)Darstellungen seitens der Abgebildeten, seitens des Fotografen/Ethnografen und seitens der Rezipienten innehaben, liegt eine weitere methodische Schwierigkeit, auf die ich unter 4.2.5 genauer eingehe.

Doch zunächst zurück zur Einstiegsfrage dieses Abschnitts: Wie kann man die Auswahl der einzelnen Fotos für den Betrachter nachvollziehbar und transparent gestalten? Zum einen ist es die Anordnung der Fotos in Serien zu einem bestimmten Thema oder Aspekt des kubanischen Alltags, die dem Rezipienten die Serialität und die damit verbundene Auswahl als zwei grundsätzliche Konstruktionsprinzipien der Fotografie direkt vor Augen führt. Zum anderen bietet sich bei der hier angewendeten visuellen, fotografischen Untersuchungsmethode – im Unterschied zu einer textlichen ethnografischen Erhebung – eine weitere Möglichkeit an, Auswahlkriterien des Fotografen/Ethnografen zu dokumentieren, und zwar anhand der Kontaktabzüge des Fotografen, von denen exemplarisch einige in den Anhang des Bildbands gestellt wurden (vgl. Bildband, S. 151-155). Gerade an den Kontaktabzügen lässt sich einmal sehr gut etwas über die Arbeitsweise und außerdem über die Auswahlkriterien eines Fotografen erfahren (Michel Frizot 1998: 608). Im Gegensatz dazu kann ein Ethnograf, der mit rein textlichem Material arbeitet, seine Arbeitsweise und Auswahl bei einem Interviewtext, beispielsweise warum er genau diese Textstelle und nicht eine andere ausgewählt hat, nicht so einfach, schnell und übersichtlich, direkt 'auf einen Blick' erfassbar gestalten und somit für den Betrachter/Leser nachvollziehbar halten, wie es bei der exemplarischen Betrachtung einiger Kontaktabzüge möglich ist. Die Dokumentation solcher Auswahlkriterien fällt daher in einer textlichen Ethnografie meistens 'unter den Tisch'.

4.2.5 Ästhetisierungen seitens der Abgebildeten, seitens des Fotografen/Ethnografen und seitens der Rezipienten

Im vorangegangenen Abschnitt ist bereits auf die Ästhetik als einem entscheidenden Kriterium bei der Auswahl der Fotos und das Problem der unterschiedlichen Ästhetisierungen seitens des Fotografen, seitens der Abgebildeten und seitens der Rezipienten als methodisch-theoretischer Schwierigkeit hingewiesen worden. Die Rezeption von Bilddokumenten und Fotografien wird meist dominiert durch ästhetisierende Interpretationen, so geschieht es zumindest in sehr vielen Ausstellungskatalogen. Die vom Fotografen/Ethnografen konstruierten Typiken erhalten, wenn sie als gelungene 'Verdichtungen' sozialer Ausdrucksformen 'gemeint' sind, eine eigene, gerade wegen der Verdichtung überzeugende oder sogar suggestive Ästhetik als – oft unintendierte, und daher meist unkontrollierte – 'Beigabe'. Statt solcher 'additiven', das Dokument nachträglich ästhetisch überhöhenden Interpretationen wird das Augenmerk in dieser Untersuchung auf die bereits vorher auftretenden Ästhetisierungen der öffentlichen, sozialen Inszenierung gerichtet und systematisch genutzt. Es sind ja vor allem 'soziale Porträts', das heißt inszenierte Fotos, mittels derer die Abgebildeten die Gelegenheit bekommen, sich 'in Szene zu setzen' und

darzustellen. Diese öffentlichen Selbstpräsentationen der Abgebildeten und die fotografisch konstruierten Typiken durch den Fotografen wie auch insgesamt das Zeremoniell des Fotografierens zwischen Fotograf und Abgebildeten weisen – aufgrund des in ihnen strukturell angelegten Inszenierungscharakters – immer schon auch eine Ästhetik der öffentlichen Präsentation und Repräsentation auf (vgl. 3.3.3). Die Auffassung, die Selbst-Darstellung im Alltag (vgl. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Goffman 1959) könne und müsse ausschließlich pragmatisch interpretiert werden, greift zu kurz und ist daher irreführend: Eine Selbst-Darstellung 'gelingt' auch funktional nur dann, wenn der Darsteller die Funktion des Ästhetischen für die Erreichung seines pragmatischen Zieles mitberücksichtigt und die soziale Ausdrucksgestalt in die ihr angemessene ästhetische Form gießt. Dass sich eine solche Ästhetisierung nicht an einer 'Schönheitsästhetik', sondern an der Treffsicherheit und sozialen Angemessenheit des Ausdrucks misst, versteht sich von selbst. Eben diese Ästhetik der sozialen Sinnadäquanz ist notwendiger Bestandteil der Bildkonstruktion und Rezeption.

Bei dieser Bildkonstruktion bzw. Inszenierung der Abgebildeten können allerdings die Interessen und (ästhetischen) Vorstellungen des Fotografen, was ein 'gelungenes' Foto ausmacht, von denen der Abgebildeten stark abweichen. Der Fotograf sitzt sozusagen an der 'Schnittstelle' zwischen den ästhetischen Vorstellungen der Abgebildeten, seinen eigenen und denen der Rezipienten (und Rezipientenkultur, der der Fotograf meist selbst angehört). Konkret stellte sich diese Schwierigkeit z.B. folgendermaßen dar: in Bezug auf die Auswahl des Milieus als eines für die abgebildete Person 'typischen' Bildhintergrundes gab es manchmal unterschiedliche Ansichten. Die betreffenden ausgewählten Personen wünschten, dass nur die aus ihrer Sicht 'schönen' und repräsentativen Sachen aus ihrer Umgebung später auf dem Bild zu sehen sein sollten, während ich statt ihres 'Wunschbildes' von sich und ihrer Umgebung die aus meiner Sicht 'realistischere' Abbildungs-Variante bevorzugte. Dieses methodische Dilemma löste ich – so gut es ging – indem ich in einem Foto beide (ästhetischen) Perspektiven hervortreten ließ. Daher machte ich meistens Aufnahmen mit dem Weitwinkel-Objektiv. Dadurch wurden letztendlich noch der kaputte Stuhl oder die fleckige Wand auf dem Foto 'eingefangen', auch wenn die Fotografierten nicht direkt daneben oder davor standen und auch nicht wollten, dass diese aus ihrer Sicht eher 'hässlichen' Dinge mit auf das Foto kommen. Dem Betrachter dieser Inszenierung ist bewusst, dass Ausschnittwahl und der Moment des Auslösens die Entscheidungen und damit Ästhetisierungen des Fotografen, während die Gestik, Gesichtsausdruck und Pose Entscheidungen bzw. Ästhetisierungen der Abgebildeten sind. Diese zwei Perspektiven können stark miteinander kontrastieren, sich aber auf analytischer (Rezipienten-)Ebene gegenseitig ergänzen und erklären. Für transformative Gesellschaften scheint es besonders typisch zu sein,

dass man hier sehr häufig auf Fälle trifft, in denen das 'Wunschbild' der Person von sich selbst und ihr jeweiliges Milieu deutlich miteinander kontrastieren (vgl. Fotoband von Harald Maass und Michael Wolf, China im Wandel. München 2001). Beispiele für diese Art von Aufnahmen finden sich im Bildband in der Fotosequenz Vb, z.B. S. 102, 103 und S.107. In diese Kategorie fallen auch einige der 'Situations'-Bilder aus Fotosequenz VI, z.B. S. 135, das Schachspieler zeigt vertieft in ihre gewohnte 'Ordnung' des Spiels inmitten der alltäglichen 'Unordnung' zerfallener Gebäude und improvisierter Sitzgelegenheiten.

Statt dieses Kompromisses einer Weitwinkel-Aufnahme (mit der man die beiden Perspektiven auf einem Bild vereint, aber bei der die Abgebildeten ja eigentlich mit ihrer Vorstellung von einer guten, gelungenen fotografischen Selbstdarstellung ignoriert werden) wäre es ein interessantes Projekt, ganz bewusst eine Fotoserie von verschiedenen ausgewählten Personen zu erstellen, die diese zwei Perspektiven bzw. ästhetischen Vorstellungen von einem 'gelungenen' Bild in zwei verschiedenen Fotos einander gegenüberstellt. Ich habe einige Fotos in den Anhang des Bildbands gesetzt, die nach diesem Verfahren entstanden sind (vgl. Bildband, S. 156-158). Sie weisen damit gleichzeitig auch noch einmal auf die methodischen Schwierigkeiten in Bezug auf die unterschiedlichen ästhetischen Vorstellungen bei der Herstellung eines gemeinsamen fotografischen (ästhetisch gelungenen) Interaktionsprodukts hin. Schließlich sei aber darauf hingewiesen, dass es bei dem hier entwickelten foto-ethnografischen Verfahren der 'visuellen Verdichtung' nicht um Herstellung von Fotos im Stile der einheimischen Ästhetik ging, sondern um ein Interaktionsprodukt, das die öffentlichen Selbstdarstellungen der Abgebildeten zeigen, aufdecken und in einen Zusammenhang stellen soll.

4.2.6 Die visuelle (textfreie) Präsentation: Zum Verhältnis von Bild und Text

Die Auswahl und Zusammenstellung der Fotos zu Serien orientierte sich an den oben erwähnten Kriterien (vgl. 4.2.4). Die in der Fallstudie entstandenen Fotoserien werden in einem Extra-Fotoband ohne jeglichen Textkommentar präsentiert. Die sonst in fotografischen und filmischen Dokumentationen üblichen Bildüberschriften und Textkommentare sind absichtlich weggelassen worden. Mit dieser Präsentationsform verlange ich dem Betrachter – trotz eines heutzutage alltäglich und gewohnt gewordenen Konsums von Bilder'fluten' in den Medien – eine ihm mittlerweile völlig ungewohnte Bildbetrachtung ab, denn er kann nicht direkt auf erklärende Textkommentare zurückgreifen, die ihm eine bestimmte Bildinterpretation zurechtlegen und damit 'aufzwingen'. Die einzige Interpretationshilfe, die der Betrachter des Fotobandes zu Kuba

erhält, ist die Gliederung in die einzelnen nummerierten Kapitel zu den verschiedenen Fotosequenzen. Diese völlig textfreie Anordnung in Fotosequenzen ermöglicht dem Betrachter eine reine Bild-durch-Bild-Interpretation. Eine genaue Betrachtung dieser Anordnung und der ausschließlich visuellen Informationen zu verschiedenen Personen und Themen des kubanischen Alltags macht Teilaspekte der Transformationsprozesse und deren Auswirkungen auf den kubanischen Lebensalltag sichtbar und verstehbar, ohne dass man auf textliche Erklärungen zurückgreifen müsste.

Getrennt vom Fotoband steht dem interessierten Leser/Betrachter der hier vorliegende Kommentarband mit den vorangegangenen Beschreibungen des Forschungsansatzes, Theorie (Kap. 3) und der methodischen Vorgehensweise (Kap.4.1-4.2) zur Verfügung. Direkte Angaben und Interpretationshilfen zu einzelnen Fotos des Bildbandes erhält der Leser nicht. Jedoch sind im folgenden Kapitel 4.3 sozialhistorische, situationsbezogene Kontextinformationen enthalten, aus denen die Bildung der Kategorien und die Zuordnung der Fotos nachvollziehbar werden. Es sind lediglich Hintergrundinformationen, die dem Leser/Betrachter zusätzlich zu den schon in den Fotos enthaltenen visuellen Informationen gegeben werden.

4.3 Kontextinformationen zu den Fotosequenzen I-VII

Folgende Kategorien wurden als für das Forschungsthema relevant ausgewählt:

- Individualisierungen im Kollektivismus (Fotosequenz I)
- Nischenwirtschaft: Reparatur- und Heilsysteme (Fotosequenz II)
- Transition der Dingwelten (Fotosequenz III)
- Berufsbild vs. Selbstbild (Fotosequenz IV)
- Orientierungen: zwischen Einrichten und Aufbruch (Fotosequenz Va und Vb)
- Zeit und Räume (Fotosequenz VI)
- 'Transitraum' (Fotosequenz VII)

4.3.1 Individualisierungen im Kollektivismus (Fotosequenz I)

'Individualismus' und 'Individualisierung' werden im sozialistischen Kuba als eine ideologische Gefahr betrachtet. Die offizielle Ideologie setzt Individualismus mit Egoismus gleich, der seinerseits folgerichtig als eine Bedrohung für die kubanische egalitäre, gerechte Gesellschaft eingeschätzt wird (Henky Hentschel 1999: 225). Durch die Einführung marktwirtschaftlicher Strukturen in Teilbereichen der kubanischen Wirtschaft – so heißt es – hätten solche letztlich zerstörerischen Elemente wie Konsum, Egoismus, Individualismus und Konkurrenz nicht nur Einzug ins Arbeitsleben, sondern auch ins Familienleben gehalten (Patricia Arés Muzio 1998: 60). Diesem offiziellen Diskurs entsprechend beschwerten sich viele meiner Interviewpartner über diese in den letzten Jahren stark zunehmenden Individualisierungstendenzen (Egoismus).

Andererseits lässt sich eine Form von Individualisierung und Individualismus im sozialistischen, staatsideologisch egalitären Kuba erkennen, die es in dieser kleinen abgeschotteten Inselgesellschaft vermutlich – trotz Sozialismus und Gleichschaltung – schon immer gegeben hat, die schon immer geduldet und eigentlich sogar gefördert wurde. Sicher wird diese Form der Individualisierung im Sinne einer zunehmenden Differenzierung durch die wachsenden persönlichen Entwicklungs- und Gestaltungsmöglichkeiten im Zuge der wirtschaftlichen Öffnung des Landes begünstigt. Sie ist aber eigentlich – und das ist hier die These – Reflex auf die spezifische, höchst individualisierte und charismatische Führungspersönlichkeit Fidel Castros. Castro lebt in seiner starken Persönlichkeit und Individualität den Insulanern einen 'heroischen Individualismus' geradezu exemplarisch vor: Dieser ausgeprägte Individualismus macht – so ist zu vermuten – das Typische und Besondere des karibischen, fidelistischen Sozialismus aus, der sich seinerseits eben durch diese Eigenart von allen anderen noch existierenden sozialistischen Staatsformen unterscheidet.

Die Fotos von verschiedenen kollektiven Aufmärschen in Havanna zu unterschiedlichen Anlässen (der alljährliche Studenten-Marsch zur Erinnerung an die ermordeten Medizinstudenten im Jahre 1871, hier im November 2001; der alljährliche Aufmarsch zum 1. Mai, hier Bilder aus dem Jahr 2003 und ein besonderer Marsch zur Bestätigung der Verfassungsänderung vom Juni 2002) zeigen zunächst typische Szenen zum kollektivistischen Ideal der kubanischen Revolution. Der Betrachter kann jedoch auf den Fotos von diesen Massenveranstaltungen auch die 'Typik' des kubanischen Sozialismus erkennen, nämlich eben jenen 'heroischen, fidelistischen Individualismus'. Noch deutlicher tritt dieser allerdings hervor, wenn man in den folgenden Fotoserien (II, IV u. V) die unterschiedlichen Selbstdarstellungen der ausgewählten Personen

betrachtet und diese mit den kollektiven Masseninszenierungen der kubanischen Bevölkerung vergleicht. Somit wird die Typik des kubanischen Sozialismus eher im fotografischen Gesamtwerk deutlich als in der Betrachtung dieser einen Serie, denn es handelt sich hier um ein Phänomen, das zwar sichtbar aber nur schwer in einer Fotoserie darstellbar (vgl. 4.2.4) ist.

4.3.2 Nischenwirtschaft: Reparatur- und Heilsysteme (Fotosequenz II)

Es geht in dieser Fotosequenz nicht einfach nur um die Reparatur irgendwelcher Gegenstände oder die Heilung von Menschen, wie man auf den ersten Eindruck vielleicht meinen könnte, sondern es geht vor allem darum, wie einzelne Personen mit ihrer Beschäftigung dafür sorgen, die alltägliche Ordnung aufrechtzuerhalten bzw. zu 'reparieren'. Die Menschen besetzen die Stellen und Nischen, an denen die staatliche Versorgung nicht funktioniert bzw. nicht ausreicht und/oder Nischen, in denen sie ein Einkommen bestreiten und damit ihr Überleben sichern können. An den beispielhaft in der Serie präsentierten Berufsbildern lässt sich symptomatisch ablesen, was in der staatlichen Versorgung kaum oder gar nicht funktioniert. Zudem wird erkennbar, wer hauptsächlich in solchen Berufsfeldern tätig ist.

Die meisten der hier abgebildeten Personen arbeiten alleine, d.h. sie sind in keinem Betrieb angestellt, sondern üben ihren Beruf selbständig aus. Selbständiges 'Kleinstunternehmertum' ist ein Phänomen, das in diesem Ausmaß im sozialistisch regierten Kuba relativ neu ist und sich erst in den krisenreichen 90er Jahren ausbreitete. Obwohl die neuen Selbständigen 'auf eigene Rechnung' (*por cuenta propia*) nach 'kleinkapitalistischen' Markt-Prinzipien wirtschaften, werden diese Berufe vom Staat toleriert. Denn ihre Dienste sind als Ergänzung zur planwirtschaftlichen Staatsökonomie für den Erhalt der alltäglichen Ordnung unverzichtbar. 1988 gab es nur 41.400 offiziell registrierte *cuentapropistas*, wie die Selbständigen in Kuba genannt werden, beschränkt auf vergleichsweise wenige Berufsfelder. Nach der Erweiterung des Gesetzes im Jahr 1993 in der sogenannten 'Spezialperiode' auf mehr Berufe stieg die Zahl der registrierten *cuentapropistas* innerhalb von zwei Jahren rapide an: 1995 verzeichnete man 208.350 *cuentapropistas* (Lilia Núñez Moreno 1997: 45). Ein großer Teil der *cuentapropistas* arbeitet in handwerklichen Berufen z.B. als Feuerzeugnachfüller, Schuster, Reifenflicker, Brillenreparateur, Regenschirmreparateur, Friseur, Maniküre, Fotograf etc., aber auch in Dienstleistungen z.B. als Taxifahrer, Fahrradtaxifahrer, Imbissverkäufer, Lutscherverkäufer, Familienrestaurantbetreiber (*paladar*), als Ziegenwagenführer für Kinder, *santero* oder *santera* (= religiöse Heiler) etc.

Gerade die Jahre zwischen 1993 und 1995 waren die schwierigsten Jahre der 'Spezialperiode': die Versorgungslage der Bevölkerung nahm dramatische Ausmaße an, das Improvisationstalent jedes Einzelnen war gefragt. Auf die (hauptsächlich handwerklichen) Tätigkeiten dieser Personen kann der Staat scheinbar nicht verzichten. Obwohl sich schon wieder vieles geändert hat und man eigentlich von einem Ende der Spezialperiode spricht, verstehen sich viele der Selbständigen seither als 'Problemlöser'. In den Begegnungen mit den *cuentapropistas* war dieser Stolz auf ihre Funktion als 'Problemlöser' deutlich spürbar. In der Fotosequenz habe ich versucht, dem Betrachter den Stolz der Abgebildeten auf ihre Rolle als improvisierende 'Problemlöser' in der kubanischen Gesellschaft sichtbar zu machen, indem die Person in ihrer Rolle auf den in die Serie eingebauten (großformatigen) 'Posenfotos' – neben den kleinformatischen, situativen Bildern – besonders herausgestellt wird. Die unterschiedlichen Formate markieren das von mir ausgewählte 'Posenfoto' als Hauptbild, während die kleinformatischen Fotos sozusagen als 'visueller Kommentar' das Hauptbild 'erklären'.

Wie die oben genannten Zahlen verdeutlichen, ist ein großer Teil dieser 'Problemlöser' und Selbständigen mit Beginn der 'Spezialperiode' zu Beginn der 90er Jahre zu seiner neuen Arbeit gekommen, also in den Jahren, als in Kuba viele staatliche Betriebe aufgrund plötzlich fehlender Gas- und Erdöllieferungen aus der ehemaligen Sowjetunion, fehlender Ersatzteillieferungen und natürlich aufgrund des verschärften US-Embargos schließen mussten. Die Arbeitslosigkeit stieg drastisch an. Den Statistiken des kubanischen Arbeitsministeriums zufolge waren 58% der 1996 registrierten *cuentapropistas* vorher arbeitslos und 26% bereits pensioniert (Philip Peters 1998: 3). Das heißt, die neuen Selbständigen haben durch ihre Arbeit nicht nur die kaum noch gewährleistete materielle Versorgung durch den Staat, sondern auch den nationalen Arbeitsmarkt und das kaum noch aufrechtzuerhaltende soziale Versorgungsnetz (z.B. Rentensystem) deutlich entlastet (Ana Julia Jatar-Hausmann 1999: 70).

Einige der neuen Selbständigen besetzen auch Stellen und Nischen im Tourismus, einem Wirtschaftszweig, der seit Beginn der 90er Jahre stark gefördert wird. So verdienen sich einige privilegierte neue Kleinstunternehmer beispielsweise als private Zimmer- und Wohnungsvermieter an Touristen oder Familienrestaurantbetreiber (in den sog. *paladares*) ein stattliches Dollareinkommen². Einige weniger privilegierte, aber einfallsreiche Kubaner haben sogar völlig neue Berufe 'erfunden', z.B. den des 'lebenden Fotomotivs für Touristen'. Diese

² Der Dollarbesitz wurde 1993 legalisiert. Es gab bis 2004 drei legale Währungen auf Kuba, mit denen man einkaufen konnte: kubanische Pesos, US-amerikanische Dollar und den sog. *peso convertible*, der 1:1 gegen den US-Dollar umgetauscht wurde. Seit November 2004 hat die kubanische Regierung den Dollarbesitz wieder aus dem binnenwirtschaftlichen Handel verbannt, d.h. es gibt nur noch *pesos convertibles* (die 1:1 dem US-Dollar entsprechen und umgetauscht werden müssen) und kubanische Pesos.

'lebenden Fotomotive' haben (nachträglich) vom Staat eine Lizenz erhalten, dass sie als solche arbeiten und von den Touristen für ihre 'Dienste' ein paar Dollars kassieren dürfen.³ Die Dienste der sogenannten *jineteros*, 'Reiter', die je nach ihrer Spezialisierung den Touristen – angefangen von Zigarren, Stadtführung über Tanzunterricht bis hin zu Sex – alles mögliche verkaufen⁴, werden von der Regierung mit hohen Strafen verfolgt und arbeiten illegal. Im Gegensatz zu den *cuentapropistas* sind es meist die jungen Leute, die in dieser 'Branche' tätig werden. Ich habe sie nicht in diese Fotosequenz mit aufgenommen, einmal aufgrund der Schwierigkeiten, sie bei ihren illegalen beruflichen Aktivitäten zu fotografieren und zweitens aufgrund ihres Wunsches nicht fotografiert und damit 'entdeckt' zu werden (zum Problem der Darstellbarkeit vgl. 4.2.4).

Der Zuwachs an *cuentapropistas* hat mittlerweile zu deutlich sichtbaren Veränderungen insbesondere im Straßenbild von Havanna, aber auch in anderen kubanischen Städten – denn es ist hauptsächlich ein städtisches Phänomen – geführt. Von der Staatsführung werden die *cuentapropistas* als notwendiges Übel bzw. lediglich als Teil einer Übergangsphase toleriert. Viele staatsreue Sozialisten und viele der ehemaligen Revolutionsmitstreiter sehen in den neuen Selbständigen, die man jetzt überall auf der Straße sehen kann, ein deutliches Zeichen für den Wandel hin zu kapitalistischen Strukturen und Wertvorstellungen. Eine ehemalige Revolutionärin und überzeugte Sozialistin, die ich interviewte, verglich das aktuelle kubanische Straßenbild mit dem von Costa Rica oder der Dominikanischen Republik. Es habe nichts mit dem 'eentlichen Kuba' zu tun. Sie befürchtete, dass Kuba auf diese Weise genauso werde wie seine lateinamerikanischen Nachbarn.

Aber nicht nur die Veränderung des Straßenbildes gibt der sozialistischen Staatsführung Anlass zur Sorge. Insgesamt sind der sozialistischen Führung die privatwirtschaftlichen Aktivitäten ein Dorn im Auge. Individuelle, private Gewerbe stehen im Widerspruch zur offiziell verlautbarten Kollektiv-Idee des Sozialismus, nach der in Kuba eigentlich gelebt werden soll. In verschiedenen Branchen, beispielsweise Schuster, Reifenflicker, Autoblechschweißer oder Restaurantbetreiber sind die *cuentapropistas* in Konkurrenz zu staatlichen Betrieben getreten – ein Thema, das auch in den staatlichen Medien immer wieder auftaucht. Durch eine Reihe von Restriktionen, die ab 1996 von der Regierung neu eingeführt wurden, z.B. feste monatliche Lizenzgebühren unabhängig

³ Kurioserweise repräsentieren sie als solche folkloristischen Fotomotive ein längst vergangenes Kuba: entweder das Kuba aus der Zeit der US-amerikanischen Vorherrschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts oder auch ein Kuba aus noch viel früheren Zeiten, als noch der Sklavenhandel blühte. Mit solchen Bildern wird auch gerade in der Tourismusbranche für eine Reise nach Kuba geworben.

⁴ Meine Befragungen und Beobachtungen zu dem Phänomen des *jineterismo* ergeben ebenso wie bei Hannah Elinson (1999), dass *jineterismo* sich nicht nur auf sexuelle Handlungen bezieht, wie es oft in der Literatur zu Kuba zu lesen ist. Es meint vielmehr, das berufliche verstandene Ziel, geschäftliche und/oder freundschaftliche Kontakte zu Touristen bzw. Ausländern aufzubauen, um davon zu leben.

vom Einkommen, ein neues Steuersystem, keine Zulassung von Angestellten, regelmäßige Kontrollen durch spezielle Inspektoren etc., versucht die kubanische Regierung, die Ausbreitung der Kleingewerbe möglichst 'klein' zu halten. Die Gewinne werden durch die hohen Lizenz- und Steuersätze so gering gehalten, dass sich viele der Kleinunternehmer zur Aufgabe ihrer Tätigkeit gezwungen sehen bzw. in die Illegalität gedrängt werden. So verzeichnete man in den Jahren nach 1996, also nach Einführung strengerer Vorschriften, die je nach Bedarf auch laufend erneuert und erweitert wurden, einen deutlichen Rückgang der *cuentapropistas* (Ted Henken 2000 und 2002; Philip Peters 1998, Lilia Nuñez Moreno 1997). Dieser Trend hat sich auch in den letzten Jahren (2001-2003) fortgesetzt, in denen die Untersuchung durchgeführt wurde. Einige der in der Fotosequenz noch als 'Problemlöser' und 'Kleinstunternehmer' präsentierten Personen mussten während meines letzten Aufenthalts in Kuba (2003) ihren Angaben zufolge aufgrund der vielen Auflagen, die ihnen vom kubanischen Staat gemacht wurden, ihr kleines 'Geschäft' schließen.

Eine Tatsache, die fotografisch nicht darstellbar und damit für den Betrachter der Bilderserie 'Reparatursysteme' unsichtbar bleibt, ist, dass ein großer Teil der 'Problemlöser' illegal tätig ist. Schätzungen zufolge kommen auf jeden offiziell registrierten *cuentapropista* 3,5 nicht registrierte *cuentapropistas* (Lilia Nuñez Moreno 1997: 46). Doch aufgrund meiner Befragungen und Beobachtungen konnte ich feststellen, dass es für das Selbstverständnis der Leute meistens völlig unerheblich ist, ob sie illegal oder legal arbeiten. Einige Beispiele belegen dies recht eindrücklich: Man trifft auf illegal arbeitende Selbständige, z. B. Maniküren oder Klimaanlage-Reparateure, für die es sich gar nicht lohnt, ihr Gewerbe anzumelden und damit zu legalisieren. Viele von ihnen machen ohnehin meist nur Hausbesuche, haben einen festen Kundenstamm in der Nachbarschaft und würden durch einen offiziellen, legalen Status nur die Aufmerksamkeit der staatlichen Kontrolleure auf sich ziehen. Zudem müssten diese Selbständigen nach der Registrierung sofort Steuern und monatlich ihre Lizenz zahlen, was die Einkünfte deutlich schmälern würde: Die Tätigkeit würde sich für sie gar nicht mehr rentieren. Oder man trifft auf im staatlichen Betrieb legal Beschäftigte, die nebenher illegal und 'auf eigene Rechnung' arbeiten, um sich ihr nötiges Einkommen zu sichern, so etwa ein staatlich angestellter Schweißer, der nebenher (illegal) 'auf eigene Rechnung' Autos repariert. Aber auch offiziell angemeldete und damit legal tätige Selbständige bewegen sich (gezwungenermaßen) im Bereich des Illegalen. Eigentlich müssten sie ihre Materialien, die sie zur Weiterverarbeitung benötigen, in den Dollarkaufhäusern kaufen und dies auch per Kaufquittung bei Kontrollen nachweisen. Doch oftmals gibt es die erforderlichen Materialien nirgendwo offiziell zu kaufen, sondern nur illegal auf dem Schwarzmarkt.

Die Beispiele zeigen, wie groß die Grauzone in dem Bereich der 'Reparatursysteme' ist. Die Grenzen zwischen legal und illegal sind hier – wie auch in den anderen Wirtschaftsbereichen Kubas – sehr diffus und nicht eindeutig. Jeder in Kuba ist auf die eine oder andere Weise illegal tätig, um seine Existenz zu sichern bzw. sich einen gewissen Lebensstandard zu erhalten. Aus diesem Grund ist eine Unterscheidung in legale und illegale Tätigkeiten in der Fotosequenz 'Reparatursysteme' unsichtbar. Die kubanische Regierung weiß um diese Widersprüchlichkeiten, vermutlich sind sie sogar beabsichtigt. Denn dadurch, dass sie die illegalen Aktivitäten toleriert, stellt sich eine 'relative Zufriedenheit' bei der Bevölkerung ein und damit ist gleichzeitig das 'Überleben' des offiziell sozialistischen Systems zunächst einmal garantiert. Auf der anderen Seite behält sich die Regierung auf diese Weise vor, jederzeit willkürlich eingreifen zu können und die Gesetze und Vorschriften wieder durchzusetzen, wenn das 'illegale Treiben' überhand nimmt (Bert Hoffmann 1996: 119).

Anstelle des genannten unsichtbaren und damit nicht abbildbaren Aspekts des 'Kleinstunternehmertums' wie 'legal vs. illegal', treten dafür die sichtbaren Kriterien in den Vordergrund dieser Fotosequenz wie Selbständigkeit trotz sozialistischer Planwirtschaft, staatliche Versorgungslücken, 'Nischenwirtschaft' und 'Problemlösung' oder Improvisation, die einige wichtige Themen des kubanischen Alltags darstellen. Die Notwendigkeit zur ständigen Improvisation ist ansatzweise schon in dieser Serie erkennbar. Da sich dieses Thema im Laufe der Feldforschung als sehr bedeutend für die kubanische 'Transformationsgesellschaft' und ihr Selbstverständnis zeigte, stellte ich hierfür eine eigene Fotoserie ('Transition der Dingwelten') zusammen.

Die Bilder von den vielen verschiedenen erfinderischen Kleinunternehmern auf Havannas Straßen stellen zudem ein Phänomen dar, das eigentlich in vielen ärmeren Teilen der Welt auftritt, in Kuba allerdings in dieser gehäuften Form erst seit Beginn der 90er Jahre mit dem Zusammenbruch des Ostblocks. Diese privatwirtschaftliche Neuerung – auch wenn sie von der sozialistischen Staatsführung derzeit wieder rigoros eingeschränkt und kontrolliert wird – ist doch eine deutlich sichtbare Tendenz, die in die wirtschaftliche und politische Richtung der Länder in Lateinamerika weist, von denen Kuba sich bisher immer als Modell- und Vorzeigestaat abheben wollte und konnte.

4.3.3 Transition der Dingwelten (Fotosequenz III)

Während der Arbeit an der Fotosequenz zur Kategorie 'Reparatursysteme' drängte sich die Bildung dieser Kategorie förmlich auf. Sie hat die vielen 'Improvisationen' der Kubaner, die sogenannten *inventos cubanos* – kubanischen Erfindungen – zum Thema. Folgerichtig geht es hier um eine Serie, bei der anstelle von Menschen Alltagsgegenstände im Vordergrund stehen.

Obwohl Kuba die schwierigsten und härtesten Jahre der Krise der 90er Jahre überstanden hat, ist aufgrund des Materialmangels (nicht zuletzt wegen des andauernden US-Embargos) immer noch ein hohes Maß an Improvisation gefragt. Die Notwendigkeit zur ständigen Improvisation kann man in den einzelnen Abbildungen der Fotoserie 'Reparatursysteme' erkennen. Während meines Feldaufenthaltes nahm ich darüber hinaus einen unglaublichen Stolz der Kubaner auf die eigenen 'Erfindungen' wahr, etwa dann, wenn mir ein Handwerker die Improvisationskünste in der eigenen Werkstatt oder eine Hausfrau ihre 'Erfindungen' in der Küche demonstrierte. Im Rahmen einer Ausstellung in Kuba wurde sogar eine von Künstlern zusammengestellte Wand präsentiert, auf der die gängigsten und bekanntesten 'kubanischen Erfindungen', *inventos cubanos*, aus der Spezialperiode zu sehen waren (Ausstellung der *Fundación Ludwig* in Havanna, 2002/2003). Die präsentierten Gegenstände und Materialien sind stolzer Beweis für den (bisher) gewonnenen alltäglichen Überlebenskampf der Kubaner sowohl gegen das andauernde US-Embargo als auch gegen die kubanische Mangelwirtschaft und sind zugleich Symbol für Kubas angestrebte wirtschaftliche und politische Unabhängigkeit.

4.3.4 Berufsbild vs. Selbstbild (Fotosequenz IV)

Die Fotosequenz führt deutlich vor Augen, dass bei vielen der Abgebildeten der 'Berufstypus' als Kategorie zur Beschreibung allein nicht greifen würde. Ganz anders als bei meinem 'Vorbild' Sander, dessen Fotosequenzen zeigen, wie nah Berufs- und Personalrolle im damaligen Deutschland aufeinander abbildbar waren, lässt die Gegenüberstellung von Berufsbild und Selbstbild in der hier vorliegenden Fotosequenz die Widersprüche hervortreten, die in Kuba in vielen Fällen zwischen den jeweiligen Rollenbildern herrschen. Die berufliche Tätigkeit und der Selbstentwurf einer Person können in Kuba sehr weit auseinander liegen. Das, was die Person bei ihrer Arbeit darstellt und das, was sie zu Hause im Familienkreis oder allein verkörpert, sind oft zwei sehr unterschiedliche Dinge. (Dies gilt nicht nur für Kuba, sondern auch für eine Reihe anderer 'Transformations-Länder, wird jedoch aus den genannten 'kubaspezifischen' Gründen besonders augenfällig.) Aus diesem Grund war es mir auch so wichtig, während der

Datenerhebung die Personen sowohl bei ihrer Arbeit (Berufsbild) als auch zu Hause (Selbstbild) zu fotografieren. Diese Vorgehensweise ist sehr zeitaufwendig, verhilft aber zu (fotografischen) Ergebnissen, die der kubanischen Realität näher kommen.

Die Widersprüche zwischen Berufsbild und Selbstbild sind insofern typisch für die Periode der Umbrüche, in der sich Kuba zur Zeit befindet, als durch die wirtschaftlichen und sozialen Transformationen sich für den einzelnen völlig neue Möglichkeiten des gesellschaftlichen Aufstiegs bzw. Abstiegs eröffnen. Dadurch, dass die staatlichen Pesogehälter für den Lebensunterhalt eines kubanischen Arbeiters nicht mehr ausreichen, gewinnen die verschiedenen legalen und illegalen Jobs und Verdienstmöglichkeiten im Tourismus und im Schwarzmarktsektor zunehmend an Bedeutung. Starke Verzerrungen des alten, sozialistischen, vom Gleichheitsgrundsatz geprägten Gesellschaftsgefüges sind die Folge (vgl. Ted Henken 2000, Bert Hoffmann 1996, Gillian Gunn 1996): So verdient etwa ein einfacher Kofferträger oder Kellner in einem Hotel durch seine Trinkgeldeinnahmen in Dollars viel mehr Geld als ein Universitätsprofessor. Nicht selten stößt man auf Universitätslehrer, die ihren alten Beruf aufgegeben haben und jetzt als Reiseleiter oder Busfahrer in einem staatlichen Tourismusunternehmen arbeiten, wo sie erheblich mehr verdienen. Ärzte sehen sich gezwungen, neben ihrer gewohnten Arbeit im Krankenhaus illegal Taxi zu fahren, um sich ihre für das Überleben notwendigen Dollars zu verdienen. Wiederum andere, z.B. professionelle Schwarzmarkthändler und andere illegale Geschäftemacher, suchen sich eine staatliche, mit Pesos bezahlte Arbeit, z.B. Fahrradparkplatzwächter, um unter diesem 'Deckmäntelchen' ungestört ihre illegalen Geschäfte weiter treiben zu können. Die Beispiele ließen sich noch bis ins Unendliche fortsetzen, genügen hier jedoch, um einen Eindruck davon zu vermitteln, wie wenig der Beruf bzw. die Haupterwerbstätigkeit etwas über das Selbstbild einer Person in Kuba aussagen kann und wie vorsichtig man überhaupt mit den beruflichen Zuordnungen umgehen muss, da sie letztendlich nur eine Hülle von etwas ganz anderem sein können.

Wie der Betrachter unschwer erkennt, können die beruflichen Tätigkeiten der einzelnen Personen nur sehr wenig über deren Lebensstandard aussagen. Die Kontrastierung von Berufs- und Selbstbild und auch die Gegenüberstellung von Personen mit demselben Beruf aber ganz unterschiedlichem Lebensstandard – letzterer wird jeweils durch die Aufnahmen der häuslichen Situation im 'Selbstbild' verdeutlicht – führt dem Betrachter vor Augen, dass mittlerweile und in zunehmendem Maße eigentlich andere Faktoren eine Rolle spielen, um Status und Lebensstandard zu sichern, als die berufliche Rolle in der Gesellschaft und das entsprechende staatliche Peso-Einkommen. Zu solchen Faktoren zählen: ein gut funktionierendes soziales

Netzwerk⁵, insbesondere gute Beziehungen zu Personen in entscheidenden Positionen, geldüberweisende Verwandtschaft im Ausland oder auch Möglichkeiten zu legalen oder illegalen Einkünften im Dollarsektor.

Im Zusammenhang mit den massiven sozialen Transformationen in der kubanischen Gesellschaft war die Legalisierung des Dollars⁶ im Jahr 1993 ein entscheidender Schritt, der die bereits vor dem Zusammenbruch des Ostblocks immer latent vorhandenen ungleichen sozialen Verhältnisse jetzt massiv zu Tage treten lässt. Denn es bieten sich fast nur für diejenigen Verbesserungen des eigenen Lebensstandards, die auch schon vorher eine privilegierte Ausgangsposition hatten. Die neue Mittel- und Oberschicht rekrutiert sich zum großen Teil aus der sowieso privilegierten, herrschenden Elite aus Staat, Partei und Armee. Regierungsangehörige und Militärs nutzen ihre politische Machtposition aus und sichern sich und Familienangehörigen eine lukrative Arbeit in einem Joint-Venture-Unternehmen, in den Devisenläden oder im Management der Touristenhotels (Bert Hoffmann 1996: 122; vgl. auch Domingo Amuchastegui 2000). Eine Arbeit im Dollar-Sektor der kubanischen Ökonomie ist äußerst begehrt und verhilft zu einem deutlich privilegierten Status gegenüber Personen, die hauptsächlich von einem Peso-Gehalt leben müssen.

Gerne hätte ich Personen dieser elitären Kreise aus Staat, Partei und Armee fotografiert, aber wie schon in 4.1.2 dargestellt, ist es sehr schwierig in der Klasse der privilegierten, ranghohen Armeeangehörigen und Besserverdienenden genaue Auskünfte und Informationen, sei es durch Interviews oder auch einfach durch Beobachtung, zu erhalten, da sich diese vor prüfenden und erst recht vor fremden, feld-forschenden Blicken zu schützen verstehen. Ebenso 'kamascheu' sind die relativ Wohlhabenden und Privilegierten unter den *cuentapropistas*, z.B. Besitzer von gut laufenden *paladares* (= kleine privatbetriebene Familienrestaurants) für ein betuchtes Dollarpublikum oder Vermieter von Wohnungen an Ausländer. Einige gaben auf mein Anfragen ganz offen zu, dass sie Angst hätten, ihre Arbeit bzw. Lizenz zu verlieren, wenn ich Fotos von ihnen veröffentlichen würde, von denen man auf einen privilegierten Lebensstandard schließen könnte. Diese Angst ist nicht ganz unbegründet. Denn wie in 4.3.2 bereits erwähnt, hat die kubanische Regierung die neuen *cuentapropistas* – und darunter insbesondere die Besitzer der kleinen Familienrestaurants (*paladares*) – ins Visier genommen und bezeichnet sie als "pequeña

⁵ Im kubanischen Alltag hat sich schon lange – und in zunehmendem Maße unter dem Eindruck der harten Krisenjahre nach 1990 – eine Wirtschaftsweise als Ergänzung zur sozialistischen Planwirtschaft etabliert, bei der das soziale Netzwerk die zentrale Rolle spielt: *sociolismo* (von *socio* = Genosse, Freund) statt *socialismo*, wie es so schön im Volksmund heißt, beschreibt das System des informellen Tauschs an Gefälligkeiten, Geschenken, Dienstleistungen, Konsumgütern und begehrten Gegenständen.

⁶ Vgl. Fn.2

burguesía", also 'kleine Bourgeoisie' oder 'Neureiche', die eine Gefahr für die sozialistische, vom Gleichheitsgrundsatz geprägte Gesellschaft darstellen würden (Lilia Núñez Moreno 1997: 47; vgl. auch Bert Hoffmann 1996: 122). Aufgrund der neuen repressiven Wirtschaftspolitik gegenüber den *cuentapropistas* ist im Vergleich zu den Jahren bis 1996 die Zahl der *paladares* in Havanna deutlich zurückgegangen. Es ist zu vermuten, dass nur diejenigen überlebt haben, die sowieso eine von vorne herein vorteilhafte Ausgangsposition hatten, z. B. durch ihre guten Beziehungen in Regierungskreise.⁷ Verständlich, dass sie ihre Privilegien durch ein paar Fotos, die für alle sichtbar ihren Wohlstand abbilden, nicht verlieren wollen.

Auch wenn ich die oberen, elitären, gut verdienenden, privilegierten Kreise nicht dazu bewegen konnte, sich von mir porträtieren zu lassen, so wird in der Fotosequenz aber doch deutlich, dass ein Dollareinkommen, beispielsweise aus einer einfachen Tätigkeit in der Tourismusbranche, zu einer verbesserten Lebenssituation führen kann. Die Wohnverhältnisse der etwas besser verdienenden Personen und bestimmte Anschaffungen in deren Wohnungen wie ein moderner Farbfernseher, Stereoanlage, Glastisch, Sofagarnitur, Plastikblumen und goldgerahmte Fertigbilder an der Wand drücken den neuen materiellen Wohlstand und das Streben danach symbolisch aus. Diese Besserverdienenden stellen eine neue aufstrebende Mittelschicht dar, die mit ihren in den Selbstbildern repräsentierten Vorstellungen und Träumen die traditionellen Leitbilder der Revolution konterkarieren. Insgesamt offenbart sich in der Fotosequenz durch die Gegenüberstellung von Berufs- und Selbstbild ein Kuba, dessen gesellschaftliche Strukturen und Schichtungen sich stark verändern und vollkommen neu definieren.

4.3.5 Orientierungen: zwischen Einrichten und Aufbruch (Fotosequenz V a, b)

So wie in der vorangegangenen Serie 'Berufsbild vs. Selbstbild' setzt sich auch diese Serie ausschließlich aus Fotos zusammen, auf denen die Abgebildeten posieren, da durch diese 'Posenfotos' das präsentierte Selbstbild, Sehnsüchte und Träume am ehesten zum Ausdruck kommen. Allerdings ist hier keine kontrastive Anordnung von jeweils zwei verschiedenen Fotos derselben Person auf einer Seite gewählt worden wie bei 'Berufsbild vs. Selbstbild', sondern die 'Selbstbilder' verschiedener Personen stehen jedes einzeln für sich.

Zunächst jedoch einige kurze Hintergrundinformationen zur Kategorienbildung: Wie auch schon aus den obigen Ausführungen hervorgeht, haben die wirtschaftlichen Reformen in Kuba

⁷ Bert Hoffmann spricht in diesem Zusammenhang von "Kaderkapitalismus" (Bert Hoffmann 2000: 113). Korruption und Bestechung breiten sich in Kuba in zunehmendem Maß aus (vgl. Ricardo A. Puerta 2002).

(Legalisierung des Dollars als zweite Währungseinheit neben dem Peso, Förderung von Tourismus und ausländischen Investitionen, Legalisierung des Kleingewerbes u.a.) zu sozialen Transformationen in der Gesellschaft geführt, die man kurz mit den folgenden Stichworten umreißen kann: wachsende Ungleichheit und wirtschaftliche Unsicherheit, Stärkung der Elite aus Partei und Armee durch Ausnutzen und Ausbau wirtschaftlicher Vorteile, Bildung einer neuen Mittelschicht von Neureichen (hauptsächlich bestehend aus Schwarzmarkthändlern und anderen Personen mit Zugang zum Dollarsektor, z.B. Angestellte im Tourismus), Diversifizierung insbesondere unter den Jugendlichen, Individualisierung und Rückzug in familiäre oder religiöse Netzwerke. Gleichzeitig hat sich am sozialistischen Einparteiensystem nichts verändert. Fidel Castros Macht erscheint fester denn je. In den Befragungen stellte ich fest, dass die wenigsten Kubaner an einen politischen Wandel, auch nicht nach dem Tod von Fidel Castro, glauben. So beherrschen auch weiterhin dieselben alten revolutionären Ideale und Idole und dieselben alten Feindbilder die Äußerungen, Handlungen und Entscheidungen der kubanischen Regierung, auch wenn diese Stereotypen zum großen Teil überhaupt nichts mehr mit der kubanischen Realität zu tun haben. Es wird immer wieder das Ideal der Gleichheit im Sozialismus gepriesen, obwohl schon längst Ungleichheit und Kapitalismus Einzug gehalten haben. Während von dem einen Teil der Bevölkerung trotz der widersprüchlichen Realität das sozialistische Revolutionsprojekt von 1959 weiterhin hochgehalten wird, nehmen viele Kubaner diese Widersprüche als *doble moral* (doppelte Moral) wahr, verlieren völlig das Interesse für Politik, ziehen sich zurück ins Private, orientieren sich um und geben – teilweise auch für alle sichtbar – ihren neuen Orientierungen Ausdruck.

Insbesondere bei vielen jungen Kubanern löst die Einsicht, dass die ökonomische Misere in Kuba trotz der wirtschaftlichen Reformen nicht überwunden wurde und die Aussicht, dass sich daran auch in nächster Zeit nicht viel verändern wird, den Wunsch aus, Kuba zu verlassen. Es ist der Wunsch, der wirtschaftlich instabilen Situation und der Armut im Land zu entfliehen. In den Befragungen wurde deutlich, dass es gerade die jungen Leute sind, die den rückwärtsgewandten Zukunftsversprechungen der Regierung nicht mehr vertrauen, sie auch nicht mehr nachvollziehen können. Es sind die jungen Kubaner, die die Widersprüche, das zunehmende Auseinanderklaffen von sozialistischer Ideologie und Realität besonders scharf wahrnehmen. Viele von ihnen haben eine sehr gute schulische und universitäre Ausbildung genossen – was bei dem immer noch funktionierenden kostenlosen Bildungssystem nicht wundert – stehen jetzt aber aufgrund der schwierigen Wirtschaftslage Kubas ohne Aussichten auf eine gut bezahlte Arbeit da. Sie haben ihre Zukunft noch vor sich und suchen nach neuen Orientierungen. Der Wunsch nach Veränderung wird bei vielen auf die Außenwelt, das Ausland projiziert, dort scheint alles besser

zu sein. Durch die wirtschaftliche Öffnung, die zunehmende Anzahl an Touristen und Ausländern im Land und damit auch die zunehmenden Kontaktmöglichkeiten zwischen Kubanern und Ausländern eröffnen sich vielen ganz neue Perspektiven. Die kubanische Besonderheit des *jineterismo*, bereits in 4.3.2 angesprochen, ist ein deutlich sichtbares Phänomen in Kubas sich transformierender Gesellschaft. Allerdings muss man vorsichtig sein bei der Klassifizierung einer Person zum *jinetero* bzw. zur *jinetera*. Die Grenzen sind hier sehr diffus. Auffällige teure Dollar-Kleidung, ausländische Mode, Accessoires wie Goldschmuck, Walkman oder Handy bedeuten nicht gleich, dass diese Person ihr Dollar-Einkommen ganz oder teilweise aus dem illegalen *jinetero*-Geschäft bestreitet. Dollars können ebenso von den reichen Verwandten in Miami oder aus legaler Arbeit in der Tourismus-Branche stammen, oder die in Dollarkleidung 'Gehüllten' können einfach emigrierte Kubaner auf Heimaturlaub sein, die ihren 'Migrationserfolg' auf diese Weise öffentlich demonstrieren. Es ist auf jeden Fall unübersehbar, dass sich vor allem die Jugendlichen in teurer Dollarkleidung bzw. ausländischer Mode öffentlich präsentieren und damit natürlich ihre soziale Umgebung, vor allem Gleichaltrige, beeinflussen (vgl. Hannah Elinson 1999, Mette Louise B. Rundle 2001, Matilde M. Cintra & Rosa T. R. Lauzurique 1998: 66ff, Maria Isabel Dominguez 1998: 90ff).

Die Fotosequenz spiegelt einen Teil der Orientierungen und Perspektiven der kubanischen Bevölkerung wider, die in dem sich rasch wandelnden Kuba heute zu finden sind und deren Vertreter sich fotografieren ließen (vgl. 4.1.2 Schwierigkeiten bei der Datenerhebung). Die verschiedenen Porträts von den Personen in ihren jeweiligen Milieus wurden so angeordnet, dass der Betrachter sozusagen von einem Extrem zum anderen 'wandert': die Sequenz beginnt mit denjenigen, die ihre Konformität mit der Regierung und dem Revolutionsprojekt oder auch ihre revolutionären Aktivitäten in der Vergangenheit symbolisch zum Ausdruck bringen, beispielsweise durch Fotografien oder Gemälde von Fidel Castro, Che Guevara oder José Martí an den Wänden ihrer Wohnung, aber auch durch ihre Kleidung, Körperhaltung etc. Die Fotosequenz endet mit denjenigen, die ihre nicht-konforme Haltung gegenüber der Regierung bzw. ihre neuen Orientierungen, Ideen und Träume ebenfalls durch Symbole äußerlich sichtbar für jedermann ausdrücken. Zwischen diesen beiden Extrempunkten sind die restlichen Interviewten und Fotografierten angeordnet. Dazu gehören auf der einen Seite diejenigen, die sich – komfortabel oder notdürftig – in ihren Behausungen eingerichtet haben und auf der anderen Seite, diejenigen, die in ihren eher leeren, unpersönlichen Wohnungen den Eindruck eines eher provisorischen Lebens vermitteln, das zwischen 'Sich-Einrichten' und 'Aufbrechen-und-das Land-Verlassen' schwankt.

Die gesamte Fotosequenz ist in zwei Teile, a und b, untergliedert. Der Betrachter kann diese beiden Fotoreihen a und b ihrem jeweiligen Extrem am Anfang (bei a) bzw. am Ende (bei b) der gesamten Fotosequenz zuordnen und die Gesamtordnung auf diese Weise nachvollziehen und interpretieren. Entsprechend der beiden extremen Kategorien gibt es so

- (a) die Gruppe der Konformen und 'Eingerichteten',
- (b) die Gruppe der Nicht-Konformen und 'Aufbrechenden'.

Der Betrachter erkennt schnell, dass sich die beiden Gruppen insbesondere durch den Altersunterschied klar voneinander abgrenzen: die Gruppe der 'Konformen/Eingerichteten' besteht zum großen Teil aus Personen, die der älteren Generation angehören, denjenigen, die die glorreichen Aufbaujahre der Revolution und teilweise auch die vorrevolutionären kapitalistischen Batista-Zeiten miterlebt haben. Die Gruppe der 'Nicht-Konformen/Aufbrechenden' setzt sich aus deutlich jüngeren Personen zusammen, die diese Zeiten nur aus Erzählungen ihrer Eltern oder Schulbüchern kennen. Der Generationskonflikt, der auch immer wieder in Kuba von Sozialwissenschaftlern zur Sprache gebracht wird (vgl. Daniel Weber 1992, Maria Isabel Dominguez 1995, 1996 und 1998, Patricia Muzio Arés 1998, Matilde M. Cintra & Rosa T. R. Lauzurique 1998), fällt jedem Beobachter sofort ins Auge. Angesichts der widersprüchlichen Situation zwischen sozialistischer Ideologie und realem Kapitalismus, in der die Kubaner ihren Alltag zur Zeit balancieren müssen, äußern sich die gegensätzlichen Positionen und Ideologien auch ganz klar entsprechend der unterschiedlichen Altersgruppen und Generationen.

Durch die Teilung in zwei Gruppen kann fälschlicherweise der Eindruck entstehen, dass alle Personen klar einer der beiden Kategorien zuzuordnen sind. Doch durch die Anordnung der einzelnen Bilder auf einer Art Kontinuum, beginnend mit dem einen Extrem 'Konforme/Eingerichtete' und endend mit dem anderen Extrem 'Nicht-Konforme/Aufbrechende', soll dieser Eindruck aufgehoben werden. In der Mitte, um die künstliche Grenzziehung herum, nähern sich beide Gruppen einander an. Dem Betrachter wird deutlich, dass sowohl aus den 'Eingerichteten' 'Aufbrechende' werden können als auch umgekehrt aus den sogenannten 'Aufbrechenden' 'Eingerichtete'. In diesem mittleren Bereich gruppieren sich ausschließlich junge Leute, die es – für den Betrachter gut erkennbar – zu einigermaßen Wohlstand gebracht haben. Dazu gehören beispielsweise diejenigen, die ein Dollareinkommen haben durch ihre Arbeit in der Tourismusbranche, durch die Geldsendungen Familienangehöriger aus dem Ausland oder auch diejenigen, die durch ihre Arbeit als Sportler, Musiker oder Künstler reisen können und ebenfalls über ein Dollareinkommen verfügen. Sie alle gehören zu einer Schicht, die erst mit der Legalisierung des Dollar von 1993 und durch die

gleichzeitige extreme Entwertung des kubanischen Peso zu einer relativ privilegierten Schicht wurde. Aufgrund weniger Perspektiven, die sich ihnen in Kuba bieten, und aufgrund ihres vergleichsweise ungesicherten Status, den sie unter der dem Gleichheitsgrundsatz verpflichteten Regierung innehaben, stehen viele von ihnen immer wieder mit einem Bein im Ausland. Die einen bleiben (vorerst), reisen und richten sich ein, die anderen sparen (vorerst) und schmieden ihre Pläne zum Aufbruch in ein anderes Land. Was sie alle gemeinsam charakterisiert, ist ihr relativ junges Alter, ihre vergleichsweise privilegierte Lebenssituation und ihre allgemein schwankende, (noch) abwartende Haltung.

4.3.6 Zeit und Räume (Fotosequenz VI)

Die Kategorie 'Zeit' hat sich durch die Erfahrungen und Beobachtungen im Feld als unumgebar herausgestellt. 'Zeit' lässt sich im Bild nicht anders als durch räumliche Repräsentation abbilden. Aufgrund dieser starken motivischen Übereinstimmung von 'Zeit' und 'Raum' wurden die einzelnen Bilder in einer Fotosequenz 'Zeit und Räume' zusammengefasst. Methodisch-fotografisch hielt ich diese Kategorie in ausschließlich situativen Bildern fest.

'Zeit' manifestiert sich also in verschiedenen sichtbaren und damit abbildbaren Situationen und Räumen:

- Zeit als 'gedehnte Zeit', als Repräsentation der Dauer, als Dokumentationsraum von Verfall, Tradition und Wandel
- Zeit als Warten in unterschiedlichen Räumen und Situationen
- Verfügbarkeit von Zeit als Kommunikationsanlass – und Kommunikation als Überbrückung von 'leerer' Zeit
- Zeit als Optionsraum als Raum für die günstige Gelegenheit (z.B. zum Handeln und Geschäfte machen)
- Zeit als Zukunftsperspektive
- Gleichzeitigkeit unterschiedlicher 'Zeitebenen'; 'Zeitkontraste'

Ottmar Ette (2001: 11) beschreibt Havanna als eine Stadt, die "in Inseln verschiedener Geschwindigkeiten, in verschiedene Zeit-Räume" zerfällt und Kuba als eine "Insel, die Zeitreisen verspricht" (ebd.: 19). Zeit bedeutet in Kuba die Wahrnehmung und das Erleben von Stillstand bzw. das nur sehr langsame Voranschreiten von Zeit. Gerade der ausschnittshafte Moment-Charakter von Fotos kann diesen Aspekt sehr gut verdeutlichen: bestimmte Straßenecken,

Perspektiven, Blickwinkel, Augenblicke, die man wahrnimmt, lassen sich historisch nicht exakt zuordnen; die im Foto situativ geraffte, den Augenblick transzendierende Zeit schafft 'sich' ein Bild, das so erscheint als sei es vor vierzig Jahren oder in einem anderen Jahrzehnt aufgenommen. Die historisch verdichtete Zeit zerstört – das ist das Paradox – im 'Schnappschuss' die Gegenwart.

Zeit bedeutet in Kuba auch 'leere' Zeit. Die sozialistische Planwirtschaft und der umständliche 'Bürokratismus' haben das 'Schlangestehen' und Warten in Kuba institutionalisiert. Die nach Zusammenbruch des Ostblocks und mit Verschärfung der US-Blockade entstandene Mangelwirtschaft der Spezialperiode hat die Situation noch verschärft.⁸ Das Alltagsleben wird beherrscht vom stundenlangen Warten: dem Warten auf den rationiert zugeteilten Liter Milch auf Lebensmittelkarte, dem Warten auf den Bus, dem Warten vor dem Eingang eines Dollarkaufhauses, dem Warten auf den nächsten Kunden, auf das Ende der Arbeitszeit und ganz allgemein dem Warten auf eine bessere Zukunft.⁹

Die verfügbare, 'leere' Zeit manifestiert sich in verschiedenen Situationen, die eng miteinander verbunden sind (und leider nur teilweise bildlich festgehalten werden konnten; s.u.): Warten wird durch Gespräch (Kommunikation) überbrückt. Warten geschieht in Kuba nur sehr selten stumm. Man ist grundsätzlich offen für ein Gespräch, um Neuigkeiten zu erfahren, Gerüchte zu kolportieren, Informationen zu erhalten. Das Gespräch vertreibt somit nicht nur die Langeweile in der Warteschlange, sondern ist eine notwendige Konsequenz für eine Gesellschaft, in der das Informationsmonopol bei der Regierung liegt und ein allgemeiner Mangel an Informationen herrscht, der aber ebenso informell wie effektiv durch andere Kommunikationskanäle, z.B. durch das Gespräch auf der Straße behoben wird.

Man ist während des Wartens, während des ständigen 'Zeit-habens' und des Gesprächs auch immer bereit, irgendwelche Geschäft abzuwickeln, etwas zu kaufen oder zu verkaufen. Warten in diesem Sinne ist das 'Lauern' auf eine Gelegenheit (auch wenn man dadurch eventuell Pläne, die man hatte, ad hoc ändern muss). Da diese Art von Geschäften jedoch ausschließlich illegale Schwarzmarktaktivitäten sind und nur spontan und kurzfristig entstehen, konnten hierzu nur sehr

⁸ Es hat sich in Kuba ein eigener Berufszweig herausgebildet, sozusagen ein professioneller 'Schlangesteher'. Der sog. *mensajero* stellt sich in den Schlangen bei Lebensmittelzuteilungen mit den *libretas* (Lebensmittelkarten) seiner 'Auftraggeber' an und kauft für diese die benötigten Waren, trägt sie zu ihnen nach Hause und erhält dafür einen kleinen Lohn (Ingrid Kummels 1996: 191f).

⁹ Warten ist allerdings nicht unbedingt nur ein kubatypisches Phänomen. Zygmunt Baumann (in Ulrich Beck 1997: 103f) beschreibt als eine aus den globalen Ungleichheiten resultierende Konsequenz, dass im Unterschied zu den reichen Industrieländern in den ärmeren Staaten der Welt Zeit als "überreichlich" und im Überfluss vorhanden empfunden wird. Der Journalist Ryszard Kapuscinski (1999: 20f) beschreibt das stundenlange, geduldige Warten der Menschen auf einem Busbahnhof in Accra, Ghana, als ein typisches Phänomen der dortigen Alltagskultur.

wenig Bilder gemacht werden. Es sind sichtbare Aktivitäten, aber nicht darstellbare (vgl. 4.2.4). Das eigentlich rege, geschäftige Treiben der scheinbar Wartenden, ihre Ungeduld, das ständige 'Checken' im Straßenalltag bleibt dem Betrachter der Bilder dieser Fotosequenz daher leider verborgen.

Neben dem altmodischen Kuba (etwa dem klischeehaften 'Buenavista-Social-Club-Kuba'), das sich in den Alltagsszenen vor historischer Kulisse der Altstadt von Havanna zeigt, gibt es aber auch das in Gebäuden, Institutionen und neuen Einrichtungen sichtbar gemachte hochmoderne Kuba: die Zeit als Zukunftsperspektive. Hierzu gehören einmal die Alltagsszenen aus den 'Plattenbau'-Siedlungen und den von den revolutionären Arbeitsbrigaden neu errichteten Wohnsiedlungen in den Randbezirken Havannas. Fotos von Institutionen aus den Bereichen Bildung und Gesundheit (Krankenhäuser, Schulen etc.), die in der offiziellen Ideologie die stolze, revolutionäre Vergangenheit, aber auch die neue Zukunft des Landes darstellen, konnten leider aufgrund der genannten Zugangsschwierigkeiten nicht mit in die Sequenz aufgenommen werden (vgl. 4.1.2).

Der Tourismus und die sich stark ausbreitende Dollarwirtschaft stellen eine andere wichtige – und im Gegensatz zu Bildung und Gesundheit – eine eher ungesteuerte, neue Zukunftsperspektive Kubas dar: neue, elegante Shopping-Malls, Fast-Food-Restaurants, Boutiquen, in denen es ausschließlich Dollarware zu kaufen gibt, hypermoderne Luxushotels, neue, schicke Autos auf den Straßen sind in dieser Fotosequenz Zeichen und Symbole für ein Kuba, das nur noch sehr wenig mit dem alten revolutionären, sozialistischen Idealbild von Gleichheit und Gerechtigkeit zu tun hat. Solche Bilder ergänzen und korrigieren zum einen das klischeehafte, altmodische 'Zeitbild', das traditionelle Fotobände, Reiseführer und auch einige Bilder dieser Serie vermitteln. In der kontrastiven Anordnung verdeutlichen die Bilder dieser Sequenz aber auch die stark widersprüchlichen Entwicklungen, die in Kuba gleichzeitig nebeneinander existieren. Teilweise ist es auch gelungen, solche 'Zeitkontraste' in einem Bild festzuhalten (vgl. Bildband, S. 143).

In der Fotosequenz 'Zeit und Räume' präsentieren sich dem Betrachter neben den verschiedenen genannten Manifestationen von 'Zeit' auch verschiedene soziale Räume in Kuba. Zu den wichtigsten (städtischen und dörflichen) sozialen Räumen gehört in Kuba die Straße. Auf den Bildern der Sequenz leicht zu erkennen, 'verwandelt' die Straße sich fortwährend. Zu ihren 'Metamorphosen' zählen:

- Warteraum,

- Kontakt- und Kommunikationsraum
- Handels-/Geschäftsraum,
- Entspannungsraum, Spielraum

Aber auch folgende Räume des kubanischen Alltags erachte ich als relevant für das Transformations-Thema dieser Fallstudie:

- Offene vs. geschlossene Räume
- Dollarraum vs. Pesoraum

Für den Betrachter leicht erkennbar spielt sich ein großer Teil des alltäglichen Lebens in Kuba auf der Straße, also für jeden sichtbar in der Öffentlichkeit ab. Die Straßenbilder zeigen, dass die Türen der Häuser offen stehen, die Grenzen zwischen 'privat' und 'öffentlich' scheinen verwischt zu sein bzw. anders gesetzt zu sein, als es beispielsweise in Deutschland üblich ist. Allerdings muss man mit voreiligen Typisierungen vorsichtig sein. Extrem schlechte Wohnverhältnisse und die klimatischen Bedingungen auf Kuba sind Gründe dafür, dass die Straße als Raum genutzt wird für unterschiedliche Aktivitäten. Um den überfüllten, engen, stickigen, teilweise dunklen Wohnungen zu entkommen, verbringt man einen großen Teil des Tages vor der Haustür. Fenster und Türen bleiben einerseits aufgrund des tropisch warmen Klimas geöffnet. Aber auch aufgrund der offiziellen Revolutionsideologie, dem sozialistischen Gleichheitsgrundsatz 'Wir sind alle gleich, wir haben nichts voreinander zu verbergen', wird es nach meinen Erfahrungen und Beobachtungen als 'verdächtig' angesehen, wenn man seine Tür vor den neugierigen Blicken und Fragen der Nachbarn geschlossen hält.

Im Kontrast zu den 'offenen Räumen' gibt es Stadtviertel in Havanna, wo offene Türen, Enge und Nähe noch nie zum normalen Alltag gehörten oder neuerdings von einer Straßenöffentlichkeit ausgeschlossen werden. Gerade in den besseren Wohngegenden Havannas ist dies der Fall und die Tendenz dazu, sein Haus oder seine Wohnung gegen die neugierigen Blicke der Nachbarn zu schützen, erkennt man zunehmend auch in anderen Stadtvierteln. In den letzten Jahren hat sich – als Folge der wirtschaftlichen und sozialen Transformationen und der damit verbundenen Möglichkeit des schnellen sozialen Aufstiegs einiger weniger – das Stadtbild bzw. das Erscheinungsbild einzelner Häuser in den Straßen von Havanna (und anderen größeren Städten Kubas) stark verändert. 'Offene Räume' haben sich in 'geschlossene Räume' verwandelt. Aber auch in anderer Hinsicht verändern sich die sozialen Räume und damit insgesamt das Stadtbild von Havanna. Seit der Legalisierung des Dollars im Jahre 1993 und der Zulassung ausländischer Investitionen auf Kuba entstehen – wie oben bereits erwähnt wurde – in einem

rasanten Tempo moderne Luxushotels, Dollarkaufhäuser, Boutiquen, Schnellrestaurants etc. Diese stehen in einem scharfen Kontrast zu den teilweise improvisierten Wohnhäusern der Bewohner von Havanna: glitzernde, neue Hotels und schicke Shopping-Malls neben beinahe einstürzenden Wohnhausruinen. Die für viele oft kaum erreichbare, teure Dollarwelt in Form eines kleinen Fastfood-Häuschens steht inmitten der renovierungsbedürftigen Pesowelt, repräsentiert durch ruinöse Wohnhäuser. Die zunehmenden Kontraste zwischen Dollar- und Pesowelt sind unübersehbar.

4.3.7 'Transitraum'

Die Fotosequenz 'Transitraum' beschreibt einen Sonderraum, der für den Inselstaat Kuba eine große Bedeutung hat: den Flughafen. Es ist (zusammen mit dem Schiffshafen) der einzige Raum, der die Innenwelt Kubas mit der Außenwelt verbindet, ein 'Transitraum'. Hier finden die Übergänge von der einen in die andere Welt statt. Dieser Raum erhält als 'Transitraum' nur deshalb einen so hohen Stellenwert, da Kuba und seine Bewohner wegen des US-Embargos und aufgrund politischer Entscheidungen der kubanischen Regierung vom Rest der Welt relativ isoliert leben. Reisen ist für kubanische Staatsbürger eine Freiheit, die nur sehr wenige Privilegierte genießen, die aber von sehr vielen angestrebt wird (vgl. 4.3.5). Gleichzeitig gibt es einen großen Teil von Kubanern, die im Ausland leben, davon die meisten in Miami. Kuba ist ein "transterritoriales Phänomen" (Ottmar Ette 2001:21). Migration und Emigration sind auch bereits vor und während der Revolutionszeiten charakteristisch für Kuba gewesen. In den Krisenjahren nach dem Zusammenbruch des Ostblocks aber, insbesondere zwischen 1990 und 1994, nahm die Auswanderungsbewegung erneut stark zu.¹⁰ Wieder eingeführte Direktflüge von Miami nach Havanna ermöglichen neuerdings den Verwandten schnelle Familienbesuche in Havanna, meist beladen mit riesigen Koffern voller Geschenke. Die emotional geladenen 'Wiedervereinigungs-Szenen' lang getrennter Familienmitglieder werden mit Videokamera und Fotoapparat festgehalten; Geschenke und Geld werden oft direkt am Flughafen vor den Augen der anderen Wartenden verteilt.

Die Fotosequenz 'Transitraum' verdeutlicht einerseits die politische und wirtschaftliche Isolation Kubas, die eingeschränkte Reisefreiheit für Kubaner und das Phänomen der Emigration, das für das heutige Kuba und seine Bewohner eine enorm hohe wirtschaftliche und soziale Bedeutung hat. So sind die Geldsendungen der Verwandten aus dem Ausland nach der Freigabe des Dollars

¹⁰ Es leben etwa 1,5 Millionen Kubaner in den USA, davon lebt die Hälfte in Miami (Alfred Herzka 1998:230). Die Zahl der Emigrationen erreichte ihren Höhepunkt in der sogenannten *balseiro*-Krise im August 1994: Castro gab für kurze Zeit die Grenzen für alle Floßflüchtlinge frei; in weniger als einem Monat flohen mehr als 32 000 Kubaner in selbstgeziimmerten Flößen Richtung Florida.

zu einem der zentralen Wirtschaftszweige der kubanischen Ökonomie geworden. Schätzungen zufolge sind es zwischen 500 und 1100 Millionen US-Dollar jährlich. Damit stellen sie die größte Deviseneinnahmenquelle dar, noch vor dem Zuckerexport und dem Tourismus. Die nach der Freigabe des Dollars im Jahre 1993 legalen Geldsendungen und die regelmäßigen Besuche der Verwandten aus dem Exil ermöglichen den innerhalb Kubas lebenden Verwandten einen höheren Konsum, als es die 'nationale Wirtschaft' erwarten ließe. Hat man die im Ausland lebenden Kubaner zuvor noch als *traidores* (Verräter) beschimpft, werden sie jetzt als *trae-dólares* (Dollarbringer) hofiert (Bert Hoffmann 2000: 114).

5. SCHLUSSBETRACHTUNG

Auch wenn sich die kubanische Regierung politisch sowohl nach außen wie nach innen nach wie vor als ein sozialistischer Staat präsentiert und dementsprechend agiert, so hat sich doch aufgrund einiger tiefgreifender wirtschaftlicher Reformen nach 1990 auf der Insel für ihre Bewohner sehr viel verändert. Das Land und jeder seiner Bewohner bereiten sich auf die 'Zeit nach Castro' vor. Die Übergangs- und Schwellensituation, in der sich Kuba gegenwärtig befindet, ist mittlerweile unverkennbar. Es herrscht eine diffus-schwankende Lage zwischen Bemühungen um Systemsicherung einerseits und notwendiger Systemöffnung andererseits. Dabei kommt es zu einem prekären Wartezustand, innerhalb dessen Kubas Bewohner bereits jetzt auf die ungewisse Zukunft 'reagieren'. Noch bedeutet die Person Castro Systemstabilität und bisher konnte eine gewisse Planungssicherheit im Alltag garantiert werden, produzierte aber auch eine gewisse Lethargie. Beides ist nun aufgebrochen: Die Transformation des Alltagslebens hat in vielen Bereichen bereits begonnen, bevor die Transformationen des 'Lebens nach Castro' einsetzen können.

Verschiedene Aspekte dieser Transformationen des kubanischen Alltagslebens treten offen zutage, sind sichtbar und konnten auf visueller Ebene erhoben, gesammelt, ausgewählt und schließlich in Bildsequenzen präsentiert werden. Die hier zusammengestellten sieben Fotosequenzen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie verdeutlichen lediglich einige Teilaspekte:

In dem sich transformierenden Kuba zeigen sich unter einer kollektiven sozialistischen 'Oberfläche' (Fotosequenz I) immer mehr Nischen, in denen Individualisten sich ihre Existenz sichern (müssen). Es entstehen unter dieser alten, 'sozialistischen Haube' nicht nur vielfältige Formen der Nischenwirtschaft, die von der Regierung toleriert werden (Fotosequenz II), sondern auch extreme zeitliche und räumliche Kontraste (Fotosequenz VI), gesellschaftliche Umwälzungen (Fotosequenz IV) und extreme gesellschaftliche Kontraste (Fotosequenz V). Diese beobachteten Phänomene sind meines Erachtens die ersten Anzeichen für eine Tendenz hin zu einem gesellschaftlichen Zustand, wie er in den übrigen lateinamerikanischen und karibischen Nachbarländern vorherrscht und von denen sich Kuba als Vorbild- und Modellstaat bisher abheben wollte und konnte; eine Tendenz, die wahrgenommen wird von den Inselbewohnern, vornehmlich aber von denjenigen, die ihre Zukunft noch vor sich haben. Es ist eine noch im 'vorbildlichen', revolutionären Bildungssystem aufgewachsene, meist hochgebildete, junge Generation mit entsprechend hohen Erwartungen. Sie sieht zum großen Teil keinen anderen Ausweg mehr, als auszuwandern aus einem Land, welches aufgrund seiner bewegten Geschichte

und aufgrund seiner speziellen politischen (und auch geografischen) Situation auf eine lange 'Emigrationstradition' zurückblickt und in dem Emigration und Migration zur Normalität gehört. Fast jede Familie in Kuba hat mindestens ein Familienmitglied, das irgendwo im Ausland lebt (Fotosequenz VII). Durch die aufbrechenden gesellschaftlichen Strukturen zeigen sich aber auch im Land neue Zukunftsmöglichkeiten, die von den jungen Kubanern wahrgenommen werden. Gerade diese jungen, noch im Land lebenden Kubaner sind es, die in dem sozialistischen, 'revolutionären Castro-Kuba' – heute noch geprägt und repräsentiert durch ihre eigenen Eltern und Großeltern – jetzt mit ihren Vorstellungen, Ideen und Werten in den Vordergrund drängen, ein neues, anderes Kuba 'verkörpern' und dieses vermutlich weiterhin stark verändern werden (Fotosequenz V).

Zum Schluss komme ich noch einmal auf die theoretischen und methodischen Ausgangsfragen der Untersuchung zurück: Ist es möglich ohne jeglichen Textkommentar einen Teilaspekt einer Gesellschaft bzw. eines gesellschaftlichen Zustands mit rein visuell erstelltem Material – wie in dieser Untersuchung nur durch Fotografien – darzustellen? Werden dem Betrachter durch einzelne thematisch geordnete Fotosequenzen die beobachteten sozialen Phänomene in Kuba verständlich und nachvollziehbar beschrieben? Oder ist die Fähigkeit der Bilder, Wissen und vor allem zentrale Eindrücke zu vermitteln, doch letztendlich zu beschränkt? Wo liegen nun genau die Stärken und Schwächen der in der Fallstudie entwickelten ethnografischen Methode der 'visuellen fotografischen Verdichtung'?

Die wichtigsten Elemente der hier vorgestellten und in der Fallstudie erprobten foto-ethnografischen Methode möchte ich kurz zusammenfassen: Es werden visuell wahrnehmbare Äußerungsformen gesammelt, analysiert und schließlich präsentiert ohne direkt – wie sonst in Bildbänden üblich – irgendwelche sprachlichen Erklärungen hinzuzufügen. Die Datensammlung ist eine Mischung aus den üblichen ethnografischen Methoden (Interviews, teilnehmende Beobachtung etc.), also auch Erhebung und Analyse sprachlicher Daten, aber der Schwerpunkt liegt auf der Erstellung von Fotos. Dabei wird die Kamera hier nicht – wie bisher meistens in ethnografischen Untersuchungen geschehen – als ein objektiver Aufzeichnungsapparat betrachtet. Die im Feld erstellten Fotos sind (Re-)Konstruktionen des Fotografen/Feldforschers von (ebenfalls bereits konstruierten) visuellen Ausdrucksformen und 'Szenarien' der Akteure. Die Fotos sind Datenbasis und später als Analyseergebnis gleichzeitig auch Teil der abschließenden Darstellung, also nicht einfach (nur) Zwischenprodukt, sondern (auch) Endprodukt der Analyse. Entscheidend bei der Methode der 'fotografischen Verdichtung' ist nämlich, dass die Fotos als Interaktionsprodukte verstanden werden. Es sind keine Schnappschüsse, sondern bewusst in

Zusammenarbeit und Gespräch zwischen Fotograf/Ethnograf und Abgebildeten hergestellte Bilder. Die Interpretationen der Abgebildeten von sich und ihrer Welt (Konstruktionen 1. Ordnung) und die Interpretationen des Fotografen/Ethnografen über die Interpretationen der Abgebildeten von sich (Konstruktionen 2. Ordnung) 'verdichten' sich in einem Foto oder auch in den Fotoserien.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist, dass zu den einzelnen relevanten Themen bewusst fotografische Serien während der Datensammlung erhoben und später für die Darstellung zusammengestellt werden. Die nachträgliche Auswahl und Zusammenstellung der Serien (z.B. auch die groß- und kleinformatischen Abzüge) machen Interpretationen des Forschers nochmals sichtbar. Diese Komposition zu Serien 'leitet' den Betrachter der Fotos gewissermaßen. Auf diese Weise können die Bilder sich gegenseitig in einer reinen 'Bildsprache' kommentieren und kommen ohne jeglichen Textkommentar aus. Wie der Betrachter der Serien gemerkt haben wird, tauchen teilweise die Bilder bzw. die abgebildeten Personen sogar wiederholt in den verschiedenen Serien auf und nicht so, wie in den gängigen Bildbänden üblich, nur jeweils einmal. Dadurch wird beispielsweise die visuelle Ausdrucks- und Erscheinungsform einer Person auf unterschiedliche Weise in unterschiedlichen Bildzusammenstellungen visuell 'kommentiert' und erhält somit mehr 'Dichte'.

An den Fotosequenzen des Bildbands lassen sich einige Schwächen bzw. Schwierigkeiten der Methode der 'visuellen fotografischen Verdichtung' unschwer erkennen:

- Obwohl es sich eigentlich von selbst versteht, sei direkt als erstes darauf hingewiesen: die visuelle Methode scheitert (logischerweise) dort, wo ein Phänomen nicht sichtbar ist. Beispielsweise tritt dieser Fall in der II. Fotosequenz 'Nischenwirtschaft: Reparatursysteme' ein. Nicht sichtbar und damit nicht darstellbar ist die Unterscheidung in illegale und legale 'Geschäfte'.
- Die foto-ethnografische Methode scheitert zudem an einem sichtbaren, aber dennoch fotografisch nicht darstellbarem oder nur schwer darstellbarem Phänomen (vgl. Fotosequenz VI: die Darstellung illegaler Geschäfte auf der Straße, Fotosequenz I: Individualisierungen im Kollektivismus). Die Darstellbarkeit hängt mit verschiedenen Faktoren zusammen, die oben bereits genannt wurden. Äußere Bedingungen, wie die Verweigerung des Feldzugangs oder die Weigerung ausgewählter Personen, von ihnen Fotos zu machen, können entsprechend auch in einer rein textlich orientierten Ethnografie auftreten, sind also keine Besonderheiten der hier angewendeten visuellen Methode. Lediglich die Faktoren wie aufnahmetechnische Aspekte (z.B. schlechte Lichtverhältnisse) und die genannten methodisch-theoretischen

Gründe (z.B. das manchmal nicht mögliche systematische Erstellen von Serien zu einem bestimmten Phänomen) sind Probleme und klare Schwächen der foto-ethnografischen Methode in Bezug auf Sichtbarkeit und Darstellbarkeit.

- Die Fotosequenz IV (Berufsbild vs. Selbstbild) zeigt deutlich, dass es nicht möglich ist, biografische Details in Fotos wiederzugeben so wie in einer textlichen Ethnografie. Beispielsweise kann der Betrachter aus der fotografischen Darstellung eines jungen kubanischen Kochs nichts darüber erfahren, dass dieser junge Mann nebenher als selbsternannter Tanzlehrer für Touristen und *jinetero* seinen Lebensunterhalt bestreitet. Dafür rücken aber andere Aspekte in den Vordergrund: Dem Betrachter werden durch die Zusammenstellung der Einzelfotos zu thematisch geordneten Serien (Bild-durch-Bild-Interpretation) Hinweise und Erklärungen zur gesellschaftlichen Situation in Kuba gegeben (in dem Fall: Neudefinition der sozialen Strukturen und Schichtung durch neue Aufstiegs- und Abstiegsmöglichkeiten, der wirtschaftliche Status einer Person lässt sich nicht aus ihrer Berufsrolle ableiten), aber eben keine konkreten Daten zu den einzelnen Abgebildeten.

Andere Schwächen, die man der hier erprobten visuellen Methode anlasten könnte, lassen sich aus dem Weg räumen:

- Bildunterschriften und andere Formen des Textkommentars wurden absichtlich weggelassen, auch wenn man kritisieren könnte, dass in manchen Fällen die visuelle Information durch einen sprachlichen Kommentar eindeutiger für den Betrachter wird. So etwa hat auch August Sander in seiner fotografischen Präsentation "Menschen des 20. Jahrhunderts" mit einem kurzen Textkommentar (Berufsbezeichnung oder Name der Abgebildeten) seine Bilderserien näher erklärt. Eine sprachliche Erklärung kann hilfreich sein, z.B. in dem Fall des Kochs, der auch noch nebenher als Tanzlehrer für Touristen und *jinetero*¹¹ arbeitet (Fotosequenz IV). Aber wo setze ich die Grenze? Reicht die Angabe der Berufsbezeichnung oder des Namens der abgebildeten Person als Erklärung? Oder sollte man nicht noch Angaben zu Ort und Zeit der Aufnahme, zum Alter der Person, vielleicht sogar ein kurzes 'Statement' aus den Äußerungen des Abgebildeten hinzufügen, was diesen charakterisieren könnte?

Die Mehrdeutigkeit der visuellen Informationen auf den Einzelfotos wird in der speziellen Darstellungsform dieser Untersuchung, nämlich durch die serielle Anordnung der Bilder (Bild-durch-Bild-Interpretation) eingeschränkt und dadurch wird die Interpretation des Betrachters geleitet. Zum Beispiel habe ich dem oben erwähnten Foto bzw. 'Berufsbild' des Kochs aus der Fotosequenz IV ein 'Selbstbild' gegenüber gestellt, das ihn mit seiner japanischen Freundin zeigt. Daraus kann der Betrachter dieser beiden Fotos ohne

¹¹ Vgl. Fn. 4

Textkommentar Informationen über die sonstigen Aktivitäten, die Träume und Wünsche des Kochs ableiten.

Schließlich habe ich in dieser Untersuchung auch nicht völlig auf Text verzichtet, denn es besteht ja immer auch noch die Möglichkeit, sich aus dem vorliegenden Kommentarband ergänzende, sprachliche Erklärungen zu den Fotosequenzen (wohlgemerkt: nicht zu Einzelbildern!) zu holen.

- Eine klischeehafte Darstellung der beobachteten Phänomene kann durch bewusste Kontrastierung in den Fotoserien vermieden werden: In der Fotosequenz VI ('Zeit und Räume') werden voreilige Typisierungen und oberflächliche Interpretationen der Bilder dadurch verhindert, dass beispielsweise den zugegebenermaßen klischee-beladenen Fotos von den Straßenszenen mit 'offenen Türen' bewusst Fotos von Straßen mit 'geschlossenen Türen' gegenübergestellt werden: Die dem Kuba-Kenner vertrauten 'Reisekatalog-Fotos' der verfallenen Altstadt von Havanna werden bewusst mit den modernen, neu gebauten Kaufhäusern kontrastiert.
- Die methodische Schwierigkeit der unterschiedlichen Ästhetisierungen seitens der Abgebildeten, des Fotografen und der Rezipienten ist in der 'visuellen fotografischen Verdichtung' eigentlich keine mehr, wenn man die Ästhetisierungen einer öffentlichen Präsentation und Repräsentation, die ja bereits während des Zeremoniells des arrangierten Fotografierens, im Prozess des 'Gut-Getroffen-Werdens' und des 'Gut-Treffens' zwischen dem Fotografen und den Abgebildeten auftreten, systematisch und bewusst nutzt. Die verschiedenen ästhetischen Vorstellungen der Abgebildeten und des Fotografen treffen sich idealerweise in der 'fotografischen Verdichtung' in einem gemeinsamen fotografischen Interaktionsprodukt. Ich habe in diesem Fall auf die Möglichkeit des Einsatzes eines Weitwinkel-Objektivs hingewiesen.

Die Stärken und Vorteile der visuellen ethnografischen Methode gegenüber einer textlichen Ethnografie, die mit sprachlichem Material arbeitet, liegen auf der Hand:

- Die beobachteten (visuellen) Daten (Handlungen, Gesten, Körper- und Gesichtsausdruck, Kleidung usw.) werden nicht erst in Sprache 'übersetzt'. Dadurch bleibt die ganzheitlich- gleichzeitige visuelle Wahrnehmung erhalten und die durch Sprache konstruierten Zeitenfolgen und darin implizierten Kausalitäten werden vermieden.
- Fotografieren, insbesondere das arrangierte Fotografieren, folgt bestimmten Regeln und Prinzipien: sein "ritueller Charakter" (Pierre Bourdieu 1981: 32), das Prinzip der Frontalität, die zeitliche und räumliche 'Verdichtung' im Moment des Auslösens, die 'Dehnung' eines

punktuellen Moments für die Ewigkeit und das Prinzip der Serialität werden bewusst und systematisch für die Bildkonstruktion und –interpretation genutzt.

- Die Auswahl der Bilder ist leicht nachvollziehbar, einmal durch die Anordnung der Bilder in Serien (fotografisches Prinzip der Serialität) und schließlich auch mit Hilfe der fotografischen Kontaktabzüge. In einer textlichen Ethnografie wird meistens überhaupt nicht auf die Auswahl der einen oder anderen Textstelle aus einem Gespräch eingegangen.
- Die bildliche, visuelle Ethnografie ist im Vergleich zur textlichen, sprachlichen Ethnografie einem breiteren Publikum zugänglich.

Letztendlich liegt die Beantwortung der Fragen nach der Effizienz der hier entwickelten foto-ethnografischen Forschungsmethode und Darstellungsform bei dem jeweiligen Rezipienten der Bilderserien. Das Fehlen jeglichen Textkommentars erfordert ein sehr genaues, aufmerksames und – wie ich schon sagte – ungewohntes 'Lesen' der Bildserien. Die 'kulturelle Distanz' bzw. Nähe des Bildrezipienten erschwert bzw. erleichtert das Verstehen: Auf manchen Fotos sind beispielsweise Gegenstände oder Handlungen abgebildet, die ein Kubaner oder ein Kuba-Kenner sofort wieder erkennt, während ein 'Fremder' das Bild ohne sprachliche Kommentare nicht auf dieselbe Art interpretiert und versteht. Das muss allerdings nicht immer ein Nachteil sein. Die fotografische Ethnografie über die Transformationen des kubanischen Alltagslebens ist so zusammengestellt worden, dass gerade der Betrachter, der noch nie etwas von Kuba gehört oder gesehen hat, durch genaues 'Lesen' der Bilder zu denselben Interpretationen und Schlussfolgerungen über die kubanische Gegenwart kommen kann wie die Verfasserin.

Der Vorwurf der 'Unwissenschaftlichkeit', 'Oberflächlichkeit' oder 'Klischeehaftigkeit' einer rein fotografischen Darstellung ohne Textkommentar als Endprodukt einer ethnografischen Untersuchung kann damit zurückgewiesen werden. Denn die Anordnung der Bilder zu Serien ermöglicht eine kontrastive und dadurch 'verdichtete' und eben nicht oberflächliche visuelle Darstellung. Insgesamt hat sich aus meiner Sicht diese Methode trotz genannter Schwächen für die Analyse und Darstellung bestimmter, ausgewählter Aspekte und Themen einer untersuchten Gesellschaft bewährt. Denn auf visueller Ebene nehmen wir alltäglich unendlich viel wahr und interpretieren es gleichzeitig. Die Fotosequenzen zeigen, dass es möglich ist, die öffentlichen Selbstdarstellungen von Menschen und ihre sozialen 'Welten' einmal nicht, wie gewohnt, durch Sprache zu beschreiben und zu analysieren, sondern auf der visuellen Ebene zu bleiben, sie visuell zu erfassen und visuell zu interpretieren ohne sie in Sprache zu 'übersetzen'.

6. LITERATURVERZEICHNIS

Agee, James & Evans, Walker, *Preisen will ich die großen Männer: drei Pächterfamilien*. München. 1989 [engl.orig.: 1939]

Amuchastegui, Domingo, FAR: Mastering Reforms, in: *Cuba in Transition*, vol 10, ASCE (Association for the Study of Cuban Economy), Miami 2000: 433-441

Ballen, Roger, *Platteland*. Rivonia, London 1994

Ballen, Roger, *Outland*. Berlin 2001

Barley, Nigel, *Traumatische Tropen. Notizen aus meiner Lehmhütte*. München 1997 [engl.orig.: 1986]

Barthes, Roland, Le message photographique, in: *Communication*, Heft 1, 1961

Bateson, Gregory & Mead, Margaret, *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York 1942

Beck, Ulrich, *Was ist Globalisierung?* Frankfurt/M. 1997

Becker, Howard S., *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York 1963

Belting, Hans, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001

Berger, John, *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Berlin 1990

Boehm, Gottfried (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München 1994

Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc u.a. *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt/M. 1981 [1965]

Burchardt, Hans-Jürgen, Kuba im Umbruch - ein Entwicklungsprozeß zwischen Transformation und Stagnation, in: *Mitteilungen Wirtschafts- und Sozialwissenschaften*, Jg.47, Nr.9, 1994: 569-578

Camenzind, Nathalie, *Kuba im Wandel: Zwischen Che Guevara und Hamburger. Eine ethnologische Feldstudie über Werte und Alltagsprobleme.* (unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, Philosophische Fakultät I der Universität Zürich, 1995)

Cartier-Bresson, Henri, Der entscheidende Augenblick, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie III, 1945-1980*, München 1999 [1952]: 78-82

Castro, Fidel Ruz (im Internet: <http://www.lanic.utexas.edu/la/cb/cuba/castro.html>)

- Discurso pronunciado por el Presidente de la República de Cuba, Fidel Castro Ruz, en la Facultad de Derecho, Argentina, 26 de mayo del 2003.
- Cuba no negocia ni vende su Revolución, que ha costado la sangre y el sacrificio de muchos de sus hijos. Entrevista publicada en el periódico Granma el 22 de junio del 2000 y que fuera realizada por el Sr. Federico Mayor, ex Director General de la UNESCO

Cintra, Matilde Molina & Lauzurique, Rosa T. Rodriguez, Juventud y valores. Crisis, desorientación, cambio? in: *Temas*, Nr. 15, La Habana, julio-septiembre 1998: 65-73

Collier, John Jr. & Collier, Malcolm, *Visual Anthropology. Photography as a Research Method.* Albuquerque 1992 [1967]

Dirmoser, Dietmar, Castros Kuba: Anachronismus oder Transformation?, in: *Internationale Politik und Gesellschaft*. Bd.4, 1996: 404-418

Dominguez, María Isabel u.a., De las generaciones, in: *Temas*, Nr. 4, La Habana, octubre-diciembre, 1995: 63-77

Dominguez, María Isabel, Generaciones y participación en Cuba, in: Dilla Harolds (Hrsg.), *La participacion en Cuba y los retos del futuro.* La Habana: Centro de Estudios sobre América 1996

Dominguez, María Isabel, Generaciones y mentalidades, in: *Temas*, Nr. 14, La Habana, abril-junio 1998: 26-34

Eckstein, Susan, *Back from the Future. Cuba under Castro.* Princeton 1994

Edwards, Elisabeth, *Anthropology and Photography 1860-1920.* New Haven 1992

Ekman, Paul. *Weshalb Lügen kurze Beine haben. Über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben*. Berlin 1989

Elinson, Hannah. *Cuba's Jineteros: Youth Culture and Revolutionary Ideology*. Februar 1999. A Publication of the Caribbean Project. Center for Latin American Studies. Georgetown University

Ette, Ottmar; Franzbach, Martin (Hrsg.), *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt/M. 2001

Frey, Siegfried, *Die Macht des Bildes. Der Einfluß der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik*. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle 1999

Frizot, Michel (Hrsg.), *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln 1998

Garfinkel, Harold, *Studies in Ethnomethodology*. Englewood-Cliffs, N.J. 1967

Geertz, Clifford, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt/M. 1983

Girtler, Roland. *Vagabunden der Großstadt*. Stuttgart 1980

Glaser, Barney G. & Strauss, Anselm, *The Discovery of Grounded Theory*. Chicago 1967

Goffman, Erving, *The presentation of self in everyday life*. Garden City 1959

Goffman, Erving, *Behavior in Public Places. Notes on the social organization of gatherings*. New York 1961

Goffman, Erving, *Stigma*. New York 1963

Goffman, Erving, *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*. New York 1967

Goffman, Erving, *Relation in Public Places. Microstudies of the public order*. New York 1971

Gombrich, Ernst H. *Bild und Auge*, Stuttgart 1986

Goody, Jack (Hrsg.), *Literalität in traditionellen Gesellschaften*. Frankfurt/M. 1981

Goody, Jack & Watt, Jan, Konsequenzen der Literalität, in: Jack Goody (Hrsg.), *Literalität in traditionellen Gesellschaften*, Frankfurt/M. 1981: 45-104

Günter, Roland; Reinink, Wessel; Günter, Janne, *Rom, spanische Treppe: Architektur, Erfahrungen, Lebensformen*, Hamburg 1978

Guevara, Ernesto Che, *Der neue Mensch. Entwürfe für das Leben in der Zukunft*. Dortmund 1984

Gunn, Gilian, Unterwanderung oder Rettungsanker des Sozialismus? Die sozialen Folgen steigender Auslandsinvestitionen in Kuba, in: Bert Hoffmann (Hrsg.), *Wirtschaftsreformen in Kuba. Konturen einer Debatte*. Frankfurt/M. 1996: 152-181

Habel, Janette, *Kuba. Gesellschaft im Übergang*. Köln 1997

Harms, Wolfgang (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text*, DFG-Symposion 1988, Stuttgart 1990

Harper, Douglas, The Visual Ethnographic Narrative, in: *Visual Anthropology*, Vol. 1, 1987: 1-19

Harper, Douglas, On the Authority of Image. Visual Methods at the Crossroads. In: Denzin, Norman K.; Lincoln, Yvonna S., *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, London 1994: 403-412

Harper, Douglas, Fotografien als sozialwissenschaftliche Daten, in: Uwe Flick, Ernst Kardoff, Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hamburg 2000

Henken, Ted, Last resort or bridge to the future? Tourism and workers in Cuba's second economy, in: *Cuba in Transition*, vol. 10, ASCE (Association for the Study of Cuban Economy), Miami 2000: 321-336

Henken, Ted, "Vale todo" (Anything Goes): Cuba's Paladares, in: *Cuba in Transition*, vol.12, ASCE (Association for the Study of Cuban Economy), Miami 2002: 344-353

Hentschel, Henky (Text) & Creutzmann, Sven (Fotos), *Salsa einer Revolution. Eine Liebeserklärung an Cuba zum 40. Geburtstag*. Hamburg 1999

Hirschauer, Stefan & Amann, Klaus (Hrsg.) *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*. Frankfurt/M. 1997

Hitzler, Ronald & Honer, Anne, Lebenswelt, Milieu, Situation., in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 36 (1), 1984: 56-74

Hitzler, Ronald & Honer, Anne, Der lebensweltliche Forschungsansatz., in: *Neue Praxis*, 18 (6), 1988: 496-501

Hoffmann, Bert (Hrsg.), *Wirtschaftsreformen in Kuba: Konturen einer Debatte*. Frankfurt/M. 1996

Honer, Anne, *Lebensweltliche Ethnographie: ein explorativ-interpretativer Forschungsansatz am Beispiel von Heimmwerker-Wissen*. Wiesbaden 1993

Iser, Wolfgang, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz 1970

Jatar-Hausmann, Ana Julia, *The Cuban Way: Communism, Capitalism, and Confrontation*. West-Hartford 1999

Kapuscinski, Ryyszard, *Afrikanisches Fieber. Erfahrungen aus vierzig Jahren*. Frankfurt/M. 1999

Keller, Ulrich, Sander und die Portraitphotographie, in: Sander, August, *Menschen des 20. Jahrhunderts: Portraitphotographien von 1892-1952* (hrsg. von Gunther Sander). München 1994: 11-18

Kummels, Ingrid, Der Alltag der Krise. Betrachtungen einer Ethnologin zum Gegen-, Mit- und Ineinander verschiedener Weltbilder in der kubanischen Alltagskultur, in: Bert Hoffmann (Hrsg.), *Wirtschaftsreformen in Kuba. Konturen einer Debatte*. Frankfurt/M. 1996: 184-197

Maihold, Günther, Mit dem Kapitalismus den Sozialismus retten? Zur Reichweite der Reformbestrebungen in Kuba, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*. Bd. 48/49, 1996: 30-37

Malinowski, Bronislaw, *Argonauts of the Western Pacific: an account of native enterprise adventure in Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London 1932 [1922]

Maass, Harald & Wolf Michael, *China im Wandel*. München 2001

Mead, Margaret, Visual Anthropology in a Discipline of Words, in: Paul Hockings (Hrsg.). *Principles of Visual Anthropology*. Den Haag, Paris 1975: 3-10

Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1966

Mesa-Lago, Carmelo (Hrsg.), *Cuba. After the Cold War*. Pittsburgh 1993

Mitchell, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London 1994

Moreno, Lilia Nuñez, Mas allá del cuentapropismo en Cuba, in: *Temas* 11, La Habana 1997: 41-50

Müller-Doohm, Stefan, Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse, in: Ronald Hitzler & Anne Honer (Hrsg.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik*. Opladen 1997

Muzio, Patricia Arés, Familia, ética y valores en la realidad cubana actual, in: *Temas*, Nr. 15, La Habana, julio – septiembre 1998: 57-64

Naumann, Barbara (Hrsg.), *Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte*. München 1993

Oppenheimer, Andrés, *Castro's Final Hour*. New York 1992

Petermann, Werner, Fotografie- und Filmanalyse, in: Uwe Flick; Ernst v. Kardorff; Heiner Keupp u.a. (Hrsg.), *Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen*. München 1991: 228-232

Peters, Philip, Cuba's small business experiment: two steps forward, one step back, in: *Cuba Briefing Paper*, Nr. 17, Georgetown University, Washington 1998
(<http://georgetown.edu/sfs/programs/clas/caribe/paper17.pdf>)

Peters, Philip & Sarpaci, Joseph, L., *Cuba's new entrepreneurs: five years of small scale capitalism*. Alexis Tocqueville Institution 1998 (http://adti.net/html_files/cuba/TCP-SAVE.htm)

Plessner, Helmuth, *Anthropologie der Sinne*. Frankfurt/M. 1970

Puerta, Ricardo A., Corrupción actual en Cuba: herencia y vicio, in: *Cuba in Transition*, vol. 12, ASCE (Association for the Study of Cuban Economy), Miami 2002: 128-144

Reichertz, Jo & Schröer, Norbert, *Polizei vor Ort: Studien zur empirischen Polizeiforschung*. Stuttgart 1992

Reichertz, Jo, *Tele-Kulturen: Fernsehen und Gesellschaft*. Media-Lectures in der Ausstellung "Der Traum vom Sehen". Berlin 1998

Ruby, Jay, In a Pic's eye. Interpretive Strategies for Deriving Significance and Meaning from Photographs, in: *Afterimage*, 3 (9), 1976: 5-7

Rundle, Mette Louise B., Tourism, Social Change, and 'Jineterismo' in Contemporary Cuba, in Sandra Courtman, *The Society For Caribbean Studies Annual Conference Papers*, Vol. 2. 2001. (<http://www.sconline.freemove.co.uk/olvol2.html>)

Rutschky, Michael, Foto mit Unterschrift. Über ein unsichtbares Genre, in: Barbara Naumann (Hrsg.), *Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte*. München 1993

Sander, August, *Menschen des 20. Jahrhunderts: Portraitphotographien von 1892-1952*. (hrsg. von Gunther Sander) München 1980 [1929]

Schändlinger, Robert, *Erfahrungsbilder. Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*. Konstanz 1998

Schütz, Alfred, *Gesammelte Aufsätze* (Bd.1). Den Haag 1971

Simmel Georg, Exkurs über die Soziologie der Sinne, in: Georg Simmel, 1992. *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Bd. 11 (hrsg. von Otthein Rammstedt). Frankfurt/M. 1992 [1908]: 722-742

Smith, Benjamin, The Self-Employed in Cuba: A Street Level View, in: *Cuba in Transition*, Vol. 9, ASCE (Association for the Study of Cuban Economy), Miami 1999: 49-59

Soeffner, Hans-Georg, *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*. Frankfurt/M. 1989.

Soeffner, Hans-Georg, Appräsentation und Repräsentation – Von der Wahrnehmung zur gesellschaftlichen Darstellung des Wahrzunehmenden, in: H. Ragotzky & H. Wenzel (Hrsg.), *Höfische Repräsentation – Zeremoniell und Schrift im Mittelalter*, Tübingen 1990: 43-64

Soeffner, Hans-Georg, *Die Ordnung der Rituale – Die Auslegung des Alltags II*, Frankfurt/M. 1992

Soeffner, Hans-Georg & Hitzler, Ronald, Qualitatives Vorgehen – Interpretation, in: Th. Herrmann; W.H. Tack (Hrsg.), *Enzyklopädie der Psychologie. Methodologische Grundlagen der Psychologie. Forschungsmethoden der Psychologie I*, Göttingen, Bern, Toronto, Seattle 1994: 98-136

Soeffner, Hans-Georg & Raab, Juergen, Sehtechiken, in: Werner Rammert (Hrsg.), *Technik und Sozialtheorie*, Frankfurt/M., New York 1998: 121-148

Soeffner, Hans-Georg, Sich verlieren im Rundblick – Die "Panoramakunst" als Vorstufe zum Panoramenmosaik der Gegenwart, in: Soeffner, Hans-Georg, *Gesellschaft ohne Baldachin*, Frankfurt/M. 2000.

Sontag, Susan, *Über Fotografie*. Frankfurt/M. 1999

Stasz, Clarice, The early history of visual sociology, in: Jon C. Wagner (Hrsg.) *Images of Information. Still Photography in the Social Sciences*. Beverly Hills, London 1979: 119-136

Strauss, Anselm L., *Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen Sozialforschung*. München 1998 [engl.orig.:1990]

Stott, William, *Documentary Expression and Thirties America*. New York 1973

Stubbs, Jean & Haines, Lila, *Cuba: The Test of Time*. Latin American Bureau, London 1989

Templin, Patricia C., Still Photography in Evaluation, in: Nick L. Smith (Hrsg.), *Communication Strategies in Evaluation*. Beverly Hills, London 1982: 121-174

Theye, Thomas, Einführung, in: Thomas Theye (Hrsg.), *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Münchner Stadtmuseums). München 1989: 8-59

Trickster, Ethnologische Erfahrung und Imagination. Trickster, 1985: 12-13. München

Weber, Daniel, Die Söhne Wilhelm Tells. Carlos Varela und die Lieder einer neuen Generation, in: *NZZ-Folio* Februar 1992

Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Tübingen 1976 [1972]

Wendl, Tobias & Heike Behrend, *Snap me one! – Studiofotografen in Afrika*. München, London, New York 1998

Whyte, William Foote, *Street Corner Society*. Chicago 1943

Worth, Sol & John Adair, *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington, London 1972

Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten und Konzepte sind unter Angabe der Quelle gekennzeichnet. Weitere Personen, insbesondere Promotionsberater, waren an der inhaltlich materiellen Erstellung dieser Arbeit nicht beteiligt. Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.