



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dokumentarfotografie an der Schnittstelle von
ethischer und ästhetischer Perzeption“

verfasst von

Magdalena Ly

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao.Univ.--Prof. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

Mein persönlicher Dank gilt Frau Dr. Brigitte Marschall für die Betreuung meiner Arbeit, sowie für ihre stärkende Unterstützung in der letzten Phase meines Studiums.

Vor allem möchte ich meinen Eltern danken, die mir das Studium ermöglicht haben und immer hinter mir gestanden sind. Voller Stolz haben sie an mich geglaubt und mir dadurch sehr viel Mut geschenkt.

Auch an meine lieben Freundinnen und Freunden geht ein besonderer Dank. Ihr habt nicht nur mein Denken und meine Werte geprägt, ihr steht mir auch mit offenen Ohren und gutem Herzen in jeder Lebenslage bei.

And also I want to thank Luka - for your patience, your support and your daily attention, what has kept me strong during writing my thesis.

„Die Aufzeichnung des Lebens in seiner gegenwärtigen Form, die die dokumentarische Fotografie leistet, kann ein wesentlicher Beitrag zur Entwicklung eines demokratischen Volkes sein. [...] wir müssen unsere Fähigkeiten, das Leben um uns herum aufzuzeichnen, erweitern, um ein tiefdringendes, genaues und dauerhaftes Dokument unserer Zeit zu schaffen.“¹

Homer Page

1 Homer Page, „Was ist Fotografie?“ (1950), in: *Theorie der Fotografie 3. 1945-1980*, hrsg. v. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1999, S.66-68.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	9
2. Fotografie als Medium	13
2.1. Das Wesen der Fotografien	13
2.1.1. Klassifizierung	13
2.1.2. Drei Positionen – Eine Fotografie	14
2.1.3. studium und punctum	16
2.1.4. Das Noema	18
2.1.5. Der Verlust der Aura	19
2.2. Zwischen Kunst und Wissenschaft	20
2.2.1. Fotografie als Nachahmung der Malerei	21
2.2.2. Abbildungsschärfe im Fokus – Neue Sachlichkeit	21
2.2.3. Der entscheidende Augenblick	24
2.2.4. Sozialfotografie	26
2.2.5. Kriegsfotografie	27
2.2.6. Situationsästhetik	28
3. Ästhetik und Ethik in der Philosophie	30
3.1. Philosophische Ästhetik	30
3.2. Ästhetische Erfahrung	32
3.3. Ästhetik und Moral	33
3.3.1. Zum Begriff des Erhabenen	33
3.3.1.1. Das Mathematisch-Erhabene	36
3.3.1.2. Das Dynamisch-Erhabenen	38
3.3.2. Das Ästhetische im Verhältnis zum Moralischen	39
4. Dokumentarfotografie	40
4.1. Geschichte der Dokumentarfotografie	40
4.1.1. Amerika und die Große Depression	40
4.1.2. Das „Goldene Zeitalter“ und Herbert Clark Hoover	41
4.1.3. Franklin D. Roosevelt und der New Deal	45
4.1.4. Die Landwirtschaft und erste politische Maßnahmen	46
4.2. FSA - Farm Security Administration	48

4.2.1. Die FSA	48
4.2.2. Arbeitsweise	51
4.3. Terminus	52
4.3.1. Documentary Photography – Ein neues Genre	52
4.4. Umbruch	53
5. Dokumentarfotografie im ästhetischen und ethischen Kontext nach 1945	56
5.1. Fotografie und Gesellschaft	56
5.1.1. Fotografie als politisches Instrument	57
5.1.2. Fotografische Wahrnehmung in der Gesellschaft	61
5.1.2.1. Künstlerische Aspekte in der Dokumentarfotografie	64
5.1.3. Dokumentarfotografie im Ausstellungskontext	68
5.1.4. Ikonisierung	73
5.2. World Press Photo Foundation	77
5.2.1. Geschichte	77
5.2.1.1. World Press Photo 1968	80
5.2.1.2. World Press Photo 1972	83
5.2.2. World Press Photo Award 2014	89
5.2.2.1. Harte Fakten - Finale Embrace	91
5.2.2.2. Natur - Toxic Beauty	98
5.2.2.3. Aktuelle Themen – Signal	102
5.3. Ästhetische und Ethische Perzeption	111
5.3.1. Die Lust an der Perzeption von schrecklicher Bilder	111
5.3.2. Ästhetisierung von Bildern	118
6. Ausblick – Veränderung im Kontext neuer Medien	122
7. Schlussbemerkung	126
8. Bibliographie	131
8.1. Literatur	131
8.2. Online-Quellen	135
9. Abbildungsverzeichnis	138

10. Anhang	141
10.1. Zusammenfassung	141
10.2. Abstract	141
10.3. Lebenslauf	143

Anmerkung

Um den Lesefluss nicht zu stören, wurde auf explizites Gendern verzichtet.
Sämtliche personenbezogene Formulierungen beziehen sich gleichwohl auf
Frauen und Männer.

1. Einleitung

Bilder aus dem Weltgeschehen sind wichtig. Sie erklären, machen vieles verständlich und nachvollziehbar. Sie werden als Ergänzungen, als Beweise oder Dokumentationen eingesetzt. Als Erinnerungsstützen oder als Erinnerungsauffrischungen. Fotografien finden ihren Platz in der Horizonterweiterung, in dem individuellen Bedürfnis emotionale Ausdrücke zu kreieren und in der Unterstützung der Vorstellungskraft. Sie fungieren als visuelle Medien, die Geschichten erzählen ohne Worte dafür in Gebrauch zu nehmen, aber auch als Textbegleitung. Bilder sind vielfältig und können dementsprechend eingesetzt werden.

Da der politische Aspekt im Genre der Dokumentarfotografie mit einbezogen wird, insofern, dass Dokumentarfotografie durch eine ethische Haltung ernst genommen werden muss, weil sie Bezug auf die Gesellschaft nimmt, diese widerspiegelt, kritisiert und durch die Reproduktionsmöglichkeiten der neuen Medien Massen anspricht, kann das fotografische Medium in der Öffentlichkeit nicht ignoriert werden und erscheint somit als ein sinnvolles Mittel gegen Ungerechtigkeiten jeglicher Art.

Mich selbst hat die Faszination der Fotografie in meiner Jugend gepackt und nicht wieder losgelassen. Meine ersten Versuche gingen zaghaft voran, doch schnell entwickelte sich eine Leidenschaft dafür, die sich mit einer anderen Leidenschaft, dem Reisen, gut kombinieren lässt.

Befinde ich mich in neuer Umgebung, in fremden Kulturen, in ungewohnten Situationen mit nicht vertrauten Regeln, möchte ich mich erstmals zu Recht finden, ohne mich besonders auffällig zu verhalten. Die Achtung und den Respekt, welche eine Situation verdient hat, sollte nicht missachtet und natürliche Situationen nicht ungeschickt beeinflusst werden – das ist mein persönlicher Anspruch. Gerne wäre ich eine unsichtbare Reisende, welche Momente auf- und mitnimmt, sie begreift um in zukünftigen Situationen darauf vorbereitet sein zu können. Deshalb war und ist mir die Kamera immer eine gute Begleitung. Sie schafft Distanz

zwischen mir und dem Moment. Diese Distanz ist notwendig, um Situationen analysieren, deuten und daraus lernen zu können.

Als ich während meines Studiums nach Mittel- und Südamerika reiste, um ein Stückchen mehr von der Welt zu erfahren, fand ich mich in einer neuen Umgebung wieder. Ich hatte einiges gehört von den wunderbaren, bunten, fremden und chaotischen Teilen der Erde, welche mir vertraute Menschen, als auch Menschen in Extremsituationen beherbergt. Als eher behütet aufgewachsene Europäerin wurde ich durch digitale und literarische Medien mit einer eindeutigen Vorstellung konfrontiert. Auch wenn ich mich für andere Kulturen interessiere, schien die Realität doch zu weit weg, als das diese mein Leben bewusst aktiv und noch dazu im negativen Sinne beeinflussen würde. Jedenfalls stellte ich mich auf bestimmte Bilder, die ich bereits von besagten Landesteilen erworben hatte, ein. Und doch war ich überrascht wie sehr es mich mitnahm, wenn ich gewisse Lebenssituationen von Menschen sah, die nicht das Privileg, welches mir von Geburt an zuteil geworden ist, besaßen und in einer mir völlig fremden, sowie harten Realität leben müssen. Um mich für dieses Privileg insgeheim zu entschuldigen, fasste ich den Entschluss, mich mit Menschen und deren Situationen sinn- und respektvoll auseinanderzusetzen. Dafür wählte ich die Kamera als mein Werkzeug.

Die Kamera schafft nicht nur Distanz, indem sie mich auf eine Metaebene hebt und die Situation dadurch von außen betrachten werden kann, sie konstituiert auch Raum und Zeit, um eine moralische Auseinandersetzung zu ermöglichen. Durch diese Auseinandersetzung fungiert der fotografische Apparat zugleich als bewusstseinsweiterndes Medium und als Waffe, sich gegen Ungerechtigkeiten im äußersten Sinne zur Wehr zu setzen. Situationen können durch Weiterdenken vielleicht sogar verhindert, zumindest verbessert werden und zwar durch einen in den Raum gestellten visuellen Diskurs, der Menschen emotional anspricht und im durchdacht medial präsentierten Rahmen zum Diskurs auf politischer Ebene gezwungen wird. Fotografische Dokumentationen sinnvoll eingesetzt, tragen zur Verbesserung der Gesellschaft bei und das grundlegende Verständnis mit dieser Art der Fotografie durch theoretische Bildung selbstbewusst umgehen zu lernen, soll den Kern meiner Arbeit bilden.

Mit einem ethischen Habitus zu Fotografieren ist keine einfache Umsetzung. Während der fotografischen Arbeit stellt sich jegliche Situation als moralische Herausforderung dar. Die Intentionen zwischen Eigeninteresse, projektorientiertem Arbeiten und ästhetischen Ansprüchen gehen häufig mit eventuellem Voyeurismus, Sensationsgeilheit oder Kommerziellen Hintergründen einher und lassen sich oft schwierig mit ethischen Haltungen gegenüber Fotografie vereinbaren.

Darf ich Personen ablichten und womöglich ihre Privatsphäre dafür missachten? Inwiefern ändert sich der Mensch, in weiterer Folge die fertige Abbildung, nach der Kontaktaufnahme und eventueller Zustimmung? Gilt das Bild dann noch als Dokument im herkömmlichen Sinne? Woher kommen die Zweifel sich das Motiv nicht aneignen zu dürfen und ab wann ist es gerechtfertigt Situationen/Menschen abzulichten? Zu welchem Zweck, sollte dies geschehen und wie gehe ich vor Ort damit um? Und ab wann ist es gerechtfertigt in Momenten nicht aktiv Hilfe zu leisten, sondern sich hinter der Kamera zu verstecken um zu dokumentieren und bestenfalls nachstehend eine Veränderung auf politischer Ebene herbeizuführen? Inwiefern spielt die ästhetische Darstellung überhaupt eine Rolle und welche Möglichkeiten bieten ein künstlerische Umfeld?

Da sich Fotografen mit dergleichen Fragen immer wieder auseinandersetzen müssen, richtet sich diese Arbeit hauptsächlich an eben genannte Zielgruppe und an Menschen die ihre Tätigkeit in derartigem Bereich angesiedelt sehen. Natürlich sollten auch Interessierte auf ihr Lesevergnügen kommen.

Durch die gedankliche Auseinandersetzung, welche angereichert ist mit verschiedenen Theorien aus dem Bereich Fotografie, sollte der praktische Umgang mit der Kamera vor Ort gesichert und die moralische Haltung gefördert werden. Der Sinn und die Notwendigkeit den die dokumentarische Fotografie in sich birgt, wird durch Definition, Geschichte, Wandel und ihren bestehenden Platz in der Gesellschaft aufgezeigt.

Das zweite Kapitel dient als einführende Grundlage, um sich in die Basis dessen ein zudenken, inwiefern ich mich meinen Fragen nähern will. Hierbei werden die

Grundlagen der klassischen Fototheoretiker des 20. Jahrhunderts vorgestellt. Unter anderem liegt ein Schwerpunkt auf Roland Barthes und Walter Benjamin. Ein von Petr Tausk geprägter kunsthistorischer Abriss, der den Wandel der Fotografie seit ihrer Entstehung und im Bezug auf ihren dokumentarischen Aspekt aufzeigt, gibt einen ersten Einblick dafür, wie sich die Fotografie zwischen Kunst und Wissenschaft einen Platz in der Gesellschaft angeeignet hat. Kapitel Drei führt in die Philosophie der Ästhetik ein, wobei mir hier Günther Pöltner's Werk *Ästhetische Philosophie* eine große Verständnishilfe bot, mich mit dem Zusammenhang der Ästhetik und Moral bei Immanuel Kant auseinanderzusetzen.

Die Geschichte der Dokumentarfotografie und die Ideologie der Farm Security Administration bilden das vierte Kapitel. Um die Umstände und Hintergründe, in denen der Terminus Dokumentarfotografie seine Geburtsstunde erlangte, besser zu verdeutlichen, beleuchte ich die wirtschaftliche und politische Situation der USA in den 1930er Jahren genauer. Hierbei wird neben Gert Raeithel's *Geschichte der Nordamerikanischen Kultur Band 3*, hauptsächlich Evelyn Runge's Werk *John Steinbeck, Dorothea Lange und die große Depression. Sozialkritik in Literatur und Fotografie* verwendet, weil sie einen sorgfältigen und anschaulichen geschichtlichen Überblick aufgearbeitet hat, sowie ein Hauptaugenmerk auf eine wichtige Pionierin der Dokumentarfotografie legt.

In Kapitel Fünf greife ich oben genannte Fragen auf und versuche mich, anhand von ausgewählten Bildern der World Press Photo Foundation, unter anderem verknüpft mit Susan Sontag's Thesen, diversen Interviews, als auch den Theorien der vorangegangenen Kapitel, zu nähern. Eine exemplarische Fotografieanalyse der Gewinneraufnahme des World Press Photo Award 2014, schließt nicht nur an ein aktuelles Thema an, sondern bildet nachfolgend auch einen Bogen zur ästhetischen und ethischen Perzeption in unserer heutigen Gesellschaft.

Ein Ausblick in Kapitel Sechs, bezugnehmend auf die digitale Medienwelt wie sie Karl Otto Werckmeister beschreibt, stellt die heutige Dokumentarfotografie in ein anderes Licht und nähert sich damit einem neu geforderten Umgang.

2. Fotografie als Medium

Die Fotografie ist eines der bedeutendsten und vielseitigsten Kommunikationsmittel unserer Zeit. Es ist ein Medium mit hybridem Charakter. Obwohl die Fotografie ursprünglich aus naturwissenschaftlichen Disziplinen der Chemie und Physik entstand, trägt sie auch einen großen Teil eines künstlerischen Mediums in sich.² Setzt man die Fotografie in den Kontext der Kunst und Kultur, ist sie Gegenstand der Geisteswissenschaft und kann als ethisches Medium seinen Platz in der Gesellschaft entfalten.

2.1. Das Wesen der Fotografie

2.1.1. Klassifizierung

Eine Klassifizierung der Fotografie erweist sich als schwierig, da die Einteilung nach Roland Barthes entweder rein empirisch, rein rhetorisch oder rein ästhetisch erfolgt. Die versuchte Klassifizierung bringt das Problem mit sich, dass der Bezug zum Wesen der Bilder nicht hergestellt werden kann, da sich die Einteilung nur auf äußerliche Merkmale bezieht.³

Die Fotografie existiert nicht, stellt auch Bernd Stiegler in *Theoriegeschichte der Photographie* fest. Die Geschichte zum Gegenstand Fotografie kann deshalb nur als Vielfalt differierender kultureller Praktiken, als ästhetischer Diskurs und theoretische Entwürfe geschrieben werden. Hierbei ist jeweils deren spezifischer historischer Kontext zu berücksichtigen.⁴

Fotografietheorie kann man Stiegler zufolge dann als eine Form kultureller Praxis mit integrativer Funktion bestimmen, wenn sie nicht nur Bilder mit Texten, sondern

2 Vgl. Marchesi, Jost J.. Handbuch der Fotografie. 1. Geschichte, Chemische und optische Grundlagen. Schaffhausen: Verlag Photographie AG1 1993, S.7.

3 Vgl. Barthes, Roland. Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube (La chambre claire. Note sur la photographie.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag14 2012, S.11f.

4 Vgl. Stiegler, Bernd. *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Fink2 2010, S.9.

die Fotografie auch mit diversen Theorie- sowie Wissensfeldern zusammenführt und dabei eine gesellschaftliche Reflexion hervorbringt.⁵

Ein zentrales Merkmal der Fotografie manifestiert sich in der mechanischen Reproduktion dessen, was nur einmal stattgefunden hat. Alles was sie festhält wird sich existenziell nie mehr in dieser bestimmten Form wiederholen können. Demnach weist das Ereignis niemals über sich selbst hinaus auf etwas anderes. Barthes sieht die Fotografie eher als die Verlängerung einer Geste, die auf etwas Bestimmtes zeigt. Auf das *Eine* das dargestellt wird und sonst nichts.⁶ Da dies nicht ganz der Wahrheit entspricht, wird später in Kapitel Fünf anhand eines Beispiels die Bedeutung des *Über-sich-selbst-Hinausweisen* aufgegriffen.

Barthes las ein ganzes Geflecht von Wesenszügen aus der Fotografie heraus. Zum einen materielle Züge, welche das physikalische, chemische und optische Studium des Fotos erfordern. Zum anderen Züge vereinzelter Disziplinen die, wie zum Beispiel der Ästhetik, der Historie oder der Soziologie zugehörig sind. Jedoch konnte er sich vom Wesen des Fotos, dem „Pathetischen“, aus dem es sich zusammensetzt, nicht trennen.⁷ „Ich sehe, ich fühle, also bemerke ich, ich betrachte und ich denke.“⁸

2.1.2. Drei Positionen - Eine Fotografie

Roland Barthes geht in *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* der Frage auf den Grund, was das Wesen der Fotografie ausmacht. Ausgehend von seinem persönlichen Erkenntnisinteresse versucht er mithilfe von materiellen Bildern, der Substanz der Fotografie näher zu kommen und sie auf den Punkt zu bringen.

Ein Foto kann Gegenstand dreier Tätigkeiten sein. Dem Tun, dem Betrachten und dem Geschehen lassen. Barthes bezeichnet den Fotografen als *operator*. Wir alle,

5 Vgl. ebd. S.10.

6 Vgl. Barthes 2012, S.12f.

7 Vgl. ebd. S.30.

8 Ebd. S.30.

die wir Fotografien in unterschiedlichen Medien konsumieren, sind *spectator*. Und das, was fotografiert wird, ist das *spectrum*.⁹

Hinsichtlich der Technik steht die Fotografie an der Schnittstelle zweier vollkommen unterschiedlicher Prozesse. Der chemische Prozess behandelt die Einwirkung des Lichts auf bestimmte Substanzen. Der physikalische Prozess beinhaltet die Entstehung des Bildes mittels einer optischen Vorrichtung. Die Fotografie des *spectator* ist ihrem Wesen nach die chemische Enthüllung, da die Strahlen des Gegenstandes mit Verzögerung zum Betrachter gelangen.¹⁰ Nur mit Hilfe des chemischen Prozesses entsteht das Bild, welches der *spectator* später zu sehen bekommt. Ein Bild, das die Lichtstrahlen eines Gegenstands chemisch auf Material gebunden hat und vom *spectator* im Nachhinein als etwas Reales benützt werden kann.

Die Fotografie des *operators* im Gegensatz dazu, ist durch das von der Verschlussöffnung ausgeschnittene Bild bedingt - also physikalischer Natur.¹¹ Der *operator* fängt das physikalisch entstandene Bild mit dem technischen Apparat ein und greift erst danach auf den chemischen Prozess zurück.

Das Wesen der Fotografie im Sinne des Fotografen, dem *operator*, steht in einer Beziehung zum stenopäischen Apparat (dem „kleinen Loch“), durch welches er das Bild besieht, begrenzt, einrahmt und festhält.¹²

Entgegen der Behauptungen vieler, die Maler hätten die Fotografie erfunden, ist Barthes davon überzeugt, dass es die Chemiker waren. Durch die Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen, die von einem abgestuft beleuchteten Objekt zurückgeworfenes Licht einzufangen und festzuhalten vermögen, war die wissenschaftliche Grundlage der Abbildung von Faktizität gegeben. Barthes bezeichnet diese abgebildete Faktizität als „Es-ist-so-gewesen“. Wörtlich verstanden ist die Fotografie eine Emanation des Referenten.¹³

9 Vgl. ebd. S.17.

10 Vgl. ebd. S.18.

11 Vgl. ebd. S.18.

12 Vgl. ebd. S.17f.

13 Vgl. ebd. S.90.

Was wir auf einem Foto sehen ist keine Erinnerung, keine Fantasie oder Herstellung. Was wir sehen ist die Wirklichkeit in einem vergangenen Zustand.¹⁴

2.1.3. studium und punctum

Zwei Elemente, die zur selben Zeit in einer Fotografie auftreten, liegen Roland Barthes' Überlegungen aufgrund einer besonderen Art von Interesse zugrunde. Das *studium* und das *punctum*.¹⁵

Das *studium* ist in einem Bereich angesiedelt, dass im Zusammenhang des individuellen Wissens und der Kultur wahrgenommen wird. Dieses Element verweist stets auf konventionelle Information und erweckt eine Art allgemeines Interesse. Etwaige Gemütsbewegungen, welche durch die Bilder hervorgerufen werden könnten, werden durch das „vernunftbegabte Relais einer moralischen und politischen Kultur gefiltert.“¹⁶ Die Empfindungen beim Betrachten unterliegen einem durchschnittlichen Affekt. Das bedeutet, dass man sich aus *studium* für viele Fotografien interessieren kann, indem man diese zum Beispiel als Zeugnisse politischen Geschehens aufnimmt, oder als illustrative Historienbilder.¹⁷ Erkennt man das *studium* an, bedeutet dies, dass man unausweichlich den Intentionen des Fotografen, des *operator*, begegnet, diese billigt oder missbilligt, aber sie durch Beschäftigung versteht. Die Kultur, aus der das *studium* stammt, ist ein geschlossener Vertrag zwischen Urhebern und Verbrauchern. Dem *spectator* wird ermöglicht den *operator* wiederzufinden. Die Absichten, welche die Vorgehensweise des *operators* begründen sowie anregen, werden nachvollziehbar. Dabei erlebt der *spectator* diese Absichten in einer Umkehrung. Die ganze Funktion des *studium* also widmet sich dem Informieren, Abbilden, Überraschen, Bedeutung stiften oder Wünsche wecken, jedoch fehlt hier die Lust oder der Schmerz, der in einem Individuum durch das Betrachten ausgelöst wird.¹⁸

14 Vgl. ebd. S.93.

15 Vgl. ebd. S.33.

16 Ebd. S.35.

17 Vgl. ebd. S.35.

18 Vgl. ebd. S.37.

Das zweite Element, das das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, bezeichnet Barthes als *punctum*. Der Begriff *punctum* stammt ebenso aus dem Lateinischen und bedeutet so viel wie: Stich, kleines Loch, Fleck etc. Das Zufällige, das einem Betrachter ins Auge sticht, ist das *punctum* einer Fotografie.¹⁹ Zwischen *studium* und *punctum* lässt sich keine Beziehungsregel aufstellen, da es sich hierbei nur um eine Koexistenz handelt.²⁰ Ein *punctum* ist vorwiegend ein Detail²¹ auf dem Bild, welches die Gefühlsebene des Rezipienten anspricht. Etwas Zufälliges, vielleicht Nebensächliches, das blitzartig in das Interessensfeld des *spectators* rückt und die ganze Lektüre bestimmt. Durch dieses eine Merkmal erhebt sich die Fotografie als eine von Vielen in eine Besondere.²² Die Aufmerksamkeit und die innere Berührung dehnen sich aus und erfüllen den Betrachter mit dem, was Barthes als „Wesen“ zu bezeichnen sucht.

Im Gegensatz zum *studium* ist das *punctum* nicht codiert.²³ Versucht ein *operator* ein *punctum* in einer Fotografie herzustellen, würde dies dem *studium* zufallen, da das Bild nichts Zufälliges beinhaltet, sondern ein bloßer Versuch ist, den Blick des Rezipienten zu lenken. Diese Art von Blicklenkung kann diskutiert und interpretiert werden und das Bild würde dadurch die Eigenschaft verlieren den Betrachter zu bestechen. Gerade diese Unfähigkeit, das bestimmte Etwas zu benennen, ist ein Anzeichen für das eingefangene *punctum*. Ohne die Wirkung orten zu können, ist sie dennoch präsent.²⁴

Ein anderes *punctum* auf das uns Barthes in weiterer Folge hinweist ist die Zeit. Er nennt es die „erschütternde Emphase des Noemas“ oder „seine reine Abbildung“.²⁵ Jedes Mal wenn wir also eine Fotografie betrachten schwingt das Wissen um den Tod der Person oder des abgebildeten Wesens einher.

19 Vgl. ebd. S.36.

20 Vgl. ebd. S.52.

21 Vgl. ebd. S.53.

22 Vgl. ebd. S.59.

23 Vgl. ebd. S.60.

24 Vgl. ebd. S.62.

25 Vgl. ebd. S.105.

26 Vgl. ebd. S.14.

2.1.4. Das Noema

In Imitationen wie zum Beispiel der Malerei wird die Realität interpretiert oder fingiert. In der Fotografie hingegen lässt sich nicht verleugnen, dass die Sache präsent gewesen ist. Es existiert einerseits die Verbindung zur Realität und andererseits die Verbindung zur Vergangenheit. Da dieses Phänomen nur der Fotografie zu Gute kommt, sieht Barthes dies als das Wesen oder als das Noema (den Sinngehalt) der Fotografie an.²⁷

Das Grundprinzip der Fotografie und worauf sich der Betrachter intentional richtet ist die Referenz. Es steht hier also nicht die Kunst oder Kommunikation im Vordergrund, sondern der Verweis auf etwas, das als verlässliche Quelle dienen könnte. Deshalb gibt Barthes dem Noema der Fotografie folgende Bezeichnung: „Es-ist-so-gewesen“ oder das „Unveränderliche“.²⁸ Dies bedeutet, dass das auf dem Foto abgebildete Objekt in Raum und Zeit genauso existiert, wie der Betrachter es sehen kann. Ohne äußeren Einfluss wird sich das Festgehaltene auf dem Trägermaterial nie wieder verändern.

Im Film zum Beispiel verkümmert das Noema, da sich das Objekt an etwas vorbei bewegt und sich nicht, wie bei der Fotografie, etwas vor die Öffnung hingestellt hat um dort zu bleiben. Denn dieses Innehalten - die Pose - wird von der Unbewegtheit des Fotos, welches Mensch vor Augen hat, auf die in der Vergangenheit gemachte Aufnahme übertragen.²⁹

Walter Benjamin behauptet, dass zum ersten Mal – des Filmes wegen - der Mensch zwar mit seiner gesamten Person, jedoch unter Verzicht seiner Aura wirken muss, da diese an das Hier und Jetzt gebunden ist.³⁰

27 Vgl. ebd. S.86.

28 Vgl. ebd. S.87.

29 Vgl. ebd. S.88.

30 Vgl. Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Edition Suhrkamp 28, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S.7-44, hier S.25.

2.1.4. Der Verlust der Aura

Was Roland Barthes als Noema bezeichnet, trägt bei Walter Benjamin den Namen Aura. Das „Es-ist-so-gewesen“ ist auch bei Benjamin ein großes Thema. Er beschreibt die Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“³¹ Diese einmalige Erscheinung ist jenes Objekt, welches in einem bestimmten Augenblick, wo es festgehalten wurde, genauso und nicht anders existierte. Die Fotografie transportiert die Aura des Objekts, da sie als unwiderlegbarer materieller Beweis fungiert.

Als einen wichtigen Punkt thematisiert Benjamin das Verschwinden des gesamten Bereichs der Echtheit infolge der technischen Reproduktion. „Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit [erst] aus“.³² Der Bestand des Kunstwerkes wird durch die technische Reproduktion zwar nicht angegriffen, doch die Umstände entwerten sein Hier und Jetzt.³³

Mittels technischer Reproduktion öffnen sich mehrere Bereiche, welche der manuellen verschlossen bleiben würden. Aus diesem Grund sieht Benjamin die technische Reproduktion, im Gegensatz zur manuellen, als selbstständiger an. Ein wichtiger Punkt dabei ist, dass die technische Reproduktion das Original-Abbild in Situationen bringt, welche dem Original selbst nicht zugänglich wären.³⁴ So ist es möglich dem Aufnehmenden sogar räumlich entgegenzukommen.³⁵ Mit der Möglichkeit der räumlichen Verlagerung geht auch die zeitliche Verlagerung einher. Fotografien können überdauern und in verschiedenster Weise eingesetzt werden. Wie zum Beispiel in einer Zeitung, einem Buch oder in einer Ausstellung.

Dabei löst die Reproduktionstechnik

„[...] das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion

31 Walter, Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Edition Suhrkamp 28, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S.45-64, hier S.57.

32 Walter, Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, 1977, S.12.

33 Vgl. ebd. S.13.

34 Vgl. ebd. S.12.

35 Vgl. ebd. S.13.

vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.“³⁶

Diese Entwicklung erschüttert die Tradition, welche Benjamin als die Kehrseite der aktuellen Krise und Erneuerung der Menschheit ansieht.³⁷

2.2. Zwischen Kunst und Wissenschaft

In diesem Kapitel skizziere ich in weiteren Unterkapiteln einen Überblick, aus dem sich die Fotografie, im Hinblick ihrer dokumentarischen Eigenschaften und vor kunsthistorischem Hintergrund, herausgebildet hat.

„Die Fotografie, ursprünglich Domäne der Naturwissenschaft, wird von einer geisteswissenschaftlichen Fachrichtung, nämlich von der Kunstgeschichte usurpiert. Das Paradigma, das sich herausbildet, beruhte auf der Übereinkunft, die Fotografie als ein allgemeines kulturelles Phänomen von signifikanter gesellschaftlicher Bedeutung zu sehen und das fotografische Bild als dessen Zeugnis zu betrachten.“³⁸

Bernd Stiegler spricht von zwei Seiten, die sich durch das Drängen der Kamera zwischen Mensch und Natur ergeben. Die Kunst befindet sich auf der einen Seite, mit der Aufgabe, ein unsichtbares Ideal der Wirklichkeit zu repräsentieren. Die Wissenschaft steht auf der anderen Seite und muss sich mit bloßer Faktizität zufrieden geben. Doch die Fotografie ist sowohl für die Kunst als auch für die Wissenschaft gleichermaßen nutzbar und entfaltet sich zu einer Art zweiten Natur. Einerseits befreit sie den Künstler davon Skizzen des selektierten Motivs anzufertigen und präsentiert ihm bereits einen Ausschnitt der Welt. Weiteres zeichnet die Fotografie für den Naturwissenschaftler die Welt viel genauer auf, als das menschliche Auge jemals im Stande wäre selbst zu tun. Somit liefert sie ihm das empirische Material, welches für Untersuchungen benötigt wird. Doch dabei

36 Ebd. S.13.

37 Vgl. ebd. S.13f.

38 Rolf H. Krauss, "Walter Benjamin und der neue Blick auf die Fotografie", in: *Fotografie denken. Über Vilém Flusser's Philosophie der Medienmoderne*, hrsg. v. Gottfried Jäger, Bielefeld: Kerber Verlag 2001, S. 29-38, hier S.32.

ist die Fotografie als Simulacrum der Natur genauso still wie die Natur selbst.³⁹
Denn „erst das Auge des Betrachters bringt sie zum Sprechen.“⁴⁰

2.2.1. Fotografie als Nachahmung der Malerei

Die Geschichte der Fotografie als künstlerisches Medium beginnt im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Bis zur Jahrhundertwende konnte sich die Fotografie als eigenständige Kunstgattung nicht von der Malerei ablösen.⁴¹ Dies lag daran, dass die meisten Fotografen sich um eine möglichst vollständige Annäherung an malerische Ereignisse bemühten. O. G. Rejlander, welcher oft als Vater der Kunstfotografie bezeichnet wird, strebte bereits nach 1854 bewusst in diese Richtung. Die Nachahmung der Malerei wird in der Fotografie als „Pictorialismus“ bezeichnet.⁴² Als sich die Malerei dem Impressionismus zu wandte, wandelte sich auch die Fotografie. Petr Tausk spricht davon, dass die Ausbildung der Stilrichtung des Impressionismus von der Fotografie mit beeinflusst wurde. Ähnlich wie die Fotografie, stellten die Impressionisten Augenblickseindrücke dar und mussten ihre Maltechnik vereinfachen um in kürzerer Zeit das Gemälde fertig zu stellen. Die Kamera diente den Impressionisten als Hilfe, um die wechselnden Lichtverhältnisse in der Natur zu studieren. Die daraus gewonnenen Eindrücke ließen sie in ihren Bildern einfließen.⁴³

2.2.2. Abbildungsschärfe im Fokus – Neue Sachlichkeit

Zeitgleich mit der Strömung der Kunstfotografie arbeiteten andere Fotografen mit Techniken, welche auf die Rückkehr zur Abbildungsschärfe Wert legten. Die Würdigung des Negativs als verbindliche Vorlage für das Positiv, welches nicht

39 Vgl. Stiegler 2010, S.23.

40 Ebd. S.23.

41 Vgl. Tausk, Petr. *Die Geschichte der Fotografie im 20. [zwanzigsten] Jahrhundert: von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus*. Köln: DuMont3 1977, S.7.

42 Vgl. ebd. S.14f.

43 Vgl. ebd. S.15.

manuell beeinflusst werden durfte, war ebenso wichtig.⁴⁴ Alfred Stieglitz und Lewis Wickes Hine waren beides Fotografen, welche, so Tausk, den Charakter der Fotografie berücksichtigten. Alfred Stieglitz besaß ein treffsicheres Gespür für ihre Selbständigkeit, da er laut dem amerikanischen Kunstkritiker James Thrall Soby die Fotografie in ihrem Wesen akzeptieren konnte und sich im Umfeld der daraus resultierenden Möglichkeiten bewegte.⁴⁵

Nach dem ersten Weltkrieg fingen die Fotografen an, bewusst nach der Betonung fotografischer Schärfe zu suchen. Daraus entstand eine Stilrichtung, die als „Neue Sachlichkeit“ bekannt wurde. Vorerst bezeichnete dieser Begriff eine Stilrichtung in der Malerei, welche gekennzeichnet war durch eine möglichst objektive Abbildung der Motive in ihrem sachlichen Wesen. Im Mittelpunkt der fotografischen „Neuen Sachlichkeit“ stand die scharfe Aufnahme des Realitätszitates. Durch die Abbildungsschärfe konnte die Vielfalt des Alltäglichen, welche im Tempo des modernen Lebens nicht mehr wahrnehmbar war, betont werden.⁴⁶

Albert Renger-Patzsch entwickelte sich zum Pionier der Neuen Sachlichkeit. Mit seinem Bildband *Die Welt ist schön* schuf er gleichzeitig das „Musterbuch einer neuen fotografischen Ästhetik“.⁴⁷ Die Kunst soll den Künstlern überlassen werden, forderte er, und sagte somit jeglichen fotografischen Künsteleien, dem fotografischen Romantisieren, dem Manipulieren und dem überzogenen Subjektivismus ab.⁴⁸ Renger-Patzsch's Wandlung von der impressionistischen Kunstfotografie hin zur Neuen Sachlichkeit erwuchs aus der Erkenntnis eines der ältesten Gesetze der Kunst, nämlich: Die Wahrung der Einheit von Technik und Mittel soll respektiert werden.⁴⁹ Die Möglichkeiten und Grenzen der Fotografie sollen laut Renger-Patzsch in einem breiten Spektrum aller Abstufungen zwischen Spitzlichtern und Schatten, Linien, Ebenen und Räumen liegen. Was dem Fotografen zur ausdrucksstarken und formalen Gestaltung dieser Abstufungen zur Verfügung steht, ist unter anderem natürliches und künstliches Licht, die Optik,

44 Vgl. ebd. S.26.

45 Vgl. ebd. S.28.

46 Vgl. ebd. S.46.

47 Schöttle, Hugo. *DuMont's Lexikon der Fotografie. Foto-Technik. Foto-Kunst Foto-Design*. Köln: DuMont 1978, S.206.

48 Vgl. ebd. S.206.

49 Vgl. Tausk 1977 S.46.

das Aufnahme- und Kopiermaterial, die Verarbeitungschemikalien, die eigenen Augen sowie der fotografische Geschmack. Mit diesen Mitteln, welche einzig von der Technik begrenzt sind, kann der Fotograf mit zahlreichen Gestaltungsmöglichkeiten experimentieren.⁵⁰

Auch August Sander zählt zu einem bedeutenden Vertreter der Neuen Sachlichkeit. Mit seiner Porträtfotografie erschuf er ein Werk, das zu einer präzisen Information über die Menschen in den zwanziger Jahren, welche in Lebenslauf und Arbeitswelt eine mannigfaltige Zeitspanne zwischen Bürgertum und Hitlerfaschismus repräsentierten, herangezogen werden kann. Sander konzentrierte sich auf die typenhafte Darstellung von verschiedenen Berufsgruppen und sozialen Schichten. Die ausgewählten Menschen zeichneten sich hierbei durch repräsentative Merkmale aus, welche der Fotograf noch mit einer besonderen Perspektive akzentuierte.⁵¹

„So wie Renger-Patzsch den eigentlichen Stellenwert der unscheinbaren Alltagsgegenständlichkeit in ein adäquates Verständnis hob, bot Sander Studien über das Wesen von Durchschnittsbürgern, denen er im Sonntagsstaat und mit geradeaus gerichtetem Blick eine gruppenspezifische Allgemeingültigkeit verlieh. Wahrscheinlich wollte er auf diese Weise eine Verständigungsbrücke zwischen den verschiedenen Schichten der Gesellschaft schlagen.“⁵²

Die Wirklichkeitsnähe der Neuen Sachlichkeit war für viele Fotografen faszinierend. Durch Karl Blossfeldt's Arbeiten konnte aufgezeigt werden, inwieweit das Prinzip der Detailvergrößerung als künstlerische Artikulation verwendbar war. Er stellte zahlreiche Aufnahmen für seine Lehrtätigkeit im Fach des Pflanzenmodellierens her, welche nicht nur als ornamentale Schmückungsvorlagen dienten, sondern auch zum besseren Verständnis der Pflanzen selbst.⁵³

1932 formte sich um die Person Edward Weston eine Gruppe, die sich „f.64“ nannten. Der Begriff, zu Deutsch „Blende 64“, bezieht sich in der fotografischen

50 Vgl. ebd. S.46f.

51 Vgl. ebd. S.49.

52 Tausk, Petr 1977, S.49.

53 Vgl. ebd. S.52.

Praxis auf die Bemühung, die Aufnahmen mit überaus hoher Tiefenschärfe und präzisiertem Detailreichtum durch eine kleinstmögliche Blendenöffnung zu schießen.⁵⁴

Was der Neuen Sachlichkeit zu einer echten künstlerischen Richtung verhalf, war ihr Anspruch die Wirklichkeit in ihrer eigentlichen Oberflächenstruktur zu zeigen. Der Bewusstwerdungsprozess über das Wesen der Fotografie in der Entwicklung der modernen Fotografie wurde maßgeblich gefördert. Zusätzlich verbreitete sich die Neue Sachlichkeit schnell, da die Zeit für ihre Darstellung der Wirklichkeit reif war und die Fotografien einen Nutzen in der Gesellschaft fanden.⁵⁵

In den frühen dreißiger Jahren wollte man in den USA die staatliche Unterstützung verarmter Farmer streichen. Ein zur Legende gewordenes Fotografenteam (*Farm Security Administration*) dokumentierte die elende Lebenssituation jener Menschen und trug zu der Durchsetzung eines Förderprogramms bei, da die Zeitschriften und Zeitungen mit der Publikation der Fotografien eine landesweite Aufklärung erzielten. Das fotografische Konzept dieses Projekts stand der Sehweise der Neuen Sachlichkeit sehr nahe.⁵⁶

2.2.3. Der entscheidende Augenblick

Zwischen den beiden Weltkriegen blühte die sogenannte Live-Fotografie auf. Namenhafte Vorläufer gab es bereits im 19. Jahrhundert, aber der Boom stützte sich zum einen auf den Fortschritt der fotografischen Technik und zum anderen auf die ausgedehnte Möglichkeit zur Verbreitung durch die Presse.⁵⁷ Die Live-Fotografie besitzt einen Schnappschusscharakter. Sie wirkt natürlich und dynamisch und setzt eine rasche Auffassungsgabe, sowie eine souveräne, reaktionsschnelle Aufnahmetechnik des Bildjournalisten voraus.⁵⁸ Durch die technische Neuentwicklung der Kameras konnten diese Anforderungen erfüllt werden. Die Fotografien wurden sukzessiv lebendiger. Die stetig wachsende

54 Vgl. ebd. S.61.

55 Vgl. ebd. S.63.

56 Vgl. ebd. S.63.

57 Vgl. ebd. S.77.

58 Vgl. Schöttle 1978, S.185.

Nachfrage von illustrierten Zeitschriften nach Live-Bildern sicherte den Fotografen zusätzlich eine materielle Existenz und trug ebenso einen Teil zu der rasanten Entwicklung bei.⁵⁹

„Zeitgeschichtlich begann in den zwanziger Jahren eine neue Ära, die mit Traditionen brach und ein neues soziales Gefüge schuf, das technischen Fortschritt, Wissenschaftsgläubigkeit und gesellschaftspolitische Experimente ebenso hervorbrachte wie Inflation und Arbeitslosigkeit, Bürgerkrieg und Rassenhaß, ein Spektrum von Zeitereignissen, das sich in den neuen Medien der Massenkommunikation mit Hilfe von Fotos widerspiegelte.“⁶⁰

Eine Live-Reportage, also ein Bildbericht, der über aktuelle Geschehnisse informiert, zeichnet sich durch das Einfangen eines einmaligen, nicht wiederholbaren sowie zeitlich begrenzten Geschehen aus, auf das der Fotograf keinen Einfluss ausüben kann. Dessen entscheidende Höhepunkte lassen sich vom Aufnehmenden nicht vorhersehen.⁶¹

Auch Henri Cartier-Bresson entdeckte die Bedeutung des „entscheidenden Augenblicks“ für seine fotografische Arbeit. Er wechselte von der Malerei zur Fotografie und widmete sich der Auffindung dieser Augenblicke, die seinen Aufnahmen ihre reizvolle Spannung verleihen.⁶²

„Für mich heißt Photographie, im Bruchteil einer Sekunde gleichzeitig die Bedeutung eines Ereignisses und dessen formalen Aufbau erfassen, durch den es erst seinen Ausdruck erhält.“⁶³

Um dies zu erreichen müssen Intellekt, Auge und Herz in ständiger Wachsamkeit zusammenarbeiten.⁶⁴ Für Cartier-Bresson hieß Fotografieren, den Rhythmus der realen Welt zu erkennen und den entscheidenden Moment, wo sich alle Elemente in Harmonie befinden, auf den Film zu übertragen.⁶⁵ Nach seiner Vorstellung

59 Vgl. Tausk 1977, S.77.

60 Ebd. S.77.

61 Vgl. Schöttle 1978, S.185f.

62 Vgl. Tausk 1977, S.83.

63 Henri Cartier-Bresson, „Der entscheidende Augenblick“, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, hrsg. v. Bernd Stiegler, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG 2010, S.197-205, hier S.205.

64 Vgl. ebd. S.197.

65 Vgl. ebd. S.203.

endete die künstlerische Arbeit mit dem Erfassen des optimalen Blickwinkels im perfekten Augenblick. Grundsätzlich lehnte er jegliche Manipulation am Motiv ab, wodurch sich der Wirklichkeitsanspruch in seinen Bildern manifestierte.⁶⁶ Die Fotokritikerin Anna Fárová würdigte die Werke Cartier-Bresson's mit den Worten:

„Seine Lichtbilder geben der fotografischen Kunst ihren ursprünglichen Auftrag, das wahrhafte Zeugnis über unsere Zeit abzulegen, zurück.“⁶⁷

2.2.4. Sozialfotografie

Die Tendenzen, welche das fotografische Bild als soziales Dokument betrachten, waren für die Live-Fotografie bedeutsam. Der tschechische Filmhistoriker und Foto-Theoretiker Lubomír Linhart versuchte 1934 in seinem Buch *Sozialfotografie* die Unterschiede zwischen bürgerlichem und sozialistischem Realismus in Bezug auf Fotografie zu bestimmen. Nach Linhart lag das Hauptinteresse der Bürger zunächst in einer statischen Darstellung.⁶⁸ Die Gegenteilendenz, nämlich die Dynamik des sozialistischen Realismus, begründete er mit dem Argument: „dass nur mit dieser Methode Zusammenhänge im gesamten Entwicklungsprozess der Gesellschaft dialektisch abgebildet werden könnte.“⁶⁹ Tausk bezeichnet Linhart's Begründungen als theoretische Ergänzung der praktischen Ergebnisse, welche von vielen Fotografen in den Zwanzigern und Anfang der dreißiger Jahre erzielt wurden. Auch in den USA versuchten Fotografen mit der Live-Fotografie neben der Dokumentation auch soziale Aussagen zu tätigen. Die amerikanische Sozialdokumentarische Fotografie ging auf die Tradition der Bilder von Jacob A. Riis und Lewis W. Hine zurück. Mit dem Ziel Ereignisse von sozialer Bedeutung aufzuzeichnen, bildete sich 1928 in New York die „Film- und Foto-Liga“. Nach acht Jahren entstand eine selbstständige Foto-Liga, da sich die Filmemacher von den Fotografen ablösten. Die Absicht bestand darin, das wahre Gesicht Amerikas zu zeigen und hierbei viele Nachwuchskräfte für das Medium der Fotografie zu interessieren.⁷⁰

66 Vgl. Tausk 1977, S.84.

67 Anna Fárová zitiert nach Tausk 1977, S.84.

68 Vgl. Tausk 1977, S.84.

69 Lubomír Linhart zitiert nach Tausk 1977, S.84.

70 Vgl. Tausk 1977, S.84.

Der Begriff *social photography* (Sozialfotografie) wird laut Gert Raeithel Lewis Hine zugeschrieben. Um auf Not und untragbare soziale Zustände aufmerksam zu machen, begann Hine mit der Kamera zu arbeiten. Er fand seine Motive auf Ellis Island, in Fabriken, in der Kinderarbeit oder in der Ablichtung von ausgebeuteten Ausländern. Seine Fotos leisteten in der politischen Aufbruchsstimmung des *Progressive Movement* sogar einen Reformbeitrag.⁷¹

“Und wenn niemand mehr Bilder von arbeitenden Kindern sehen wollte – umso besser. Dann sei die Zeit gekommen, das archaische Relikt der Kinderarbeit endlich abzuschaffen.”⁷²

2.2.5. Kriegsfotografie

Als der Zweite Weltkrieg ausgebrochen war, stellte die Abbildung dynamischer Ereignisse keine technischen Probleme für die Fotografen mehr dar. Zu dieser Zeit spielte die Stellung der großen Illustrierten eine wichtige Rolle für die Weiterentwicklung der Fotografie, da ihre Leserkreise sehr ausgedehnt waren. Der Bedarf an Kriegsfotografen stieg mit dem Interesse für authentische Information vom Leben der Familienangehörigen an der Front.⁷³ Es entwickelten sich unterschiedliche Stilarten in der Kriegsfotografie. Einerseits wünschten sich die Angreifer, ihre Siege in den Fotos gewürdigt zu sehen. Dies führte dazu, dass das wahre Gesicht des grausamen Krieges nicht gezeigt wurde. Auf der Gegenseite schilderten die Bildberichterstatter, welche für die alliierte Presse tätig waren, die Ereignisse wo sie Augenzeugen wurden, vollkommen realistisch und ohne Verschönerung.⁷⁴

Als Beispiel führt Tausk den aus Ungarn emigrierten Robert Capa (eigentlich Andrei Friedmann) an, welcher es verstand den Krieg realistisch und zugleich dynamisch abzubilden. Eines der wichtigsten Werke der Weltfotografie ist die

71 Vgl. Raeithel, Gert. *Geschichte der Nordamerikanischen Kultur: [in drei Bänden]. 3. Vom New Deal bis zu Gegenwart: 1930 – 1988.* Weinheim [u.a.]: Quadriga 1989, S.88.

72 Lewis Hine zitiert nach Alan Trachtenberg 1980, zitiert nach Raeithel 1989, S.88.

73 Vgl. Tausk 1977, S.101ff.

74 Vgl. ebd. S.103f.

Fotografie des gefallenen Soldaten in Spanien, welcher genau im Augenblick des Eintreffens der Kugel in seinen Körper von Capa abgelichtet wurde (Abb.1).⁷⁵



Abb.1: Falling Soldier,
Cordoba Front
1936⁷⁶

Als das Kriegsende in Europa Einzug hielt, wurden auch die Konzentrationslager befreit. Margaret Bourke-White, die amerikanische Reporterin der Zeitschrift *LIFE*, versuchte in tiefer Empörung die entsetzlichen Szenen so naturalistisch wie möglich abzubilden. In dieser Zeit entwickelte sich in der Fotografie die drastische Reportage.⁷⁷

„Ihre Entstehung legitimierte sich aus dem verständlichen Anliegen der Reporter, diesen naturalistischen Stil als Instrument der Aufrüttelung und Warnung an die Menschheit einzusetzen, der man die Realität dieser unglaublichen Geschehnisse mit Worten kaum hätte schildern können, ohne übertrieben zu erscheinen.“⁷⁸

2.2.6. Situationsästhetik

Die Weiterentwicklung in der Live-Fotografie nach 1955 richtet sich auf die Erstellung eigenständiger Kunstwerke aus. Die Suche nach interessanten Situationen befand sich bereits zwischen den beiden Weltkriegen im Einklang mit

75 Vgl. ebd. S.104f.

76 © Robert Capa / Magnum.

77 Vgl. Tausk 1977, S.105.

78 Ebd. S.105.

der Hegelschen Ästhetik. Tausk zitiert Dušan Šindelář, wenn er auf die Situationskunst eingeht, die typisch für die Fotografie ist. Šindelář behauptet demnach in einer Abhandlung über Ästhetik mit Recht, dass das Wesen der Fotografie in der Fähigkeit zu suchen ist, die Wirklichkeit in einer kurzen und ebenso in einer längeren Zeitspanne abzulichten. Durch diese Fähigkeit stoße die Fotografie auf neue Sehweisen der Realität und auch auf neue Wirklichkeiten.⁷⁹

In den ausgehenden Sechzigern und beginnenden siebziger Jahren erlebte die Situationsästhetik eine fruchtbare Weiterentwicklung.⁸⁰

„Das Ästhetische einer Situation ergibt sich nicht allein aus der Gefühlsaffizierung des Lichtbildners durch ein Motiv, erst seine fotografische Interpretation führt dazu, daß auch der Betrachter der Aufnahme ein emotionales Erlebnis hat.“⁸¹

Mit Situation sind neben dem Augenblick aus dem Zeitverlauf eines Ereignisses auch die formalen Aufnahmebedingungen, wie günstige Beleuchtung oder Witterungsbedingungen, die ebenso zu einer emotionalen Rezeption beitragen, gemeint.⁸²

Die unverfälschte Realität dringt umso mehr in die Fotografie ein, je weniger der Aufnehmende über das Motiv und seine Bedeutung nachdenken kann. Lee Friedlander wurde wegweisend für diesen Trend. Jedoch behauptete Friedlander einerseits, Momentaufnahmen seien langweilig für ihn. Andererseits bewunderte er die Möglichkeit, innerhalb kürzester Zeit ein Motiv genauso ablichten zu können, wie es im Moment sich darstellt.⁸³

79 Vgl. ebd. S.218.

80 Vgl. ebd. S.230f.

81 Ebd. S.231.

82 Vgl. ebd. S.231.

83 Vgl. ebd. S.231.

3. Ästhetik und Ethik in der Philosophie

3. 1. Philosophische Ästhetik

Das Wort „Ästhetik“ stammt aus dem Griechischen (Aisthiké Epistémē) und bedeutet Wissenschaft von der Aisthesis. Gemeint ist die sinnliche Wahrnehmung. Eine philosophische Ästhetik beschäftigt sich jedoch nicht nur mit der sinnlichen Wahrnehmung, sondern mit dem Schönen und der Kunst.⁸⁴

Das Wort „Ethik“ kommt ebenso aus dem Griechischen (Ethiké Epistémē) und behandelt die Wissenschaft vom Ethos, der Moral.⁸⁵

Seit dem 18. Jahrhundert gilt die Ästhetik als eigene philosophische Disziplin. Alexander Gottlieb Baumgarten definierte die Ästhetik als Wissenschaft sinnlicher Erkenntnis. Die Erkenntnis in vollkommener Gestalt hat demnach das Schöne zu ihrem Gegenstand. Das sachliche Fundament für die Standardbestimmung der Ästhetik als eine Theorie des Schönen und der Kunst, ist mit der Zuordnung des Schönen zur vollkommenen Form der sinnlichen Erkenntnis gelegt. Jedoch hat das Nachdenken über das Schöne und die Kunst bereits in der griechischen Antike begonnen.⁸⁶

Günther Pöltner thematisiert das Problem der Gegenstandsbestimmung der philosophischen Ästhetik. Unmittelbar nach Baumgarten setzte der Streit darüber ein, was Gegenstand und Aufgabe der Ästhetik ist. Während Immanuel Kant in der Kritik der ästhetischen Urteilskraft neben dem Schönen auch das Erhabene in der Kunst behandelt, erklärt Johann Gottfried Herder die Schönheit zum zentralen Gegenstand der Ästhetik. Nach Friedrich Wilhelm Joseph Schelling und Georg Wilhelm Friedrich Hegel wird die Ästhetik identisch mit Kunstphilosophie, wenn Schönheit primär als Kunstschönheit gesehen und Kunst als schöne Kunst begriffen wird.⁸⁷

84 Vgl. Pöltner, Günther. Philosophische Ästhetik. Stuttgart: Kohlhammer 2008, S.13.

85 Vgl. ebd. S.13.

86 Vgl. ebd. S.14.

87 Vgl. ebd. S.14.

An der gängigen Vorstellung von Ästhetik werden verschiedene Motive kritisiert. Jedoch ist ein wesentlicher Punkt der Kritik die Suggestion der Zusammengehörigkeit des Schönen und der Kunst, welche in die Verengung der Ästhetik auf Kunstphilosophie mündet.⁸⁸

„Wo die Kunst aufhört, schöne Kunst zu sein, und das Schöne und die Kunst zu ästhetischen Phänomenen neben anderen werden, ergeben sich wiederum andere Möglichkeiten einer Gegenstandbestimmung. Jetzt können nicht künstlerische ästhetische Phänomene unter dem Gesichtspunkt ihrer Wahrnehmbarkeit in die Ästhetik einbezogen werden.“⁸⁹

Gründe für die Entkoppelung von Schönheit und Kunst fließen in dem Argument zusammen, dass der Bereich des Ästhetischen weiter sei, als der des Schönen und der Kunst. Aus diesem Grund ist es problematisch für die Ästhetik sich weder in der Kunstphilosophie, noch in einer Theorie des Schönen zu erschöpfen oder mit einer Wahrnehmungstheorie zusammenzufallen.⁹⁰

Gegen die Verengung der Ästhetik auf Kunstphilosophie sprechen folgende gegenwärtige Argumente: Erstens gibt es außer der Kunst noch andere ästhetische Phänomene, wie zum Beispiel das ästhetische Erleben. Ästhetische Erlebnisse wiederum können von verschiedenen Dingen ausgelöst werden, die außerhalb der Kunst liegen. Zweitens will nicht alle Kunst ästhetisch betrachtet werden.⁹¹

In der Theorie des Schönen deckt sich die Ästhetik nicht mit ihr, da auch für das Schöne gilt: außer ihm existieren noch andere ästhetisch wichtige Erscheinungen. Pöltner führt als Beispiel die ästhetische Erscheinung des Erhabenen, Hässlichen, Anmutigen, Komischen beziehungsweise Erscheinungen wie Design, Mode, Medien oder Körpertechniken an. Das heißt, Kunst fällt schon längst nicht mehr nur mit schöner Kunst zusammen.⁹²

Auch als Theorie der sinnlichen Wahrnehmung kann die Ästhetik nicht funktionieren, da nicht alle ästhetischen Qualitäten Sinnesqualitäten sind. Nicht

88 Vgl. ebd. S.15.

89 Ebd. S.14f.

90 Vgl. ebd. S.15.

91 Vgl. ebd. S.15.

92 Vgl. ebd. S.15.

jede Wahrnehmung ist eine ästhetische, noch geht jedes ästhetische Erlebnis mit einer sinnlichen Wahrnehmung einher.⁹³

Nach Pöltner ist der Gegenstand der Ästhetik erstens das Ästhetische in seiner ganzen Breite und zweitens dessen Gegebensein in der Erfahrung. So erhebt er die „ästhetische Erfahrung“ zum gegenwärtigen Leitbegriff einer philosophischen Ästhetik.⁹⁴

3.2. Ästhetische Erfahrung

Der Unterschied einer philosophischen von anderen Fragestellungen, zum Beispiel in der Fachwissenschaft, zeigt sich unter anderem darin, dass „sie sich über das Gegebensein des Gegenstandes und die Ermöglichungsgründe dieses Gegebenseins Rechenschaft gibt.“⁹⁵ Eine philosophische Ästhetik fragt, was es bedeutet eine ästhetische Erfahrung zu machen und was diese Erfahrung zu denken gibt.⁹⁶

Laut Pöltner können wir bei mächtigen Erfahrungen verstehen, wie Dinge vor sich gehen. Hierbei steht nicht das Was, sondern das Wie im Vordergrund. Mit dem Wie ist die Bereitschaft gemeint, sich dem zu öffnen was sich uns entgegenbringt und zwar selbstkritisch und radikal.⁹⁷ Auch für das Vorhaben einer philosophischen Ästhetik gilt:

„Nicht an jeder beliebigen, sondern an den hohen und großen Erfahrungen kann uns aufgehen, was es heißt, eine Erfahrung zu machen, die gemeinhin als ästhetisch bezeichnet wird.“⁹⁸

Doch es sind nicht gekennzeichnete ästhetische Objekte, die uns ästhetische Erfahrungen erleben lassen, sondern es ist die Art und Weise, wie sich uns die Dinge offenbaren. Ebenso spielt unsere Offenheit sich auf dieses Sich-Zeigen

93 Vgl. ebd. S.15.

94 Vgl. ebd. S.16.

95 Ebd. S.16.

96 Vgl. ebd. S.16.

97 Vgl. ebd. S.17.

98 Ebd. S.17.

einzulassen eine Rolle. Dass die gesuchte Erfahrung nur in der Kunst als ästhetisches Phänomen gefunden wird, darf eine philosophische Ästhetik nicht voraussetzen. Auch wenn man es mit etwas ästhetisch Wertvollem zu tun hat, muss es nicht zwangsläufig zu einer ästhetischen Erfahrung kommen. Außerdem kann sich umgekehrt eine solche Erfahrung durchaus an der Präsenz von Unscheinbaren entfachen.⁹⁹

3.3. Ästhetik und Moral

3.3.1. Zum Begriff des Erhabenen

Unter dem Begriff des Erhabenen wird in der idealistischen Ästhetik die Lust am Schrecklichen behandelt. Diese Lust am Schrecken beschäftigt einerseits die Psychologie und beunruhigt andererseits die Ethiker.¹⁰⁰

„Offenbar handelt es sich hier um eine Erfahrung, in der Ästhetik (lustvolle Wahrnehmung) und Ethik (die Lust richtet sich auf das Leiden anderer) genuin miteinander verknüpft sind.“¹⁰¹

Pöltner setzt sich mit dem Begriff des Erhabenen bei Immanuel Kant auseinander. Beim Schönen rückt das Verhältnis von Sinnlichkeit und Verstand in den Mittelpunkt. Beim Erhabenen hingegen das Verhältnis von Sinnlichkeit und Vernunft. Während Schönheit an eine anschauliche Fassbarkeit gebunden ist, findet sich das Erhabene auch in amorpher Gestalt. Gegenstände werden als Erhaben bezeichnet, wenn sie unsere sinnliche Fassungskraft übersteigen und in uns eine Vorstellung der Unbegrenztheit ausgelöst wird.¹⁰²

„[D]as Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstände zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird.“¹⁰³

99 Vgl. ebd. S.17.

100 Vgl. Bürger, Peter. Zur Kritik der idealistischen Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S.142.

101 Ebd. S.142.

102 Vgl. Pöltner 2008, S.100f.

103 Kant, Immanuel. Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel,

Im Unterschied zum Schönen ist die Sympathie am Erhabenen eine indirekte oder negative Lust, welche unser Gemüt in Bewegung versetzt. Das Subjekt wird durch das Erhabene in eine Stimmung versetzt, in der es das Verhältnis von Sinnlichkeit und Vernunft spürt. In diesem Moment wird das Subjekt der Erhabenheit der Vernunft über die Sinnlichkeit inne. Hierbei ist die Stimmung des Subjekts, die dem Objekt beigelegt wird, erhaben, nicht der Gegenstand selbst.¹⁰⁴

Peter Bürger widmet sich der Theorie des Erhabenen bei Moritz, Kant und Herder. Ausgehend von Karl Philipp Moritz' *Fragmente aus dem Tagebuch eines Geistersehers* von 1787 behandelt Bürger die Frage, wie sich eine Welt rechtfertigen lässt, in der es so unendlich viel Elend gibt, welches Menschen anderen Menschen antun und in der der Zufall der Geburt darüber entscheidet, ob man zu den Herrschenden oder zu den Beherrschten gehört.¹⁰⁵

Die Antwort auf diese Frage fasst Bürger als Zynismus auf, denn Moritz behauptet, diese Frage stellt nur der, welcher von der Last der täglichen körperlichen Arbeit befreit ist. Die gesellschaftliche Perspektive sieht Moritz, laut Bürger, nicht in der Befreiung der Beherrschten, sondern im Aufstieg zu den Herrschenden. Die Rechtfertigung des Elends bei Moritz geschieht durch das Denken und ist zugleich aber durch seinen erhabenen Anblick auch eine ästhetische Rechtfertigung.¹⁰⁶

Immanuel Kants Analytik des Erhabenen zielt auf die Abarbeitung des Skandals, welches die ästhetische Rechtfertigung des Elends bei Moritz darstellt, hin. Er führt zwei Problemverschiebungen durch. Zum einen versetzt er das Erhabene in die Natur. Zum anderen verlegt er das Erhabene ausschließlich in das Gemüt des Betrachters. Dadurch wird der Rechtfertigungscharakter getilgt, welchen Moritz mit seiner Ausführung in den Raum stellte, und gleichzeitig rückt das Gefühl des Erhabenen in die Nähe des Moralischen.¹⁰⁷

„Die Verschiebung des Problems des Erhabenen ganz in das Gemüt des Betrachters gibt der Kulturleistung das gute Gewissen, das sie bei Moritz noch nicht hat. Im Gefühl des

Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag²¹ 2014, S.165.

104 Vgl. Pöltner 2008, S.101.

105 Vgl. Bürger 1983, S.145f.

106 Vgl. ebd. S.146.

107 Vgl. ebd. S.148f.

Erhabenen kann der Gebildete sich lustvoll der Bestimmung des Menschen versichern, ohne daß die materiellen Bedingungen seines Selbstgenusses als Gattungswesen störend zu Bewußtsein kämen.“¹⁰⁸

Kants Ästhetik des Erhabenen deutet die Lust am Schrecklichen als Erfahrung der Sittlichkeit des Menschen.¹⁰⁹ In der Erfahrung des Erhabenen enthüllt sich die Überlegenheit des Menschen über die erdrückende Macht der Natur.¹¹⁰

Bürger zitiert Moses Mendelssohn, wenn er das Problem des Erhabenen formuliert, das darin besteht, dass uns das Schreckliche und Fürchterliche unter der Gestalt des Erhabenen froh machen kann.¹¹¹

Den dritten Lösungsansatz versucht Bürger mit Gottfried Johann Herder darzustellen, welcher die Problematik historisch angeht. Bei Herder wird aus dem Vergnügen am Schrecklichen eine „Zeit des Erhabenen“, die gleichzusetzen ist mit einem noch unzivilisierten Entwicklungsstadium der Menschheit. Er spricht den Zusammenhang von als erhaben angestauten Taten und Unterdrückung offen an und verschiebt das Erhabene nicht wie Kant in die Natur. Hiermit leistet Herder eine Kritik dessen, was er als Roh-Erhabenes bezeichnet. Mit der Anerkennung der Möglichkeit einer Affizierung durch das Roh-Erhabene in der Gegenwart lässt er das Problem nicht einfach verschwinden, sondern es wird als nicht dem Stand der gegenwärtigen Zivilisation entsprechend erwiesen.¹¹²

Bürger versucht den Herderschen Gedanken weiter zu denken und kommt zu folgendem:

„In der Lust am Schrecklichen, das wir ästhetisch genießen, verhelfen wir jenen archaischen Bedürfnisse in uns zum Ausdruck, die sonst durch Rationalisierung (im Freudschen Sinne) geschützt, in furchtbarer Weise unser Handeln bestimmen können. Aber die Lust am Schrecklichen darf auch als ästhetische nicht in der Unmittelbarkeit verbleiben. Sie muß aufgehellt und damit Teil unseres Selbst werden.“¹¹³

108 Ebd. S. 151.

109 Vgl. ebd. S.151.

110 Vgl. ebd. S.154.

111 Vgl. ebd. S.153.

112 Vgl. ebd. S.154.

113 Ebd. S.155f.

Um die Beziehung zwischen Ästhetik und Moral besser aufzuzeigen, möchte ich auf die Bestimmung des Subjekts als Vernunftwesen eingehen. Nach Kant wird sich das Subjekt in der erhabenen Stimmung darüber bewusst, dass es ein Vernunftwesen in theoretischer und praktischer Absicht ist. In der Theorie steht die Sinnlichkeit in Spannung zum Erkenntnisvermögen und in der Praxis zum Begehrungsvermögen. Wird das Spannungsgefühl zwischen Sinnlichkeit und Vernunft auf den Gegenstand übertragen, dann wandelt sich die Natur in ihrer Größe zum „Mathematisch-Erhabenen“ und in ihrer Macht zum „Dynamisch-Erhabenen“.¹¹⁴

3.3.1.1. Das Mathematische-Erhabene

„Erhaben nennen wir das, was schlechthin groß ist.“¹¹⁵ Das schlechthin Große ist nicht ein vergleichsweises Großes, sondern steht über allem Vergleich und macht in seiner Absolutheit das Vergleichen erst möglich. Durch das Enthobensein von jeglichem Vergleich, weist das schlechthin Große jedes Bemessen von sich. Größe ist hier nicht im Sinne des Ausmaßes zu verstehen, sondern Größe liegt einer subjektiven Maßeinheit zugrunde.¹¹⁶ Kant sagt „[e]s ist eine Größe, die bloß sich selber gleich ist“.¹¹⁷

Da jeder Naturgegenstand eine vergleichsweise Größe hat - egal ob unvorstellbar groß oder klein - kann kein Naturgegenstand erhaben sein. Daraus zieht Kant den Schluss, dass „das Erhabene also nicht in den Dingen der Natur, sondern allein in unseren Ideen zu suchen sei“.¹¹⁸

Pöltner interpretiert das Erhabene folglich als

„[...]Vernunftsidee des Unendlichen, welche uns die Einsicht erlaubt, mit unserer Einbildungskraft ins Endlose fortschreiten zu können. Die Einsicht in die Möglichkeit eines

114 Vgl. Pöltner, S.101.

115 Kant, Immanuel 2014, S.169.

116 Vgl. Pöltner 2008, S.101f.

117 Kant, Immanuel 2014, S.171.

118 Ebd. S.171.

endlosen Prozesses lebt vom Gedanken des Unendlichen. Daß die Vernunft aber das Unendliche denkt, zeigt ihre Erhabenheit über alles Sinnliche.“¹¹⁹

Ein Subjekt wird durch eine Grenzerfahrung in erhabene Stimmung versetzt. Kann ein Subjekt die vielfältigen Eindrücke von etwas Erscheinendem nicht zu einer anschaulichen Einheit verbinden, erfährt es die Unmöglichkeit, dessen Einbildungskraft zu erweitern. Wir stoßen also an die Grenzen unserer Einbildungskraft. Die Idee des Erhabenen oder der Unendlichkeit wird in so einer Grenzerfahrung aktiviert.¹²⁰

Der grundsätzliche Konflikt von Sinnlichkeit und Vernunft wird durch die Grenzerfahrung aufgedeckt. Die Vernunft steuert den Gedanken des Unendlichen bei und verbindet damit auch die Forderung nach Anschauung.¹²¹

„Die Idee des Absolut-Ganzen ist das angeschaute, das in einer Anschauung gegebene Unendliche. Der Widerstreit besteht darin, daß die Vernunft zwar das Absolut-Ganze denkt, es mit ihm aber nicht zur Anschauung, nicht zur Gegebenheit bringen kann. Die Sinnlichkeit wiederum ist zwar Anschauung, kann aber nicht das Absolut-Ganze geben. [...] Die Anschauung ist sinnlich, d.h. rezeptiv, das Absolut-Ganze lässt sich aber nicht hinnehmen. Die Sinnlichkeit kann der Vernunftforderung nach Totalität nicht nachkommen, weil ein endloser Progreß das Ganze niemals in einer Anschauung geben kann.“¹²²

Bei einer Grenzüberschreitung handelt es sich um eine Art Unlusterfahrung, welche ebenso Lust vermittelt, durch den Konflikt von Einbildungskraft und Vernunft, der wiederum ein ähnliches Gefühl von moralischer Stimmung erzeugt.¹²³ Kant sagt „ein Gefühl, daß wir eine reine selbstständige Vernunft haben.“¹²⁴

Der Anblick der Größe der Natur ist nicht deshalb lustvoll, weil er uns ein Gefühl herrschlicher Überlegenheit verschafft, sondern weil er uns „Achtung für unsere eigene Bestimmung“¹²⁵ einflößt. Unsere Bestimmung als Vernunftwesen ist es,

119 Pöltner, Günther 2008, S.102.

120 Vgl. ebd. S.102.

121 Vgl. ebd. S.103.

122 Ebd. S.103.

123 Vgl. ebd. S.103.

124 Kant, Immanuel 2014, S.182.

125 Vgl. Immanuel Kant zitiert nach Pöltner 2008, S.103.

uns an die Ideen der Vernunft zu halten und „alles, was die Natur als Gegenstand der Sinne für uns Großes enthält, in Vergleichung mit Ideen der Vernunft für klein zu schätzen“. ¹²⁶ Der Mensch wird an seine Aufgabe als Mensch durch die Erhabenheit der Natur erinnert. ¹²⁷

3.3.1.2. Das Dynamisch-Erhabene

Unsere Bestimmung als Wesen, welche in der Lage sind moralisch handeln zu können, offenbart uns das Dynamisch-Erhabene. Um ein ästhetisches Urteil über das Erhabene der Natur fällen zu können, dürfen wir uns nicht im Zustand der Furcht befinden. Wir müssen uns in Sicherheit wissen, da alles was Furcht erregt ein Leid ist dem wir uns nicht gewachsen fühlen. ¹²⁸

„Die Macht der Natur läßt uns einerseits unsere Ohnmacht ihr gegenüber als Naturwesen und andererseits unsere Macht über sie als Freiheitswesen spüren. Der Anblick der erhabenen Natur bringt uns unsere Befähigung zu sittlichem Handel zu Bewußstein. [...] Auf der Vernunftüberlegenheit basiert eine sittliche Haltung, die bis zum Einsatz des Lebens reicht.“ ¹²⁹

Damit wir am Erhabenen überhaupt Gefallen finden können wird einerseits eine Distanz zum Ernst des Lebens vorausgesetzt und andererseits eine Empfänglichkeit für moralische Ideen. Demnach kann das Erhabenheitsgefühl nur in einer kultivierten Gesellschaft entstehen. ¹³⁰

„In der Tat wird ohne Entwicklung sittlicher Ideen das, was wir, durch Kultur vorbereitet, erhaben nennen, dem rohen Menschen bloß abschreckend vorkommen.“ ¹³¹

Fällen wir also ein ästhetisches Urteil über das Erhabene, wird uns unsere eigenen moralische Beschaffenheit bewusst und appellieren zugleich an die der anderen. ¹³²

126 Kant, Immanuel 2014, S.181

127 Vgl. Pöltner 2008, S.103.

128 Vgl. ebd. S.104.

129 Ebd. S.104.

130 Vgl. ebd. S.105.

131 Kant, Immanuel 2014, S.190.

3.3.2. Das Ästhetische im Verhältnis zum Moralischen

Nach Kant sind wir in der ästhetischen Distanz frei von sinnlichen Hindernissen und folglich frei für moralische Aufgaben. Eine moralische Selbstbestimmung aus praktischer Vernunft setzt so ein Freisein voraus. Kant behandelt das Verhältnis von Ästhetischem und Moralischen unter dem Titel „Vorzug des Naturschönen“.¹³³

„In diesem Freisein-von liegt die propädeutische Funktion des Ästhetischen für das Moralische.“¹³⁴

Das Erhabene bereitet uns darauf vor etwas hochzuschätzen, selbst gegen unser sinnliches Interesse. Das Schöne wiederum bereitet uns darauf vor, etwas zu lieben, auch die Natur, ohne Interesse. Aus diesem Grund besitzen wir nach Kant ein intellektuelles Interesse am Schönen.¹³⁵

Der Vorzug des Naturschönen liegt laut Kant darin, dass nur das Naturschöne geeignet ist ein unmittelbares intellektuelles Interesse zu erwecken. Intellektuell bedeutet in der Pöltnerschen Auslegung, dass das Interesse auf die Form des Naturschönen gerichtet sein muss. Und das Unmittelbare am Schönen darf nur der Sache selbst dienen.¹³⁶ Die Unmittelbarkeit des intellektuellen Interesses ist demnach nur dann gewahrt, wenn es sich um etwas absichtslos, nicht Zweck gerichtetes, Schönes handelt.¹³⁷

„Das Naturschöne besitzt also dem Kunstschönen gegenüber den Vorteil, weil es einerseits das Beispiel einer absichtslosen Zweckmäßigkeit liefert – das harmonische Ineinanderspiel von Einbildungskraft und Verstand verdankt sich der zweckfreien Natur und nicht einer künstlerischen Absicht - , und sich andererseits an ihm die Verwandtschaft des ästhetischen und moralischen Gefühls aufweisen lässt. Das unmittelbare Intellektuelle Interesse am Naturschönen ist 'der Verwandtschaft nach moralisch'. Was moralisch verwandt ist, hat einen gemeinsamen moralischen Ursprung.“¹³⁸

132 Vgl. Pöltner 2008, S.105.

133 Vgl. ebd. S.106.

134 Ebd. S.106.

135 Vgl. ebd. S.106.

136 Vgl. ebd. S.106.

137 Vgl. ebd. S.107.

138 Ebd. S.107.

Das sittliche Interesse begründet einerseits das ästhetische Interesse und andererseits macht das ästhetische Interesse für das sittliche Interesse empfänglich. Die Gemeinsamkeit von Naturschönem und Gutem, ist ein unmittelbares, nicht von Zweck bestimmtes Wohlgefallen zu kreieren.¹³⁹

In der künstlerischen Darstellung der Moral gebührt der Vorzug dem Erhabenen und nicht dem Schönen, da die menschliche Natur an sich nicht zum Guten geneigt ist. Pöltner fasst Kants Worte prägnant zusammen:

„Die Vernunft muß der Sinnlichkeit Gewalt antun, was ästhetisch als 'Aufopferung' dargestellt zu werden verlangt. Deshalb ist das Moralisch-Gute (honestum) ästhetisch nicht als Schönheit sondern als Erhabenheit darzustellen.“¹⁴⁰

4. Dokumentarfotografie

4.1. Geschichte der Dokumentarfotografie

4.1.1. Amerika und die Große Depression

Durch den Börsencrash von 1929, welcher den Beginn der *Great Depression* einläutete und einige Jahre andauern sollte, verschlechterten sich die Arbeitsbedingungen im ganzen Land. In einigen Teilen des Landes, wie der *Dust Bowl* Region im Mittleren Westen der Vereinigten Staaten von Amerika, kamen extreme Wetter- sowie Natureinflüsse hinzu, welche die Missernte und Migration radikalisierten. Der versprochene Wirtschaftsaufschwung von US-Präsident Herbert Hoover (Amtsantritt 1929) konnte nicht greifen.¹⁴¹

139 Vgl. Pöltner 2008, S.107.

140 Ebd. S.108; Anmerkung: „Hieraus folgt, daß das intellektuelle, an sich als zweckmäßige (das Moralisch-)Gute ästhetisch beurteilt, nicht sowohl schön als vielmehr erhaben vorgestellt werden müsse, so daß es mehr das Gefühl der Achtung ... als der Liebe und vertraulichen Zuneigung erwecke; weil die menschliche Natur nicht so von sich selbst, sondern nur durch Gewalt, welche die Vernunft der Sinnlichkeit antut, zu jenem Guten zusammenstimmt“. Immanuel Kant zitiert nach Pöltner 2008.

141 Vgl. Runge, Evelyn. *John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. Sozialkritik in Literatur und Fotografie*. München: M-Press 2006, S.17.

Neue Hoffnung entflammte mit dem Demokraten Franklin D. Roosevelt, der 1932 bei seiner Präsidentschaftskandidatur den sogenannten *New Deal* ins Leben rief, welcher Reformen des Sozialsystems, der Landwirtschaft und Projekten zur Verbesserung der Infrastruktur beinhaltete. Außerdem entstanden diverse Ideen, um das bestehende Problem eines Wirtschaftsmonopols auszumerzen und nachfolgend zu verhindern.¹⁴² Während dieser Zeit erlebte die soziale Fotografie ihre Blütezeit.¹⁴³

Obwohl Unternehmer und wohlhabende Schichten zum Teil heftigen Widerstand leisteten, wurden Roosevelts Visionen bis 1937 verfolgt. Ab Ende 1937 rückte der New Deal wieder in den Hintergrund, da einige Reformvorhaben scheiterten. Nicht zuletzt durch den Einfluss der Rezession 1937/38. Zwar lief Anfang der 1940er Jahre der New Deal aus, aber Politiker in den Folgejahren griffen die Ideen und Ansätze weiterhin auf. Versuche die Wirtschaft wieder zu beleben fruchtete erst, als die USA 1941 in den Zweiten Weltkrieg eintrat und sich vor allem durch Rüstungsproduktion wieder stabilisierte.¹⁴⁴

4.1.2. Das “Goldene Zeitalter” und Herbert Clark Hoover

Auch wenn die 1920er Jahre als “Goldenes Zeitalter” in die Geschichte eingegangen sind, trifft dieser Begriff nur auf einen kleinen Teil der amerikanischen Bevölkerung zu. Zwei Strömungen lösten zwischen 1920 und 1930 eine Veränderung der Bevölkerungssituation in den USA aus. Zum einen verließen Farmer ihre bisherige Heimat, da sie in den Städten auf besser bezahlte Arbeit hofften, was eine zunehmende Urbanisierung der Städte als Folge mit sich zog. Zum zweiten stagnierte das Bevölkerungswachstum, aufgrund der Verlangsamung der Immigration, welche unter anderem auf rigide Einwanderungsbeschränkung und Repartierungsmaßnahmen nach dem Ersten Weltkrieg zurückzuführen ist.¹⁴⁵

142 Vgl. ebd. S.17f.

143 Vgl. Raeithel 1989, S.88.

144 Vgl. Runge S.17f.

145 Vgl. ebd. S.18.

Die Farmer wanderten ab, nachdem die Preise in der Landwirtschaft 1921 kollabierten und keine Aussicht auf eine baldige Erholung gegeben war. So erhofften sich die Landflüchtigen in der Stadt eine bessere Zukunft. Den Arbeitgebern und Unternehmen stand also ein Konglomerat an Arbeitskräften zur Verfügung, welche zwar landwirtschaftliche Maschinen bedienen, jedoch mit industriellen Fertigungsweisen nicht vertraut waren und somit als Hilfsarbeiter zu niedrigen Löhnen nicht beschäftigt werden konnten.¹⁴⁶

Die Abwanderung der Landbevölkerung sowie die verminderte Immigration beschleunigten die Mechanisierung der Arbeit. Es wurden vermehrt Traktoren zur Bestellung der Felder eingesetzt und auch die Fabriken modernisierten mit technischen Mitteln ihr System. Henry Ford beispielsweise strukturierte sein Unternehmen durch Akkordarbeit und Fließbandtechnik um.¹⁴⁷

Aufgrund der Mechanisierung stieg die Produktivität und infolgedessen die Gehälter, wobei Lohnempfänger und Angestellte differierende Einkommen bezogen. Die Zahl der Angestellten beispielsweise stieg um 38,1% (von 10,5 Millionen auf 14,5 Millionen). Trotz dieser Ungleichheiten und den relativ niedrigen Lebensstandard der amerikanischen Arbeiter, entfachte sich kein sozialer Protest. Dies führt Irving Bernstein vor allem auf zwei Gründe zurück, welche ersten die Erhöhung des durchschnittlichen Jahreseinkommens von \$ 1288 (1923) auf \$ 1405 (1928) inklusiv des landwirtschaftlichen Sektors beinhaltete. Zweitens war der Lebensstandard des amerikanischen Arbeiters obgleich aller Defizite weltweit einer der höchsten.¹⁴⁸

Als am 4. März 1929 die Amtszeit des Republikaners Herbert Clark Hoover als US-Präsident begann, startete sein Kurs Landwirtschaft und Industrie als gleichwertig zu behandeln. Sein Aufstieg vom verwaisten Farmerkind aus Iowa zum Millionär und schlussendlich zum Präsidenten verkörperte den amerikanischen Traum schlechthin. Seine Sicht im Bezug auf die Arbeiter drückte mit folgenden Worten aus: "America was a classless land of golden

146 Vgl. ebd. S.19.

147 Vgl. ebd. S.19.

148 Vgl. ebd. S.19f.

oppertunity”.¹⁴⁹ Die Problematik in den ländlichen Regionen und der Landwirtschaft betrachtete er als “part of a larger challenge of reconciling democratic and individual values with the technological and organizational imperatives of the twentieth century”.¹⁵⁰

Als Hoover am 15. Juni 1929 mit dem *Agricultural Marketing Act* eine erste handlungsfähige Behörde für Landwirtschaft konstituierte, entstand das sogenannte *Federal Farm Board*. Diese Politik war zwischen 1929 und 1933 hauptsächlich von zwei Ansätzen zur Umstellung der Landwirtschaft geprägt, welche sich in den 1920er Jahren entwickelten. Erstens die Organisation der Farmer mit nur loser Verbindung zur Politik (*Counterorganization*). Zweitens „Hilfe zur Selbsthilfe“ durch Kooperation (*Associationalism*). Das Ziel bestand darin, die Effizienz und den Gewinn in der landwirtschaftlichen Produktion zu maximieren, um die Industrie der Agrarkultur zu anderen Industrien konkurrenzfähiger zu machen.¹⁵¹

Am Dienstag, den 29. Oktober 1929 krachte die Börse zusammen und es folgte der finanzielle Ruin.¹⁵² Der in die Geschichte eingegangene *Black Tuesday* “markierte den Beginn einer anhaltenden Wirtschaftsdepression, der so genannten Great Depression.”¹⁵³

Als Ursachen der Wirtschaftspolse gelten zum einen Überinvestment, zum anderen Unterkonsumtion. In der Autoindustrie beispielsweise dominierten Angebote die Nachfrage und der Wohnungsbau hielt inne oder fiel zurück.¹⁵⁴

Es entstand eine immense Kluft in der Wirtschafts- und Sozialordnung, welche unter anderem an der Ungleichheit der Einkommensverhältnisse abzulesen ist. Nur fünf Prozent der Bevölkerung disponierten über ein Drittel des privaten Vermögens. Um die Preise aufrecht zu erhalten, wurde eine gerechte sowie

149 Irving Bernstein zitiert nach Runge 2006, S.20.

150 David E. Hamilton zitiert nach Runge 2006, S.20.

151 Vgl. Runge 2006, S.21.

152 Vgl. Raeithel 1989, S.6.

153 Runge 2006, S.23.

154 Vgl. Raeithel 1989 S.6.

umfassende Verteilung von Gütern nicht gewährleistet.¹⁵⁵ “Die Ernte aus den Obstplantagen und Orangenhainen wurde unter Produktionskosten verkauft” und “die Schlangen vor den Suppenküchen bildeten sich gewissermaßen im Schatten voller Getreidesilos.”¹⁵⁶ Dorothea Lange zückte 1933 ihren Fotoapparat um die hungernden Menschen vor einer Suppenküche in San Francisco festzuhalten (Abb.2).¹⁵⁷



Abb.2: White Angel Breadline, San Francisco 1933¹⁵⁸

Innerhalb von drei Jahren waren die Löhne um 55% gefallen, während das Niveau der Preise in den ersten beiden Depressionsjahren noch gehalten werden konnten.¹⁵⁹

Diejenigen, welche Profit und Privilegien aus der Krise schlugen, wollten unter keinen Umständen auf den Gewinn verzichten oder diesen reduzieren. Andere, welche Vermögen in Form von Währung oder Boden akkumulierten, bemühten sich durch Lobbying Einfluss auf die Entscheidung der Regierung zu erhalten.¹⁶⁰

155 Vgl. ebd. S.8.

156 Ebd. S.8.

157 Vgl. ebd. S.8.

158 © Dorothea Lange.

159 Vgl. Raeithel S.8.

160 Vgl. Runge 2006, S.22.

Das Nationaleinkommen halbierte sich zwischen 1929 und 1932.¹⁶¹ Im Jahre 1933 stieg die Arbeitslosenrate von 4 Millionen (Jänner 1930) bis zu 15 Millionen Menschen an.¹⁶²

Die Bürger der Vereinigten Staaten hegten zum ersten Mal einen tiefen Zweifel an ihrer Lebensform. Mit der Wirtschaftskrise bildete sich ebenso eine Krise des Amerikanismus. An den Mythos des amerikanischen Traums "von der Gosse in die Paläste der Rockefellers" konnte niemand mehr glauben.¹⁶³

"Man mußte zugeben, in einem Land zu leben, in dem Menschen verhungerten. In der Zeitung konnte man lesen, daß es verwahrloste Kinder gab, denen die Würmer aus den Nasenlöchern krochen. Es gehörte eine Portion Unverfrorenheit oder eben Sentimentalität dazu, unter diesen Umständen die Depressionsjahre als eine kreative, lebendige und warmherzige Zeit zu bezeichnen."¹⁶⁴

4.1.3. Franklin D. Roosevelt und der New Deal

Mit dem haushohen Wahlsieg des Demokraten Franklin Delano Roosevelt im November 1932 wurde Herbert Hoover als Präsident abgelöst.¹⁶⁵ Roosevelt verkündete bei der Annahmen seiner Nominierung zum Präsidentschaftskandidaten: Ich verspreche euch und verpflichte mich auf einen new deal für das amerikanische Volk.¹⁶⁶ New Deal manifestierte sich als Schlagwort in den Folgejahren.¹⁶⁷

Roosevelt verfolgte eine progressive politische Einstellung. Durch die richtigen Gesetze glaubte er die konventionellen sozialen Missstände einstellen zu können. Er kritisierte die Monopolisierung des Wirtschaftslebens, wobei zehn Millionen

161 Vgl. Raeithel 1989, S.8.

162 Vgl. Runge 2006, S.23.

163 Vgl. ebd. S.10.

164 Raeithel, Gert 1989, S.10.

165 Vgl. ebd. S.13.

166 Vgl. ebd. S.15.

167 Vgl. ebd. S.15; Anmerkung: Das Schlagwort wurde vermutlich aus einer Karikatur (1931) von John Baer entnommen, wo ein Spekulant, ein Konzernchef und ein korrupter Politiker gegen einen ehrlichen Geschäftsmann, einen Farmer und einen Arbeiter Karten spielen. Die Zweitgenannte Gruppe will die Karten neu mischen und fordert einen New Deal, um eine Chancengleichheit herzustellen.

Kleinunternehmer sich ein Drittel teilten, während sechshundert Großunternehmern zwei Drittel des Marktes dominierten.¹⁶⁸ Roosevelt warf den Wirtschaftsliberalisten vor, durch die Philosophie des *laissez-faire*¹⁶⁹ „das Gesetz des Dschungels zum Nutzen des ‚so-called-fittest‘ heraufbeschworen zu haben.“¹⁷⁰ Auch für die Gerichtshöfe, welche ein Gesetz zur Arbeitsunfallversicherung für verfassungswidrig hielten, konnte der amtierende Präsident kein Verständnis aufbringen.¹⁷¹

Trotz Roosevelts Einfluss war die Wirtschaft außer Stande sich selbst zu regeln oder Reformen über einen längeren Zeitraum fort dauern zu lassen. So wandten sich Betriebe und Geschäfte wieder den alten Mustern zu, welche irreführende Reklamen, falsche Auszeichnungen, Vertragsbruch, Preisabsprache oder Abwerbung einschlossen.¹⁷²

4.1.4. Die Landwirtschaft und erste politische Maßnahmen

Bereits vor dem New Deal hatte die Bundesregierung schon Programme zur aktiven Unterstützung der Bauern ins Leben gerufen. Mit dem *Smith-Lever Act* (1914) wurden die Farmer mit Informationen über Anbaumethoden, Schädlingsbekämpfung sowie Vermarktung versorgt.¹⁷³ Jedoch fielen die Agrarpreise in den dreißiger Jahren und die Landwirte waren erneut auf Unterstützung angewiesen. Als Hauptursache der fallenden Preise sahen die New Deal Experten die Überproduktion landwirtschaftlicher Güter. Demnach mussten die bereits produzierten Überschüsse abgebaut werden um den Preis halten zu können. Beispielsweise forderten sogenannte *county agents*¹⁷⁴ in Produktionskontrollen die Südstaatenfarmer auf, Baumwolle die gesät wurde

168 Vgl. Raeithel 1989, S.15.

169 Anmerkung: *laissez-faire* = Schlagwort des wirtschaftlichen Liberalismus (besonders des 19. Jahrhunderts), nach dem sich die von staatlichen Eingriffen freie Wirtschaft am besten entwickelt. In: duden.de. URL: <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/laissez%20faire> (Zugriff: 20.12.2014).

170 Raeithel 1989, S.15.

171 Vgl. Raeithel 1989, S.15.

172 Vgl. ebd. S.19.

173 Vgl. ebd. S.20.

174 Vgl. ebd. S.20, Anmerkung: *county agents* = landwirtschaftliche Berater, die zuerst 1904 in den Südstaaten eingesetzt wurden; Jahre später auch außerhalb.

wieder unterzupflügen. Sechs Millionen Ferkel sowie 200.000 Muttersauen wurden geschlachtet und vergraben um den Markt "auszubalancieren". Es wurden Entschädigungen in Millionenhöhe gezahlt für Verkleinerungen der Anbauflächen. Durch den *Agricultur Adjustment Act* (AAA) wurde diese Vorgehensweise gesetzlich geschützt. Doch im Mai 1933 wurde der AAA wieder abberufen, um durch diesen Zivilisationsskandal einem drohenden Farmerstreik zu entgehen. Ein Ausgleich wurde nur bei verminderter Produktion von *basic crops* bezahlt, wobei später einige mehr Produkte dazu gefasst wurden.¹⁷⁵

Farmer hatten unter der vorherrschenden Wirtschaftspolitik den Boden mit Monokulturen gnadenlos vernichtet. Es entstanden wüstenähnliche Bodenverhältnisse durch Rodungen, Überbeanspruchung und Unterpflügen von Weideland. Eine Staubschüssel, die sogenannte *Dust Bowl*, entsandte im Frühjahr 1933 enorme Sandstürme die in Richtung Osten zogen. Der Volksmund besagte, ein Fruchtwechsel sei unnötig, da doch der Wind die Böden austauschte.¹⁷⁶

Landarbeiter sowie Farmer protestierten gegen die katastrophale Situation. 1933 erreichten Baumwollpflücker in Kalifornien einen Protesthöhepunkt. Mit Paul Schuster Taylor holte sich die *New Deal Commission* einen beratenden Experten, welcher sich bereits einen Namen durch sozialwissenschaftliche Untersuchungen über die Lebens- sowie Arbeitssituation mexikanischer Landarbeiter in den vereinigten Staaten von Amerika gemacht hatte. Die Aufgabe der *New Deal Commission* bestand darin, einen akzeptablen Kompromiss für Streikende und Bauern durch öffentliche Anhörungen zu erarbeiten. Um eine öffentliche Hilfsbasis für die Migranten zu schaffen, beauftragte die *California State Emergency Relief Administration* (SERA) Taylor mit Feldforschungen. Infolgedessen setzte Taylor neben Wirtschaftswissenschaftlern die Fotografin Dorothea Lange ein, um das Projekt visuell zu begleiten. Seine Absicht die Probleme am Land mit Fotografien zu dokumentieren, welche die „Wahrheit“ transportieren sollten, beruhte auf der Hoffnung agierende Politiker in ihren Entscheidungen zu beeinflussen.¹⁷⁷

Taylors Projekt zeigte Wirkung: Es wurden Camps eingerichtet, um den Migranten eine erste Unterkunft zu gewährleisten. Nach kurzer Zeit wurden die ersten

175 Vgl. Raeithel 1989, S.21.

176 Vgl. ebd. S.23f.

177 Vgl. Runge 2006, S.58.

Camps von der kalifornischen in die staatliche Verwaltung übergeben und die Notunterkünfte vermehrten sich.¹⁷⁸

Nicht nur Taylor versuchte mit den Fotos die Not zu Visualisieren und diese Dokumente als Beweise sowie Überzeugungsmittel für staatliche Hilfe einzusetzen. Auch die *Farm Security Administration* (FSA), unter der Leitung von Roy Stryker, verfolgten das analoge Ziel die sozialen Umbrüche Fotodokumentarisch festzuhalten.¹⁷⁹

4.2. FSA – Farm Security Administration

4.2.1. Die FSA

1935 richtete Präsident Franklin D. Roosevelt im *Department of Agriculture* die Abteilung *Resettlement Administration* (RA) ein, welche Programme für Farmpächter, die im AAA nicht berücksichtigt wurden, enthielt.¹⁸⁰

Da nur Landbesitzer von der Regierung Zuschüssen für beispielsweise Traktoren erhielten, wurden Pächter und deren Familien nicht mehr für dieselbe Arbeit benötigt. Mit Maschinen wurde schneller und günstiger gearbeitet und die Farmpächter hatten nichts mehr zu tun. Obwohl diese zum Teil über Generationen für denselben Gutsbesitzer tätig waren, hatten sie keinerlei Anspruch auf Land. Es blieb ihnen nichts anderes übrig, als sich dem Strom der Migranten anzuschließen und nach Arbeit in anderen Teilen des Landes zu suchen. Diejenigen, die blieben, hausten in spärlicher Armut. Unter der Leitung von Rexford Guy Tugwell wurden mit der RA Programme kreiert, welche Darlehen an Farmpächter vergab um Land zu erwerben, zu erhalten und aufzuarbeiten, sowie Programme die einen Mix aus innovativen und kontroversen Versuchen Farmer umzusiedeln beinhalteten.¹⁸¹

178 Vgl. ebd. S.59.

179 Vgl. ebd. S.59f.

180 Vgl. ebd. S.60.

181 Vgl. Bill Ganzel zitiert nach Runge 2006, S.60.

1937 wurde die RA umbenannt in *Farm Security Administration* (FSA). Viele Regelungen der RA wurden auf die FSA übertragen.¹⁸²

Tugwell suchte nach einer Möglichkeit die Politiker und die breite Öffentlichkeit über die Armut zu informieren, da sich viele Amerikaner nicht bewusst waren mit welchen Problemen sich Menschen in den Landregionen konfrontiert sahen.¹⁸³

Um soziale Hilfsmaßnahmen ins Rollen zu bringen gründete Tugwell die *Historische Abteilung* in der FSA, angereichert mit Fotografien und Publikationen welche die Notlage der Farmer bezeugt.¹⁸⁴

Roy Stryker, ein Schüler von Lewis Hine¹⁸⁵, wird 1935¹⁸⁶ von Tugwell als Vorstand eingesetzt. In den nächsten neun Jahren erstellten und veröffentlichten Stryker und seine Fotografen sowohl alltägliche Bilder unveränderliche Aspekte des Lebens, als auch Bilder unter den extremen wirtschaftlichen, sozialen und ökologischen Bedingungen der dreißiger Jahre.¹⁸⁷

Zu den Fotografen der von Roy E. Stryker geleiteten *Photographic Unit of the Farm Security Administration* gehörten u.a.: Paul Carter, John Collier Jr., Jack Delano, Walker Evans, Theo Jung, Dorothea Lange, Russell Lee, Carl Mydans, Arthur Rothenstein, Ben Shahn, John Vachon und Marion Post Wolcott.¹⁸⁸

Um Kontrolle über die Bilder der im Auftrag der RA/FSA arbeitenden Fotografen zu haben, gab Stryker teilweise detaillierte Anweisungen für Aufnahmen, welche die FSA benötigte.¹⁸⁹ Viele FSA Fotografen produzierten unter diesen Anweisungen die besten Arbeiten ihrer Karriere. Durch die Art der Herangehensweise beider Seiten, wurde bereits ein Großteil des natürlichen Wesens der Dokumentarfotografie definiert.¹⁹⁰

182 Vgl. Runge 2006, S.60.

183 Vgl. ebd. S.61.

184 Vgl. Bill Ganzel zitiert nach Runge 2006, S.61.

185 Vgl. Raeithel 1989, S.89.

186 Vgl. Runge 2006, S.62.

187 Vgl. Bill Ganzel zitiert nach Runge 2006, S.61.

188 Vgl. Edward Steichen zitiert nach Runge 2006, S.60.

189 Vgl. Runge 2006, S.62.

190 Vgl. Bill Ganzel zitiert nach Runge 2006, S.63.

Aus der Gesamtzahl von Dorothea Langes Bildern für die FSA erlangte vor allem eines internationale Berühmtheit.¹⁹¹ Im Frühjahr 1936 entstand die Fotografie der kalifornischen Migrant Mother (Abb.3), welche seitdem in nicht weniger als zehntausend unterschiedlichen Publikationen reproduziert worden ist und als exemplarisches Bild für die soziale Dokumentarfotografie in den dreißiger Jahren gehandhabt wird.¹⁹²

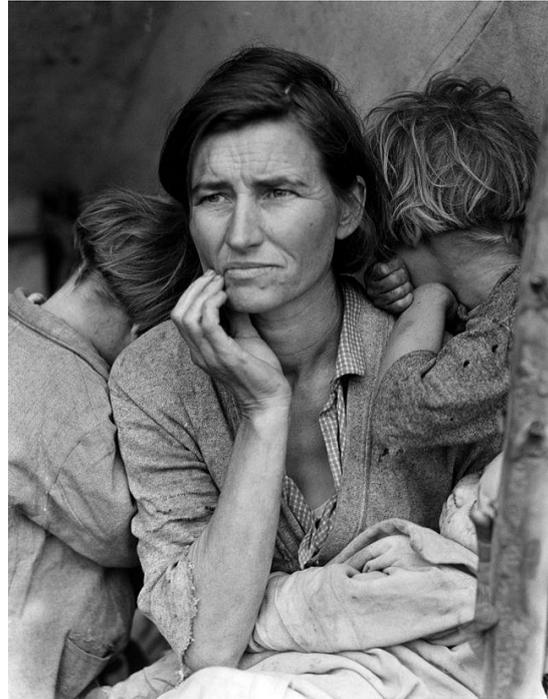


Abb.3: Migrant Mother, California 1936¹⁹³

Die 32 Jahre alte Mutter war Erbsenpflückerin in einem Zeltlager. Aufgrund der Kälte gab es keine Arbeit und die Kinder lebten von eingefrorenen Feldfrüchten. Durch den Verkauf der Autoreifen, um sich Essen zu besorgen, konnte die alleinerziehende Mutter nicht mit ihren Kindern weiterziehen. Dorothea Lange hielt die Entstehungsgeschichte der Fotografie später schriftlich fest. Insgesamt hatte sie sechs Aufnahmen gemacht und jede aus noch kleinerer Entfernung. In der sechsten und letzten Aufnahme wurde der Wert des Bildes von den FSA Kollegen

191 Vgl. Runge 2006, S.69.

192 Vgl. Raeithel 1989, S.91.

193 © Dorothea Lange.

sogleich erkannt. Mit der Mutter selbst hatte Lange fast kein Wort gesprochen, denn nach zehn Minuten war die Sache erledigt.¹⁹⁴

Heute werden die 270 000 Negative, welche zwischen 1935 und 1942 entstanden sind, in der *Library of Congress* und den *National Archives* in Washington D.C. aufbewahrt.¹⁹⁵

4.2.2. Arbeitsweise

Roy Stryker fordert von seinen Fotografen eine beinahe wissenschaftliche Herangehensweise.¹⁹⁶ Das Wissen seiner Mitarbeiter sollte in den Bereichen Wirtschaft, Geschichte, Politik, Philosophie und Soziologie stetig wachsen. Die Fotoreporter mussten in der Lage sein Forschungsarbeiten durchzuführen, faktische Informationen zu sammeln und zu korrelieren, um sich in Gedanken damit auseinanderzusetzen. Dann erst waren sie laut Stryker bereit Bilder zu produzieren die eine Bedeutung besitzen.¹⁹⁷

Stryker war sich darüber bewusst, dass gerade die Arbeitsweise der Live-Fotografie passend für seine Absichten war. Petr Tausk bezeichnet die *Farm Security Administration* sogar als Schule der Live-Fotografie.¹⁹⁸

Die Aufnahmen welche in der FSA entstanden sind werden als *straight photography* klassifiziert. Im deutschsprachigen Raum wird der Begriff *Neue Sachlichkeit* verwendet. Kennzeichnend für die Bilder ist ihre Schärfe, sowie die Klarheit des Themas, ohne Eigeninterpretation.¹⁹⁹

Auch die Fotografien von Lewis Hine zeichneten sich durch Konturenschärfe und Detailreichtum aus, welche die Realität der Originalszene unterstreichen. Sein reiner fotografischer Stil, ist frei von manipulativen Eingriffen und nicht nur als

194 Vgl. Raeithel 1989, S.91.

195 Vgl. Runge 2006, S.64.

196 Vgl. ebd. S.62.

197 Vgl. Roy Stryker zitiert nach Steven W. Plattner 1963, zitiert nach Runge 2006, S.62.

198 Vgl. Tausk 1977, S.85.

199 Vgl. Runge 2006, S.70.

bloßes Dokument zu sehen. Hine war sich darüber im Klaren, dass er durch eine optische wirkungsvolle Motivwahl und seiner meisterhaften Ausleuchtung mehr über das Thema aussagen konnte, als mit ziellosen Einstellungen. Für ihn bedeutete eine Aufnahme vor allem Information, welche durch kompositorische Mittel ihre Aussage intensivieren kann. Die Aussagekraft der Bilder war im Vergleich zur mündlichen Schilderung der Situationen um vieles intensiver. Wahrscheinlich wäre die sprachliche Darstellung den Menschen als zu übertrieben erschienen.²⁰⁰ So stehen bei Hine's Arbeiten nicht die technische oder künstlerische Perfektion im Vordergrund, sondern sozialpolitische Ereignisse.²⁰¹

4.3. Terminus

4.3.1. Documentary Photography – ein neues Genre

Den Terminus *documentary* benutzte der britische Filmemacher John Grierson zum ersten Mal im Bezug auf Robert Flahertys Film *Moana* (1926). Das dokumentarische Werk sollte nicht nur ein Einfaches abfilmen der Realität innehaben, sondern es müsse bilden und überzeugen. Die Kriterien des neuen Genres der Dokumentarfotografie waren noch nicht festgelegt. Durch die visuelle Arbeit der FSA in der amerikanischen Ära der Großen Depression drängte sich die Frage nach einer Definition auf.²⁰²

Die Dokumentarfotografie in den 1930ern war darauf basierte die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf die Probleme der Großen Depression zu lenken. Die Fotografien zeigen keine spezifisch bedauernswerten Situationen, aber sie erwecken das Gefühl des "vergessenen Mannes" (Vgl. White Angel Breadline Abb.2). Emotionen zu schaffen ist hierbei wichtiger, als Informationen zu transportieren.²⁰³

200 Vgl. Tausk 1977, S.28f.

201 Vgl. Raeithel 1989, S.88.

202 Vgl. Runge 2006, S.64f.

203 Vgl. ebd. S.68.

Dorothea Lange und ihr Mann Paul Taylor verfassten für Ansel Adams' Buch *A Pageant of Photography* einen Text, wobei sie der Dokumentarfotografie einen sehr allgemeinen Wert zugestehen. Eine einzelne Fotografie kann als Nachricht, als Porträt, als Kunst oder als Dokument eingestuft werden, als jegliches zusammen oder als nichts von jenen genannten.²⁰⁴ Die Dokumentarfotografie hält die sozialen Umstände der Zeit fest. Sie spiegelt die Gegenwart wieder und dokumentiert sie für die Zukunft, dabei rückt die Beziehung des Individuums zur Gesellschaft in den Mittelpunkt. Es werden Menschen bei der Arbeit, im Krieg, beim Spielen, der täglichen Routine, im Wechsel der Jahreszeiten oder in verschiedenen Bereichen ihres Lebens eingefangen. Institutionen wie Familie, Kirche, Regierung, politische Organisationen, soziale Vereine oder Arbeiterverbände werden porträtiert, um deren Funktion und deren Einfluss auf das menschliche Verhalten aufzuzeigen. Die dokumentaristische Fotografie beschäftigt sich mit den Arbeitsmethoden und der Abhängigkeit der Arbeiter zueinander, sowie zu deren Arbeitgebern. Sie ist hervorragend dafür geeignet um eine Veränderung herbeizuführen.²⁰⁵

Roy Stryker geht 1941 bei dem Begriff Documentary Photography auf die Signifikanz der festzuhaltenden Umgebung ein. Jede Zeitphase und ihre Umgebung besitzt wesentliche Merkmale, welche herausgefiltert werden können. Die Aufgabe der Dokumentaristen besteht hauptsächlich darin, über den Gegenstand Bescheid zu wissen, um die Signifikanz in ihm selbst zu finden und sie in Beziehung zur Umgebung, ihrer Zeit und ihrer Funktion zu setzen.²⁰⁶

4.4. Umbruch

Die Stellung, welche sich die Dokumentarfotografie durch die FSA in den 1930er Jahren erkämpft hatte, kann sie 1950 nicht mehr bestreiten. Als wichtigsten Grund dafür, gibt der amerikanische Dokumentarfotograf Homer Page (1918-1985) die vorherrschende Verwirrung aller Tatsachen und Werte an. Damit meint er, dass es der Menschheit schwer falle, sich für eine klare Position zu entscheiden wie zum

204 Vgl. Milton Meltzer zitiert nach Runge 2006, S.66.

205 Vgl. ebd. S.65f.

206 Vgl. Edward Steichen zitiert nach Runge 2006, S.66f.

Beispiel was den Krieg, den ökonomischen Fortschritt oder die Rezession betrifft. Sollten wir uns für die Freiheit oder für die Sicherheit entscheiden? Ob als Nation oder als Individuum - wir kreisen um dieselbe Frage. Da sich unsere Hauptfragen, wie er sie nennt, in einem ständigen Wandel befinden und daher für einen Zustand der Verwirrung sorgen, ist jeglicher Versuch eine Situation zu erfassen schwer. Eine übergreifende dokumentarische Bewegung aufrechtzuerhalten gestaltet sich demnach als sehr mühsam, denn in der vergangenen Zeit schöpften solche Bewegungen ihre Aufträge aus eindeutigen historischen Konstellationen wie Krieg oder Depression.²⁰⁷

Page schlägt eine neue Herangehensweise an die fotografische Dokumentation vor, wobei er zwei wesentliche Punkte heraushebt:

1) Das Arbeitsgebiet der Dokumentarfotografie sollte auf wichtige Aspekte des Lebens erweitert werden, die bisher außer Acht gelassen wurden.²⁰⁸

Page kritisiert den beschränkten Aktionsradius vieler Dokumentationen aus der Vergangenheit, die den Fokus beispielsweise nur auf ein geografisches Gebiet, eine soziale Gruppe oder eine bestimmte Situation etc. legen. Auch wenn diese Fokussierung eine relevante Komponente des dokumentarischen Ansatzes ist, werden hierbei bedeutsame Gesichtspunkte des Lebens einfach ausgeschlossen.²⁰⁹

Um dies besser zu verdeutlichen nimmt Page das vorhin genannte Beispiel der Verwirrung der Werte. Ist dies ein Kennzeichen des heutigen Lebens, so muss die Verwirrung, ihre Ursache und ihre Wirkung analysiert und festgehalten werden. Wir sollten die notorischen Gewohnheiten der dokumentarischen Auswahl überwinden und neue Bereiche fotografisch bewahren, dabei aber die alten Normen der Ehrlichkeit und Authentizität aufrechterhalten. Im Bezug auf die Arbeit in den Städten, schlägt Page vor uns auf die allgemein typischen Merkmale der Städte zu konzentrieren und nicht mehr lediglich die Besonderheiten herausarbeiten. Die Aufgabengebiete sollten sich ausbreiten auf z. B. städtische

207 Vgl. Homer Page (1950), S.66f.

208 Vgl. ebd. S.67.

209 Vgl. ebd. S.67.

Bedingungen wie die Steigerung des Lebenstempos, der familiäre Beziehungswandel, Maßstäbe des Erfolgs und Misserfolgs in der Gegenwart, vermehrte Zunahme der Standardisierung in Lebensmittel, Bekleidung, Freizeit, Medien etc. Dabei sollten sowohl die Ursachen als auch die Wirkungen solcher Erscheinungen im Bezug auf den Menschen selbst aufgezeigt werden.²¹⁰

2) Das Endergebnis der dokumentarischen Arbeit muss sorgfältig geplant werden, denn es darf nichts dem Zufall überlassen bleiben.²¹¹

Nach Page ergibt eine Sammlung von diversen Bildern noch lange keine Berichterstattung. Aus diesem Grund sollte vielmehr die endgültige Gestalt (Buch, Artikel, Ausstellung) ins Auge gefasst werden, um eine vollständige Aussage über einen Gegenstand treffen zu können. Es ist sinnvoll, vorab eine komplette Form dafür zu entwickeln und sich an diese Formvorstellung zu halten. Ähnlich wie das Gerüst des Romans den Schriftsteller stützt.²¹²

Page thematisiert auch zwei Formprobleme, die es zu lösen gilt. Erstens muss die Beziehung beider Medien – Wort und Bild – so festgelegt werden, damit sie ihre gesamte Wirksamkeit entfalten. Zum Beispiel sollten Worte nicht nur als Begleittext von Fotografien eingesetzt werden, sondern ihrer eigenen Effizienz folgen und umgekehrt. Das zweite Formproblem sieht Page in der Beziehung der Bilder einer Serie, die untereinander gestärkt werden sollte, um eine Konsistenz der Bedeutung zu erreichen. Durch diese Konsistenz kann eine Reihe von Fotografien mehr Sinn erhalten, als die Summe der einzelnen Bilder insgesamt. In etwa vergleichbar mit einer Geschichte, die mehr bedeutet als die Summe ihrer Worte.²¹³

210 Vgl. ebd. S.67.

211 Vgl. ebd. S.67.

212 Vgl. ebd. S.67.

213 Vgl. ebd. S.68.

5. Dokumentar fotografie im ästhetischen und ethischen Kontext nach 1945

5.1. Fotografie und Gesellschaft

Die Fotografie kann für vieles genutzt werden. Einerseits ist sie das Medium, welches dem Unsichtbaren zur Sichtbarkeit verhilft und damit als eine Erweiterung des Sichtbaren zu begreifen ist. Andererseits ist sie auch das Medium, das das Sichtbare als kulturelle oder subjektive Konstruktion entlarvt. Der Tradition wird eine andere Form der Sichtbarkeit gegenübergestellt und dieses Sichtbare wird in diversen anderen Bereichen eingesetzt.²¹⁴ In der Gesellschaft zum Beispiel als Verfremdung, als Erweiterung oder als Grundlage um ein Ziel zu verfolgen.

„Die Photographie ist wie kein anderes technisches Medium im 19. Jahrhundert der diskursive Ort einer Bestimmung des Blicks.“²¹⁵

Über Fotografie zu sprechen bedeutet zugleich über die eigene Anschauung zu Sprechen. Schreibt man darüber, wird auch die eigene Anschauung zum Gegenstand gemacht.²¹⁶ Indem eine Fotografie immer nur subjektiv interpretierbar ist, dadurch, dass eigene Gefühle und eigene Assoziationen, die zwar durch verschiedene Einflüsse intentional gelenkt werden können, wird die eigene, kombiniert mit der dargebotene Thematik, in den Fokus gerückt.

„Jede Photographie hat mich als Bezugspunkt, und eben dadurch bringt sie mich zum Staunen, daß sie die fundamentalen Fragen an mich richtet: warum lebe ich *hier und jetzt?*“²¹⁷

Pöltner formuliert im Bezug auf das Staunen einen ähnlichen Gedanken. Er bezeichnet den Gegenstand des Staunen als die „ausdrückliche Mit-Gegenwart des Seins, die Seineslichtung, die weder hier noch dort, noch dieses oder jenes ist.“²¹⁸ Da uns das Staunen keine Information über die Daten der Welt liefert und uns nicht mit neuen Fakten konfrontiert, die eine Erklärung verlangen, sollte man

214 Vgl. Stiegler 2010, S.10.

215 Ebd. S.23.

216 Vgl. ebd. S.23.

217 Barthes 2012, S.95.

218 Pöltner 2008, S.252.

es nicht in ein Sich-Wundern umdeuten.²¹⁹ Das heißt, das was unser Staunen erregt, entzieht sich prinzipiell einer Erklärung, weil es sich nicht herleiten lässt. Vielmehr geht es hier um die Besinnung auf das Staunen selbst und damit um die Vertiefung dessen.²²⁰

„Wer staunt, ist vielmehr vom Faktum des Seins, d.i. davon ergriffen, daß solches überhaupt möglich ist – daß sich etwas überhaupt zeigt, und in der Weise zeigt, wie es sich zeigt, daß es überhaupt so etwas wie Fragen-Können gibt. Was Staunen läßt, ist dieses 'es gibt'.“²²¹

Roland Barthes weist darauf hin, dass die Fotografie mehr als jede andere Kunst, eine unmittelbare Präsenz in die Welt setzt und zwar eine Kopräsenz. Die Präsenz politischer Natur, welche dadurch gekennzeichnet ist, dass wir durch Bilder an Ereignissen teilnehmen und auch die Präsenz metaphysischer Natur, welche sich durch die Fragen kennzeichnet, die die Fotografie – entsprungen aus der simplen Metaphysik - an den Betrachter stellt.²²²

5.1.1. Fotografie als politisches Instrument

Die Fotografie wurde erst durch ihre Industrialisierung zu einer eigenständigen Kunst. Die Industrialisierung wiederum gab dem fotografischen Handwerk soziale Funktionen.²²³

Benjamin bezeichnet das Aufkommen der Fotografie als erstes wirklich revolutionäres Reproduktionsmittel, welches gleichzeitig mit dem Anbruch des Sozialismus erfolgte.²²⁴

„In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An

219 Vgl. Pöltner 2008, S.252.

220 Vgl. ebd. S.253.

221 Ebd. S.253.

222 Vgl. Barthes S.95.

223 Vgl. Sontag, Susan. *Über Fotografie*. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch (On Photography). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag²⁰ 2011, S.13f.

224 Vgl. Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" 1977, S.17.

die Stelle der Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.²²⁵

Was Benjamin hier beschreibt, ist die Entstehung der Kunst als soziales Instrument, welches, durch die Loslösung der Kunst aus der Tradition und darauffolgend in der Reproduktion umfunktioniert wird, gesellschaftlich und politisch eingesetzt werden kann.

Die Arbeit der Pressefotografen oder der *Farm Security Administration* ist einer von vielen Versuchen die Kamera als gesellschaftliche sowie medienpolitische Waffe einzusetzen. Es geht um bewusst verwendete Bilder, die auf soziales Elend hinweisen, die Betrachter wachrütteln und bestimmte gesellschaftliche Zustände dokumentieren.²²⁶

Die Kamera als Instrument kann laut Dorothea Lange den Menschen beibringen wesentliche Dinge auch ohne Kamera zu sehen. Es ist nicht auszuschließen, dass Fotografie immer wieder als Kunstwerk verstanden wird. Doch sie könnte auch die Aufmerksamkeitsschwelle für Not und Elend senken und das soziale Verantwortungsbewusstsein stärken, insofern dies im Betrachter angelegt ist.²²⁷

Sontag stellt sich die spezifische Frage ob ein Bild oder eine Gruppe von Bildern so eingesetzt werden kann um Menschen aktiv gegen den Krieg zu mobilisieren. Ihr Fazit ist, dass Erzählungen vermutlich wirksamer sind als eine Fotografie. Grundsätzlich ist es nicht möglich, dass sich ein Bild so sehr entfaltet wie die Erzählung eines Schriftstellers oder die eines Filmes. Bei Fotografien kommt es beim Betrachten auf die Intensität der Zeit und dem Mitgefühl, welches aufgewendet wird an.²²⁸

Walker Evans, welcher kurze Zeit für die FSA tätig war, zweifelt an der politisch-gesellschaftlichen Wirkung von Fotografie:

225 Ebd. S.18.

226 Vgl. Stiegler, Bernd, "Fotografie und Gesellschaft. Einleitung", in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, hrsg. v. Bernd Stiegler, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG 2010, S.225-229, hier S.225.

227 Vgl. Runge 2006, S.142.

228 Vgl. Sontag, Susan. *Das Leiden der Anderen betrachten*. Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser (Regarding the Pain of Others). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2005, S.143.

„I am not a social protest artist, although I have been taken as one very widely. If you photograph what's before your eyes and you're in an impoverished environment, you're not – and shouldn't be, I think – trying to change the world or commenting on this and saying, 'Open up your heart, and bleed for this people.' I would never dream of saying anything like that; it's presumptuous and naive to think you can change society by a photograph or anything else. I equate that with propaganda; I think that is a lower rank of purpose.“²²⁹

Runge geht hier mit Evans konform. Denn Langes politische Visionen und die von anderen sozialkritischen Künstlern, verfehlten das noble Ziel, ihre Arbeit könne die kapitalistische Ordnung der Gesellschaft verändern. Auch wenn Dokumentarfotografie es schafft in der Öffentlichkeit Aufsehen zu erregen, liegt die Verantwortung für die Aufhebung von sozialen Missständen bei der Politik.²³⁰

Trotzdem üben Bilder im Allgemeinen einen großen Einfluss auf die Gesellschaft aus. Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit wird gelenkt durch die Aufmerksamkeit der Medien in Form von Bildern. Realität schreibt man einem Krieg zu, wenn Fotos davon existieren. Zum Beispiel der Protest gegen den Vietnamkrieg welcher durch Bilder aktiviert wurde. Oder der sogenannte *CNN-Effekt*, welcher die öffentliche Meinung im Bezug auf das Einschreiten im Bosnien Krieg damit reizte, dass Journalisten drei Jahre lang jeden Abend Bilder von der Belagerung Sarajevos in Millionen Wohnzimmer lieferten. Mit diesen Beispielen wird aufgezeigt, welchen Einfluss Fotografien auf unser Weltbild, unseren Fokus der Aufmerksamkeit und letztendlich auch auf die Beurteilung dieses Konflikts ausüben können.²³¹ Denn mit all den Dingen die wir Tagtäglich aufnehmen, bildet sich auch unsere Meinung und nachfolgend unsere Handeln.

So schreibt auch Thomas Meyer, dass eine bestimmte Form der Visualisierung von jeglichen Bildproduktionen, wie Informationen, Deutungen, Botschaften etc. zu einem „prägenden Element der Erfahrung in der sozialen Welt, der Gestaltung der

229 Walker Evans zitiert nach Runge 2006, S.149f.

230 Vgl. Runge 2006, S.150.

231 Vgl. Sontag 2005, S.121f.

Lebenswelt und der medialen Abbilder beider in einer endlosen Rekursionsschleife [wird].²³²

Eine Eigenart der visuellen Kommunikation stellt die spezifisch, assoziative Logik dar. Ihr Prinzip ist die Assoziation, die nicht rational erklärbar ist, da solche Gedankenverknüpfungen auf Vorbilder beruhen. Die Bedeutung von Assoziationen sind analytisch decodierbar und somit interpretierbar.²³³

„Im besten Fall können assoziativ erzeugte Informationen und Behauptungen einen Argumentationsstrang untermauern. Im schlimmsten Fall zerstören assoziativ generierte Bedeutungen die argumentative Logik, indem sie mit emotionalen Werten überlagern und die rationale Diskussion verhindern. Visuelle Assoziation an und für sich ist dabei eine wertfreie Wahrnehmungsform, die jedoch instrumentalisiert werden kann.“²³⁴

Mithilfe von Fotografie kann zwar keine moralische Position erzeugt, aber eine vorhandene kann verstärkt und auch gefördert werden. Eine Voraussetzung um eine moralische Beeinflussung durch Fotografie herbeizuführen, ist also das Vorhandensein eines politischen Bewusstseins. Nach wie vor bestimmt in weiterem Sinne die Ideologie das Ereignis. Ein fotografisches Beweismaterial existiert nicht, wenn ein Ereignis nicht als ein solches festgelegt wird. Erst nachdem ein Ereignis definiert wird kann die Fotografie ihren dokumentarischen Beitrag in der Gesellschaft leisten. Ohne einen politischen Kontext würde der Betrachter wahrscheinlich den fotografierten sozialen Missständen keinen Glauben schenken oder das Gesehene bloß als persönlichen Schock auffassen.²³⁵

Wenn Bilder das Gewissen mobilisieren beziehen sie sich nach Sontag immer auf eine explizite Situation aus der Geschichte. Je allgemeiner die Botschaft durch die Fotografie transportiert wird, desto weiter sinkt die Wahrscheinlichkeit ihrer

232 Meyer, Thomas. *Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch die Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S.107.

233 Vgl. Müller, Marion G., "Bilder – Visionen – Wirklichkeiten. Zur Bedeutung der Bildwissenschaft im 21. Jahrhundert", in: *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. v. Thomas Knieper, Köln: Herbert von Halem Verlag 2001, S.14-24, hier S.22.

234 Ebd. S.22.

235 Vgl. Sontag 2005, S.24f.

Wirkung. Fehlt die entsprechende Identifikation mit den eigenen Gefühlen und Verhaltensweisen, kann eine Fotografie eine Meinung nicht beeinflussen.²³⁶

5.1.2. Fotografische Wahrnehmung in der Gesellschaft

Es ist anzunehmen, dass die Fotografie die Sehweise und damit die Wahrnehmung der Menschen in der Gesellschaft verändert hat. Nahm der Großteil der Leute früher nur Ereignisse wahr, die sich direkt vor ihren Augen abspielten, öffnete sich mit der Fotografie eine neue Art des Sehens. Die Sehweise zuvor beschränkte sich auf die eigene Straße oder auf das eigene Dorf, doch mittels Kamera gelang es diese Barriere zu durchbrechen und Ereignisse, welche sich im ganzen Land abspielten, wurden bekannt als solche, die außerhalb dieser Grenzen stattfinden. Somit schaffte es die Fotografie unbekannte Dinge seh- und auch erlebbar zu machen und eröffnete damit den Menschen einen neuen Zugang zur Realität. Durch die Erweiterung des Blickfeldes wird nicht nur der Horizont der Menschen vergrößert, sondern die Welt auch verkleinert.²³⁷

„Offensichtlich war die ungewohnte Sehweise bewußt noch nicht wahrgenommen worden, sonst hätte sie auf dem Foto ja nicht überraschend sein können. Jetzt – nach dem Betrachten eines Fotos – ist sie aber gespeichert und kann in der Realität wieder erkannt werden. So wird also das Repertoire an Ansichten erweitert. Dabei löst sich aber Wahrnehmung auch von der reinen Objekterkennung und lernt, einen ästhetischen Standpunkt einzunehmen und neben dem Erkennen von 'was ist das' die Schönheit von Formen und Mustern zu beachten.“²³⁸

Formen und Muster werden durch die Nahaufnahme oder die veränderte Perspektiven, wie etwa das Straßengeflecht einer Stadt oder das Muster einer Baumrinde, deutlich. Die neue Seh- und Wahrnehmungsweise sprachen vor allem die Künstler, sowohl unter den Fotografen als auch unter den Malern, an.²³⁹

236 Vgl.ebd. S.22f.

237 Vgl. Freund, Gisèle. *Photographie und Gesellschaft*. Übersetzt von Dietrich Leube (Photographie et société). München: Rogner und Bernhard, 1976, S.117.

238 Schuster, Martin. *Fotopsychologie. Lächeln für die Ewigkeit*. Berlin [u.a.]: Springer 1996, S.44.

239 Vgl. Kemp, Wolfgang. *Foto – Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*. München: Schirmer-Mosel 1978, S.66.

„Die Szenerie [...] entfaltet sich nie zur Selbstdarstellung ihrer Substanz, sie bleibt Phänomen, Erscheinung, Seherlebnis. Nicht selten wird sie unter dem Druck der Sehumstände bis zur Unkenntlichkeit, Nichtigkeit deformiert.“²⁴⁰

Den Zugang der Fotografie zur Kunst bezieht Barthes auf die Gesellschaft. Dadurch, dass die Gesellschaft versucht die Vernunft in die Fotografie zu bringen, erhebt sie den Status der Bilder in die Kunst. Denn Kunst bändigt die Verrücktheit, da Kunst nicht verrückt sein kann. Wenn das Noema aus der Fotografie verschwunden ist, kann ihr Wesen keine Wirkung auf den Rezipienten ausüben.²⁴¹

Mit dieser Aussage entzieht Barthes der Kunst das „Es-ist-so-gewesen“ und nimmt ihr dadurch den Anspruch an die Wirklichkeit. Fast so als hätte die Kunst nichts mit der Wirklichkeit zu tun. Oder als wäre Fotografie nur Kunst, wenn die Wirklichkeit darin nicht mehr erkennbar ist.

Die zweite Möglichkeit um die Fotografie in der Gesellschaft zu zügeln ist sie zu banalisieren.²⁴² Jedes Foto befindet sich durch seine Kontingenz außerhalb des Bereichs von Sinn. Daher kann Fotografie nur auf etwas Allgemeines zielen oder Bedeutung annehmen, wenn sie sich maskiert.²⁴³ Italo Calvino verwendet laut Barthes nicht von ungefähr das Wort Maske „um das zu bezeichnen, was aus einem Gesicht das Produkt der Gesellschaft und ihre Geschichte macht.“²⁴⁴

Barthes unterstellt der Gesellschaft, sie würde dem unverstellten Sinn misstrauen. Zwar will sie Sinn, aber dieser Sinn sollte vernebelt sein, damit die Schärfe etwas abnimmt. Aus diesem Grund wird eine Fotografie, dessen Sinn zu intensiv ist schnell verharmlost und man macht keinen politischen sondern ästhetischen Gebrauch davon.²⁴⁵

Eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst ist es schon immer gewesen Nachfrage zu erzeugen, wobei deren volle Befriedigung erst im Laufe der Zeit erfolgen kann. Jegliche Kunstform hatte kritische Zeiten, wo diese Form auf Effekte stößt, welche

240 Ebd. S.66.

241 Vgl. Barthes 2012, S.128.

242 Vgl. ebd. S.129.

243 Vgl. ebd. S.46.

244 Ebd. S.46.

245 Vgl. ebd. S.46.

sich erst in einer neuen Kunstform ergeben können wie zum Beispiel einer Veränderung technischer Standards.²⁴⁶ Durch die immer größer werdende Masse der Teilnehmenden, bildete sich eine veränderte Art des Anteils.²⁴⁷

„Die Massen suchen Zerstreuung, die Kunst aber verlangt vom Betrachter Sammlung.“²⁴⁸

Sontag unterstellt der heutigen Gesellschaft sie sei einem ästhetischen Konsumverhalten verfallen. Dieses ästhetische Konsumverhalten zeichnet sich durch das Bedürfnis nach Bestätigung der Realität und der Ausweitung des Erfahrungshorizontes durch Fotos aus. Verantwortlich dafür sind die Industriegesellschaften, welche ihre Bürger in Bilder-Süchtige transformieren. Für Sontag ist dies die unwiderstehlichste Form von geistiger Verseuchung. Das Vergnügen Fotos zu betrachten rührt von der schmerzlichen Sehnsucht nach Schönheit her, dem Wunsch, nicht mehr unter der Oberfläche erkunden zu müssen, um sich dann mit der Welt in ihrer Komplexität wieder auszusöhnen und sie zu preisen. Doch es drücken sich auch andere Sehnsüchte darin aus, die fragwürdiger sind. Der Mensch hat einen fast zwanghaften Drang Erfahrungen in bestimmte Sehweisen umzuformen, deshalb unterstellt Sontag dem Menschen auch einen übertriebenen Drang zum Fotografieren. Eine Erfahrung zu durchleben und ein Foto zu schießen wird schließlich identisch damit. Ebenso geht die Teilnahme an einem öffentlichen Ereignis mit zunehmendem Maße Hand in Hand damit, sich Fotos von demselben anzusehen.²⁴⁹

Mit der Aussage: „Erst das Bild verschafft den Genuß“²⁵⁰ spricht auch Barthes die Wandlung an, welche sich in der Wahrnehmung der Gesellschaft vollzogen hat. Ein Individuum wird mit seiner Handlung erst für authentisch gehalten, wenn es sich dem stereotypen Bild dessen Akt es sich fügt, unterordnet.²⁵¹

„Eine solche Umwälzung stellt zwingend die ethische Frage: nicht etwa weil das Bild unmoralisch, gottlos oder teuflisch wäre [...], sondern weil es, in seiner Verallgemeinerung,

246 Vgl. Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ 1977, S.36f.

247 Vgl. ebd. S.39.

248 Ebd. S.40.

249 Vgl. Sontag 2011, S.29f.

250 Barthes 2012, S.129.

251 Vgl. ebd. S.129.

unter dem Vorwand, die menschliche Welt zu illustrieren, sie ihrer Konflikte und Wünsche vollkommen entkleidet.“²⁵²

5.1.2.1. Künstlerische Aspekte in der Dokumentarfotografie

Fotografen bemühten sich seit jeher in ihren Bildern eine künstlerische Mitteilung zu leisten. Die richtige Wahl des Standortes, die Berücksichtigung der Beleuchtung, eine gute Licht- sowie Formkomposition bei der Zusammenstellung einzelner Objekte spielten dabei eine Rolle. Der dokumentarische Charakter einer Fotografie wurde als wichtiger Bestandteil zwar anerkannt, doch ein Lichtbild hatte mehr zu sein als lediglich ein Blick in die gegebene Welt.²⁵³ Als Maßgebend für die Publikation eines Fotos erwies sich oft die dokumentarische Spannung zusammen mit dem Inhalt, wobei die veröffentlichten Fotografien auch immer eine ausgezeichnete kreative Formgestaltung aufweisen konnten.²⁵⁴

Pöltner beschäftigt sich in der *Philosophischen Ästhetik* unter anderem mit Gustav Theodor Fechner. Fechner behandelt als Vorbedingung und Ergänzung der philosophischen Ästhetik eine „Ästhetik von unten“. Er kritisiert die idealistische Ästhetik (u.a. Hegel, Kant) als „Ästhetik von oben“, welcher die empirische Basis fehle. Da sie von allgemeinen Ideen und Begriffen ausgeht, steigt sie von dort oben zum Einzelnen hinab und misst dieses am Allgemeinen. Die Interesse gilt nur dem Ursprung und dem Wesen der Schönheit, dabei wird die ästhetische Erfahrung vernachlässigt.²⁵⁵

Fechner geht bei einer Ästhetik von unten „von Erfahrung über etwas, was gefällt oder mißfällt“²⁵⁶ aus und versucht experimentell Gesetze und Normen zu ermitteln, die das Gefallen und Missfallen festlegen.²⁵⁷

Das Schöne veranlasst unmittelbar durch sinnliche Wahrnehmung eine „höhere als bloß sinnliche Lust“²⁵⁸. Die Höhe der Lust bestimmt sich von der Geistigkeit

252 Ebd. S.130.

253 Vgl. Tausk 1977, S.229.

254 Vgl. ebd., S.230.

255 Vgl. Pöltner 2008, S.188f.

256 Gustav Theodor Fechner zitiert nach Pöltner 2008, S.189.

257 Vgl. Pöltner 2008, S.189.

258 Gustav Theodor Fechner zitiert nach Pöltner 2008, S.189.

und dem Ausmaß der von ihr abhängigen Verknüpfungen. Zwar hat das Gefallen äußere Anlässe, aber der Anlass unseres Lustempfindens liegt in uns selbst.²⁵⁹

Um die allgemeine Gesetzmäßigkeiten ästhetischer Wahrnehmung und Beurteilung zu bestimmen, nimmt Fechner die Wahrnehmung einfachster Figuren und deren ästhetische Bevorzugung als Ausgangspunkt. Direkte und assoziative Faktoren sind gleichermaßen für ästhetische Erlebnisse ausschlaggebend.²⁶⁰

Prinzipien ästhetischer Wertung laut Fechner sind²⁶¹:

- 1) Prinzip der ästhetischen Schwelle (ab der ein Gebilde ästhetisch wahrgenommen wird)
- 2) Prinzip der ästhetischen Hilfe (eine ästhetische Wirkung ist mehr als die Summe der lusterzeugenden Faktoren)
- 3) Prinzip der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen
- 4) Prinzip der Wahrheit
- 5) Prinzip der Klarheit
- 6) Prinzip der Assoziation (es gibt ästhetische Wirkungen, die nicht auf einen „direkten Faktor“ zurückgeführt werden können, sondern durch Assoziationen erzeugt sind)

Punkt 3 bis 6 zählen zu den obersten Formalprinzipien. Den Kern von Fechners experimenteller Ästhetik bildet die Bewertung formaler Muster, allen voran geometrische Figuren wie Rechtecke oder Quadrate, nach den drei Methoden der Wahl, der Herstellung und der Verwendung.²⁶² Sein Ergebnis: Unter inhaltsgleichen Rechtecken gefällt das Quadrat am wenigsten und diejenigen

259 Vgl. Pöltner 2008, S.189.

260 Vgl. ebd. S.189.

261 Vgl. Gustav Theodor Fechner zitiert nach Pöltner 2008, S.189.

262 Vgl. ebd. S.189

Rechtecke, welche bevorzugt werden, entsprechen in der Seitenlänge dem Goldenen Schnitt. Weiter zeigte sich, dass minimale Abweichungen von der Symmetrie mehr missfallen als verhältnismäßig stärkere Diskrepanzen vom Goldenen Schnitt.²⁶³

In einem Interview in der Publikation *Uncommon Places* spricht die amerikanische Kulturkritikerin Lynn Tillman mit Stephen Shore über seine fotografische Arbeit. Unter anderem war die Formgestaltung seiner Bilder ein Thema, da der Bildausschnitt sich zu einem Merkmal entwickelt hat, an dem man seine Werke erkennen kann. Stephen Shore verarbeitete sein Wissen um die visuelle Funktion der Struktur im Bild, in seinen Fotografien.²⁶⁴

Es spielt nicht nur die Wahl des Ausschnitts eine Rolle, sondern auch alle Beziehungen innerhalb des Bildes.²⁶⁵ Das formale Interesse, welches ein Künstler mit sich bringt, hat für ihn nicht nur mit simplen Formalismus zu tun. Die Struktur eines Bildes verleiht ihm die physische und emotionale Fähigkeit, auf ein Bild zu reagieren. Ebenso äußert sich in der Form einiges davon, wie der Fotograf Sinn und Bedeutung wahrnimmt.²⁶⁶

Obwohl Shore's Bilder von manchen als absolut formal gehalten werden, ist sein Interesse an der Vielfalt der Dinge nicht übersehbar. Tillman drückt dies als Spannungsverhältnis aus, denn als Formalist muss vieles ausgeschlossen werden, um jenes Bild zu finden, das der Vorstellung von einer gelungenen Aufnahme entspricht. Auf der anderen Seite will man das Ausgeschlossene aber doch mit einbeziehen. Shore erwähnt seinen Lieblingsfotografen Walker Evans, der von seinen eigenen Fotografien in den dreißiger Jahren sagte, sie seien in einem dokumentarischen Stil aufgenommen worden. Shore betitelt Evans als ersten postmodernen Fotografen.²⁶⁷ In seinem sehr bewusst strukturierten Werk trifft er Entscheidungen, die „stilistisch auf eine Bildsprache der Alltäglichkeit

263 Vgl. Pöltner 2008, S.189f.

264 Vgl. Shore, Stephen, "Stephen Shore im Gespräch mit Lynne Tillman", in: *Stephen Shore. Uncommon Places. Amerika. Das Gesamtwerk*, Interview übersetzt von Matthias Wolf (Stephen Shore in a Conversation with Lynne Tillman), München: Schirmer-Mosel 2004, S.173-183, hier S.177.

265 Vgl. ebd. S.177.

266 Vgl. ebd. S.183.

267 Vgl. ebd. S.178.

verweisen und kulturelle Reaktionen einfangen, die dieser Stil hervorruft. Das Dokument.²⁶⁸

Tillman verweist auf die Menschen in Shore's *Uncommon Places*, die, wenn sie gehen geradezu unbeweglich wirken. Fast so als wären sie schon immer in den Fotos präsent gewesen. Dieser Effekt erinnert an unsere Beziehung zur Zeit, zum Tod. Es existiert kein Fortbewegen mehr, die Menschen sind fest an einem Ort gebannt. Das Kulturelle erkennt man an der Person, die in einem bestimmten Rahmen - das von den Menschen selbst geschaffene künstliche Umfeld - reglos ist.²⁶⁹

Die Bedeutung des Bildes unterliegt der Kontrolle des Fotografen, wobei nur immer das genommen wird, was auch tatsächlich vorhanden ist.²⁷⁰ Als Betrachter kann man Bilder auf unterschiedliche Weise lesen. Es können viele bestimmte Einzelheiten nebeneinander bestehen, deswegen wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten nicht zwangsläufig auf einen besonderen Gegenstand gelenkt.²⁷¹

„Man muß diese kleine, eingeschränkte Welt so präsentieren, daß die Betrachter, ihrem eigenen Weg folgend, die Aufmerksamkeit innerhalb des Bildes von einem Ort zum anderen wandern lassen können.“²⁷²

Mit den Fotografien in *Uncommon Places* beschreibt Shore nach Tillman's Ansicht eine inhärente Architektur. Damit thematisiert sie die Art und Weise wie Shore das Leben auf diesen Straßen schildert, mit der er zeigt, wie Formen durch Dinge in ihrem Verhältnis zueinander und zu Personen stehen. Nach Tillman spiegelt die von Menschen gemachte Architektur deren Bedürfnis nach Ordnung wieder. Darin sieht Shore die analytische Fähigkeit der Fotografie.²⁷³

„Jeder hat doch kulturelle und sozial geprägte Wahrnehmungen, die sich eher in Worten als in Bildern ausdrücken. Fotografien zeigen wie Dinge aussehen, und es gibt eigene Wahrnehmungen, die nicht in den Bereich dessen gehören, was Fotografie zu leisten

268 Ebd. S.178.

269 Vgl. ebd. S.181.

270 Vgl. ebd. S.181.

271 Vgl. ebd. S.182.

272 Ebd. S.182.

273 Vgl. ebd. S.182.

vermag. Architektur aber zeigt gewisse kulturelle Einflüsse in einer Fotografie zugänglichen Form. Das geschieht innerhalb bestimmter Parameter. Es gibt physische und ökonomische Parameter, aber auch kulturelle und ästhetische. Es gibt Parameter der Erwartung, der Bedeutung – etwa wie die Menschen auf ein Gebäude reagieren sollen, auf die Tradition, aus der es kommt. All diese Kräfte kann die Architektur für die Fotografie mit all ihren Möglichkeiten sichtbar machen.“²⁷⁴

Eine andere Beziehung der Fotografie zu Zeit ist die Fähigkeit zu zeitlichen Verdichtung. Die Szene kann mitunter minutenlang betrachtet werden, aber auf einem Stück Papier lässt sich alles mit einem kurzen Blick auf einmal erfassen.²⁷⁵

„Ich war nicht sicher, ob Fotografie so gut wie Literatur und Drama mit Schmach und Tugend umgehen kann. Aber die Vorstellung, dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen, das war etwas, von dem ich das Gefühl hatte, ich könnte es leisten.“²⁷⁶

Einen weiteren wichtigen Aspekt in der Rezeption bildet auch die Präsentation. Die Art der Hängung kann eine Barriere bilden. Die Gefahr dabei ist, wenn man einen Raum betritt und nur Fototapete vor sich findet. Es brauche laut Shore einen sehr bewussten Umgang, um sich die einzelnen Fotografien wirklich anzusehen.²⁷⁷

5.1.3. Dokumentarfotografie im Ausstellungskontext

Nach dem zweiten Weltkrieg erwachten neue Lebensgefühle und Erleichterung in den Menschen, da der allgemeine Frieden wieder eingekehrt war. Diese Gefühle äußerten sich unter anderem in der Kontaktfreude zu den Mitmenschen und das wiedergeborene Interesse an Kultur, Lebensart und Wissensstand verschiedener Völker. Unter dem Stichwort *Human Interests* spiegelte sich diese Lebenshaltung auch in der Fotografie wieder, die im Hinblick auf die beliebte Thematik zu einem großflächigen und kreativen Arbeitsfeld geworden war. Diese Beliebtheit bereitete auch eine willkommene Basis für die Veröffentlichung derartiger Fotografien in

274 Ebd. S.183

275 Vgl. ebd. S.183.

276 Ebd. S.183.

277 Vgl. ebd. S.174.

Illustrierten und Wochenzeitschriften. Durch die Einführung des Tiefdruckverfahrens und die Möglichkeit der visuellen Berichterstattung brach für die Printmedien eine Art Goldenes Zeitalter an. Wöchentlich erschien nun eine große Anzahl an Zeitschriftenheften auf dem Markt, sodass nun neben aktuellen Berichten auch neuartige Reportagen über Alltagsthemen publiziert werden konnten. Dies führte dazu, dass sich das Gleichgewicht von Wort und Bild zugunsten der Illustrationen verschob. Viele Leser hätten den angebotenen Zeitschrifteninhalt sonst nicht bewältigen können.²⁷⁸

Somit stieg die Zahl der Fotoreporter bei den Illustrierten-Verlagen. Beispielsweise beschäftigte die bekannte Wochenzeitschrift *LIFE* schließlich um die dreißig Fotografen. Redaktionen nutzten auch immer häufiger die Mitarbeit von Free-Lance Fotografen, insbesondere jene, die auf Live-Fotografie spezialisiert waren. Einige berühmte Free-Lance Fotografen, wie Henri Cartier-Bresson, Robert Capa und David Seymour, vereinigten sich 1947 in der Gesellschaft *Magnum*, um die Kontakte zu Zeitschriften zu verbessern und um die Aufgabenverteilung vorteilhafter nach ihrem persönlichen Interessen auszurichten.²⁷⁹

Die Tatsache, dass die Sammlung von Live-Bildern zehn Jahre nach dem Krieg schier endlos groß geworden war, verlangte geradezu nach einem Überblick. Edward J. Steichen nahm sich dieser Aufgabe als Direktor der fotografischen Sammlung des *Museum of Modern Art* in New York an und strukturierte die Live-Fotografien in der Ausstellung *The Family of Man*. Alle wichtigen Erscheinungsformen des menschlichen Lebens konnten unter dieser Thematik eingereiht werden. So wurden beispielsweise die Geburt eines Kindes, die Kindheit und Jugend, die Lieben zwischen Mann und Frau, die Ehe und das Alter als Kategorien benutzt. Edward Steichen wollte das Gemeinsame und nicht das Trennende von Menschen auf der ganzen Erde hervorheben. Trotz unterschiedlicher Nationalgewohnheiten und Religionsriten sind sich Menschen sehr ähnlich und müssten sich eigentlich leicht verstehen. Steichen versuchte bei der Auswahl der Bilder, die Wirkungen der einzelnen Fotografien so zu kombinieren, damit sie sich wechselseitig in ihrem Ausdruck steigerten.²⁸⁰

278 Vgl. Tausk 1977, S.111.

279 Vgl. ebd. S.113.

280 Vgl. ebd. S.115.

„Seine Konzeption der Ausstellung war zweifellos ein höchst kreativer Akt, denn sie erfüllte die Aufgabe, allein durch Fotografie ein unmittelbar ansprechendes Epos der Menschheit zu gestalten.“²⁸¹

Am 24. Jänner 1955 wurde die Ausstellung *The Family of Man* eröffnet und brach nachfolgend alle bis dahin erzielten Besucherrekorde im Museum of Modern Art. *The Family of Man* wurde daraufhin in vierundvierzig Großstädten der USA und auch im Ausland gezeigt. Neun Millionen Besucher insgesamt konnte die Exposition verzeichnen. In der Geschichte der Fotografie kann der Stellenwert von Steichens Ausstellung nicht hoch genug eingeschätzt werden.²⁸²

Diese neue Darstellungsform, die eine große kreative Leistung in sich barg, welche man als Ausstellungskunst im Bereich der Fotografie bezeichnen könnte, bewährte sich sowohl vom künstlerischen als auch gesellschaftlichen Standpunkt her. Es wurden gesellschaftliche Bedürfnisse befriedigt. *The Family of Man* zog die Aufmerksamkeit einer breiten Publikumsschicht an sich. Darunter befanden sich auch Personenkreise, für welche ein Kunstmuseumsbesuch unüblich gewesen wäre. Beeindruckte Fotografen wollten sich zukünftig mehr für Fotoausstellungen engagieren. BerufsfotografInnen sowie Amateure entwickelten ein besseres Gespür für das Verständnis für Lebensprobleme und zwischenmenschliche Kontakte.²⁸³

„Mit diesem Aspekt der Verbreitung einer humanen Gesinnung überschritt die Ausstellung ‚*The Family of Man*‘ in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung zweifellos weit die Grenzen der Fotografie.“²⁸⁴

Auch Dorothea Langes *Migrant Mother* hatte einen Platz in Steichens Ausstellung, was sicherlich zu dessen hohen Bekanntheitsgrad beitrug.

Der österreichische Kunsttheoretiker Karl Pawek fand am Medium der Exposition ebenso gefallen. Er stellte in vier *Weltausstellungen der Fotografie* Bilder von berühmten deutschen Reportern, sowie Fotografen aus diversen anderen Ländern zusammen, die eine Weiterentwicklung in der Live-Fotografie nach 1955

281 Ebd. S.115.

282 Vgl. ebd. S.115.

283 Vgl. ebd. S.117.

284 Ebd. S.117.

darstellten. Um ein typisches Abbild der Welt zu zeichnen, band er Aufnahmen von sehr brutalen Bildern in die Ausstellung mit ein. Da die meisten Menschen es gewöhnt waren die Fotografie im Licht der Verschönerung der Realität zu nutzen, riefen diese Bilder bei vielen Besuchern ein Schaudern hervor.²⁸⁵

1955, im selben Jahr als *The Family of Man* eröffnet wurde, schloss sich in den Niederlanden die unabhängige und gemeinnützige Organisation *World Press Photo Foundation* zusammen. Eine ihrer Hauptaufgaben ist die Unterstützung und Förderung der Arbeit von professionellen Fotografen im globalen Rahmen. Die Organisation rief den *World Press Photo Award* ins Leben, der als erster internationaler Wettbewerb für Pressefotografie gilt und bis heute jährlich stattfindet.²⁸⁶ Nachdem die ausgewählten Fotos jedes Jahr ausgezeichnet werden, startet eine Wanderausstellung rund um die Welt. *World Press Photo* zählt mittlerweile zu einem der renommiertesten Wettbewerbe für Fotojournalismus und organisiert zugleich die weitreichendste Fotoausstellung weltweit.²⁸⁷ Dadurch öffnet sie Rezipienten nicht nur Auge und Herz für aktuelle Themen, sondern fungiert auch als Plattform für einen ethischen sowie ästhetischen Diskurs in unserer Gesellschaft.

Susan Sontag sieht in der Ausstellung von Fotografien eine Erinnerungsarbeit, die mehr bewirkt als bloß Erinnerungen aufzufrischen. Als Beispiel führt sie die institutionelle Aufbereitung der Fotos zum Thema Völkermord an, das besonders weit fortgeschritten scheint. Solche öffentlichen Aufbewahrungsorte werden geschaffen, damit die dargestellten Verbrechen weiterhin im Bewusstsein der Menschen existieren und sie nicht vergessen oder verdrängt werden. Neben all dem Leiden und dem Elend welchem die Menschen ausgesetzt sind, thematisieren Fotografien auch das Wunder des Überlebens. Um das Fortbestehen von Erinnerung zu sichern, muss die Erinnerung ständig erneuert werden, um neue Erinnerungen zu schaffen. Dies kann vor allem mit Hilfe drastischer Bilder geschehen. Menschen möchten die Möglichkeit haben ihre

285 Vgl. ebd. S.216f.

286 Vgl. *World Press Photo 14*, Till Schaap Edition 2014.

287 Vgl. *World Press Photo*, in: worldpressphoto.org. URL:

<http://www.archive.worldpressphoto.org/the-archive> (Zugriff:18.11.2014).

Erinnerungen zu betrachten und sie wieder aufzufrischen. Ein Museum ist ein Ort für eine bestimmte Art des Nachdenkens.²⁸⁸

Trotzdem scheint es deplatziert Bilder des Leidens in einer Kunstgalerie zu betrachten.²⁸⁹ Im Vergleich zur Perzeption aus Büchern, wo man über Fotografien innehalten, und sie ohne zu reden alleine betrachten kann, scheint der Museumsbesuch die Bedeutung und den Ernst von Bildern nicht sonderlich gut zu transportieren.²⁹⁰ Sobald Fotografien an Wänden hängen, auch Bilder mit besonders heiklen Motiven, werden sie zur Kunst und teilen das Schicksal jeglicher Kunst im Öffentlichkeitsraum. Als Stationen eines Spaziergangs werden sie von Menschen allein oder in Begleitung betrachtet.²⁹¹ Ein Besuch in einem Museum oder einer Galerie „ist eine von vielfältigen Zerstreungen durchsetzte soziale Veranstaltung, bei der Kunst betrachtet und über Kunst gesprochen wird.“²⁹²

Auch Roland Barthes ist der Ansicht, dass man Fotografien im Allgemeinen für sich allein betrachtet. Er bezeichnet dies als das Wesen der *spectatio*. Auch wenn die Lektüre der Fotografien im öffentlichen Raum stattfindet, ist sie im Grunde ein privater Akt und etwas höchst Intimes.²⁹³ Das Zeitalter der Fotografie bildet einen neuen privaten Wert und dieser private Wert ist erst durch die Konsumation im öffentlichen Raum entstanden.²⁹⁴

Die simultane Betrachtung von Gemälden durch ein großes Publikum, wie sie im neunzehnten Jahrhundert aufkommt, ist ein frühes Symptom der Krise der Malerei, die keineswegs durch die Fotografie allein, sondern relativ unabhängig von dieser durch den Anspruch des Kunstwerks auf die Masse ausgelöst wurde. Die Lust am Schauen und Erleben geht eine unmittelbare, sowie enge Verbindung mit der Haltung eines fachkundigen Beurteilers ein. Dies kennzeichnet ein

288 Vgl. Sontag 2005, S.100f.

289 Vgl. ebd. S.139.

290 Vgl. ebd. S.142.

291 Vgl. ebd. S.141.

292 Ebd. S.141.

293 Vgl. Barthes 2012, S.108.

294 Vgl. ebd. S.109.

fortschrittliches Verhalten und ist als ein wichtiges gesellschaftliches Indizium zu sehen.²⁹⁵

5.1.4. Ikonisierung

Die Beobachtung der „Wirklichkeit“ von Fotojournalisten und ihre Entscheidung über die Art, Auswahl und Darstellungsform der Berichterstattung, sowie über welche Beobachtung informiert wird, ist geprägt von einem hohen Maß an Routinen. Das Vorhandensein solcher Routinen bezieht sich neben Texten, auch auf visuelle Darstellungsformen.²⁹⁶

Jene Bilder, mit denen die Gesellschaft im Laufe der Zeit konfrontiert wird, die sich ins Gedächtnis einprägen und selbst Jahrzehnte nach ihrer Entstehung ihren Bekanntheitsgrad nicht verlieren werden auch Bildikonen genannt. Solche Ikonen werden immer wieder publiziert und in diesem Kontext als Form der Routinisierung determiniert.²⁹⁷

Der amerikanische Kommunikationswissenschaftler David D. Perlmutter definiert folgende Kriterien²⁹⁸ welche Ikonen in der dokumentarischen Pressefotografie ausmachen:

Das Foto

- ist berühmt. Zumindest eine Generation kennt es vermutlich irgendwo her und vor allem Diskurs–Eliten wie Politiker, Medienleute, Wissenschaftler etc. (also nicht nur das breite Publikum) schreiben ihm eine wichtige Bedeutung zu (celebrity)
- wird auch auf Titelseiten der Medien gedruckt (prominence)

295 Vgl. Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ 1977, S.33.

296 Vgl. Grittmann, Elke, „Verhüllt – unverhüllt. Bild und Verschleierung in der Afghanistan-Berichterstattung“, in: *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, hrsg. v. Michael Beuthner, Köln: Herbert von Halem Verlag 2003; S.268.

297 Vgl. ebd. S.275.

298 Vgl. ebd. S.275.

- ist oft abgedruckt (frequency)
- wurde sehr schnell berühmt, aber auch nach Jahren noch gedruckt (instantaneousness)
- wird auch in verschiedenen Medien wie Buch oder Zeitung etc. gedruckt (transportability)

Darüber hinaus muss das Foto eine auffällige Komposition besitzen.²⁹⁹

Im Hinblick auf die World Press Photo Foundation erkennt man eine partielle Produktion von Fotoikonen. Durch die Wanderausstellung, das Buch und dem jederzeit aufrufbaren Internetarchiv, werden die Fotografien einem breiten Publikum veranschaulicht (celebrity). Das Gewinnerfoto wird durch den inzwischen hohen Bekanntheitsgrad am Tag nach der Awardvergabe oft abgedruckt (frequency) und es findet sich auch gelegentlich auf Titelseiten (prominence). Im folgenden Kapitel werden zwei World Press Photo Gewinner vorgestellt, die auch die letzten beiden Punkte nachweislich erfüllen (Abb.4 + Abb.5). Jedoch sollte eine Fotografie unterschiedliche Besonderheiten aufweisen können, welche erst zu Perlmutter's Kriterien hinführen, um dann als eine Fotoikone in die Geschichte einzugehen.

Bernhard Schragl fügt noch einen weiteren unerlässlichen Punkt hinzu, welcher eine Fotografie zu einer Ikone werden lässt: Das Foto muss in seiner Bedeutung über sich selbst hinausweisen.³⁰⁰

Insgesamt zählt Schragl zwölf Parameter³⁰¹ auf, die er in seiner Untersuchung als kennzeichnend für die Ikonisierung von Pressefotos und für deren Entstehen bezeichnet. Im nachfolgenden Kapitel werden zwei solcher Fotoikonen, die als World Press Photo des Jahres gewählt wurden vorgestellt und im Hinblick dieser Parameter betrachtet. Das letzte in meiner Arbeit dargelegte World Press Photo,

299 Vgl. ebd. S.275.

300 Vgl. Bernhard Schragl, "Ikonen der Pressefotografie. Sieben der bekanntesten Pressefotografien und wie sie dazu wurden. Eine Möglichkeit der Bildanalyse", Dipl. Universität Wien 1997, S.3.

301 Vgl. ebd. S.21-56.

welches als Gewinnerbild 2014 gekürt wurde, wird unter Kapitel 5.2.2.3. im Rahmen dieser Parameter exemplarisch untersucht.

1) Formale Geschlossenheit:

Hierbei ist die Gegebenheit der vier Element Symmetrie, Geschlossenheit der Umrisslinie, Frontalität und Bildparallelität wichtig.

2) Konzentration auf das Wesentliche:

Durch einen schlichten, unauffälligen Hintergrund wird die Konzentration auf das Wesentliche gesteigert und dadurch wird die Aussage des Fotos verständlicher gemacht. Je weniger Elemente im Bild vorhanden sind, desto deutlicher treten sie hervor.

3) Über-Sich-Hinausweisen:

Indem die Fotografie über sich selbst hinausweist, wird die Botschaft durch eine neue ersetzt.

4) "decisive moment" - Besonderheit des Augenblicks:

Das Ereignis wird genau in jenem Moment festgehalten, der für das ganze Ereignis steht. Dieser Augenblick ist jedoch von so kurzer Dauer, dass er sich unserer Erinnerung entzieht.

5) Unmittelbarkeit:

Fotografien die nicht posierend, gestellt, sondern spontan, zufällig und aus der Situation heraus entstanden sind, bringen dem Betrachter das Ereignis näher.

6) Übereinstimmung mit formalen Vorbildern:

Fotografien, die sich formal auf ein sogenanntes Urbild beziehen wie zum Beispiel berühmte Gemälde oder Bildnisse aus der Bibel, können Ikonen werden. Fotos die sich nicht auf Urbilder beziehen, deren Wirkung aber so stark hervortritt, können auch selbst Urbilder werden.

7) Übereinstimmung mit inhaltlichen Vorbildern:

Assoziationen die durch inhaltliche Vorbilder hervorgerufen werden.

8) Grenzsituationen:

Situationen auf die der Mensch selbst keinen Einfluss ausüben kann wie zum Beispiel Naturkatastrophen, unheilbare Krankheiten, Vertreibung oder den Tod.

9) Kollektives Punctum:

Dieser Begriff, geprägt von Roland Barthes, wird als rätselhaftes Detail verstanden, welches jeder subjektiv entdeckt und nichts mit der grundlegenden Bildaussage zu tun hat. Dennoch ist es für die Bildwirkung entscheidend.

10) Kognitive Dissonanz:

Widerspruch zwischen dem gesehenen Bild und der allgemeinen Erwartungshaltung.

11) Historische Bildaufladung:

Hier kann in drei Ebenen unterteilt werden. Manche Fotografien zeigen historische Ereignisse am Höhepunkt des historischen Moments. Andere verweisen auf ein Ereignis durch einen Symbolverweis. Die dritte Gruppe von Fotos wirkt selbst historisch, ohne ein historisches Ereignis zu zeigen oder darauf zu verweisen.

12) Blickregie:

Der letzte Punkt stützt sich auf die Ergebnisse der Wahrnehmungspsychologie und der Werbeforschung. Innerhalb eines Bildes verursachen gewisse Elemente eine bestimmte Lenkung des Auges, welche vom Betrachter unbewusst wahrgenommen wird.

Zunächst verweilt der Blick auf einem Punkt, der für die Informationsaufnahme wichtig ist. Dann springt er ruckartig und schnell zum nächsten Punkt weiter, verweilt und setzt sich so weiter fort. Von Fixation wird gesprochen wenn das Auge auf einem Punkt verweilt. Als Saccade wird der Weg des Blickes zwischen zwei Punkten bezeichnet.³⁰²

³⁰² Vgl. Kroeber-Riel, Werner. *Konsumentenverhalten*. München: Vahlen³ 1984, S.229.

5.2. World Press Photo Foundation

„We exist to inspire understanding of the world through quality journalism“³⁰³

Das Ziel von World Press Photo ist die weltweite Unterstützung und Förderung eines hohen Niveaus im Fotojournalismus sowie in der Dokumentarfotografie. Die Bemühungen um ein generationenübergreifendes Publikumsinteresse für das fotografische Werk und die Unterstützung des freien Informationsaustausches zählen ebenfalls zu den Intentionen der Organisation.³⁰⁴

5.2.1. Geschichte

Das erste World Press Photo, welches 1955 aufgenommen wurde, zeigte den Absturz eines Motor-Cross Fahrers von seinem Motorrad. Seither gab es fast jedes Jahr ein Gewinnerbild. Manche der Fotografien sind zu Ikonen geworden wie zum Beispiel das nackte Mädchen, das nach einem Napalm Angriff in Vietnam die Straße entlang läuft oder auch die Exekution eines Vietcong Mitglieds durch den südvietnamesischen Polizeichefs in Saigon. Andere Bilder setzten Trends oder etablierten sogar neue Stile in der Pressefotografie.³⁰⁵

Die unabhängige, gemeinnützige Organisation World Press Photo Foundation hat ihren Sitz im niederländischen Amsterdam, wo sie 1955 gegründet wurde. Sie veranstaltet seither den ersten internationalen Wettbewerb für Fotojournalismus, an dem Fotografen weltweit zur Teilnahme eingeladen sind. Die Gesamtheit der Fotos werden von einer internationalen Jury, bestehend aus 19 Fachleuten, in Amsterdam beurteilt. In einer jährlichen Wanderausstellung sind die preisgekrönten Fotos anschließend in 45 Ländern an 100 Orten zu sehen und werden von Millionen Menschen besucht.³⁰⁶ Daneben werden die Bilder in einem

303 World Press Photo, in: worldpressphoto.org. URL: <http://www.worldpressphoto.org> (Zugriff: 17.11.2014).

304 Vgl. World Press Photo 14, S.160.

305 Vgl. World Press Photo, in: worldpressphoto.org. URL: <http://www.worldpressphoto.org/history-world-press-photo> (Zugriff: 18.11.2014).

306 Vgl. World Press Photo 14, S.160.

Jahrbuch veröffentlicht, welches weltweit in sieben Sprachen erhältlich ist.³⁰⁷

Im ersten Jahr der Gründung reichten 42 Fotografen aus elf Ländern etwa 300 Bilder zur Bewertung ein. In den folgenden Jahren vervierfachte sich die Anzahl der Fotografien während sich die Nationalitäten verdoppelten. In den 1960ern begann die Teilnahme der Länder sowie die Einreichung der Bilder langsam aber stetig zu wachsen. In den späten 1980ern durchbrach der Wettbewerb die 60 Länder Marke und in den 1990ern waren es bereits 1.280 Fotografen aus 64 Ländern die insgesamt 11.043 Fotografien einreichten. Im Jahr 1999 stiegen die Zahlen weiter auf 3.733 Fotografen aus 116 Nationalitäten mit 36.836 Bildern. Heute nehmen jährlich über 5.000 Fotojournalisten aus ungefähr 125 Ländern am World Press Photo Wettbewerb teil und die Zahl der eingereichten Bilder beläuft sich um die 95.000.³⁰⁸

Über die Jahre hinweg haben sich auch die Kategorien in welche die Fotografien eingeteilt werden verändert. Dieser natürliche Vorgang ist eine Verschiebung der Form, die reflektiert, wie Medien Bilder in der Öffentlichkeit präsentieren. Der Wettbewerb sammelt jedes Jahr die stärksten Aufnahmen und fungiert als Spiegel eines Prozesses der Entwicklung.³⁰⁹

Zunächst gab es nur wenige Unterteilungen. Nachrichten und Sport welche Einzelbilder enthielten und spezielle Sondererwähnungen sowie Foto Reportagen. Von 1965 an wurde eine eigene Kategorie für Farbfotografien eingerichtet. In den 1970er begann eine neue Phase als die Nachrichten sich in Aktuelle Nachrichten und Allgemeine Nachrichten teilten. Diese Veränderung erreichte ihren Höhepunkt 1975 mit der Gründung von zehn Kategorien. Namen, Schwerpunkte und Klassifikationen wurden im Laufe der Jahrzehnte verändert. Dieser Wandel legte den Grundstein für die heute verwendeten Wettbewerbskategorien.³¹⁰

307 Vgl. World Press Photo, in: worldpressphoto.org. URL: <http://www.worldpressphoto.org/contest> (Zugriff: 17.11.2014).

308 Vgl. World Press Photo, in: worldpressphoto.org. URL: <http://www.worldpressphoto.org/the-archive> (Zugriff: 17.11.2014).

309 Vgl. ebd.

310 Vgl. ebd.

Der erste Wettbewerb rief eine Diskussion in den lokalen Zeitungen über die Natur der Pressefotografie hervor. Spätere Bilder lösten noch mehr aufgebrachte Debatten aus. Politische Kontroverse tauchten ebenfalls früh auf. Damals wie heute legt World Press Photo, nach eigener Aussage, großen Wert auf die Aufrechterhaltung ihrer Neutralität. Eine unabhängige internationale Jury, mit unterschiedlichen religiösen und politischen Hintergründen sowie aus verschiedenen Arbeitsgebieten, kommt jedes Jahr zusammen um die Wettbewerbseinreichungen zu beurteilen. Heute zählt World Press Photo nicht nur zu einem der renommiertesten Wettbewerbe für Fotojournalismus, sondern verwaltet auch die am weitreichendste, jährliche Fotoausstellung.³¹¹

Darüber hinaus bietet die World Press Photo Foundation verschiedene Förderungsprogramme zur Unterstützung des Fotojournalismus an.³¹² Die *Joop Swart Masterclass* beispielsweise richtet sich an die junge Fotografen-Generation und stellt eine Verbindung mit erfahrenen Fotojournalisten her. Weiteres werden Workshops und Seminare angeboten, auch in Regionen die schwer zugänglich sind.³¹³ World Press Photo wird von der niederländischen Postleitzahl-Lotterie und der Firma Canon unterstützt und trägt das offizielle Gütesiegel des niederländischen Zentralamts für Fundraising (CBF).³¹⁴

311 Vgl. ebd.

312 Vgl. World Press 14, S.160.

313 Vgl. World Press Photo, in: worldpressphoto.org. URL:
http://www.worldpressphoto.org/academy_(Zugriff: 18.11.2014).

314 Vgl. World Press 14, S.160.

5.2.1.1. World Press Photo 1968



Abb.4: Saigon Execution, South Vietnam 1972³¹⁵

Dieses Bild entstand am 1. Februar 1968, zwei Tage nach der sogenannten *Tet-Offensive*, bei der die nordvietnamesische Armee und Guerillaeinheiten der Vietcong einen Überraschungsangriff auf den Süden Vietnams startete. Es zeigt den südvietnamesischen General Nguyen Ngoc Loan, damals im Amt als Polizeichef von Saigon, wie er den Kriegsgefangenen Nguyen Van Lem auf offener Straße erschießt. Angeblich war dieser als Kämpfer der Vietcong an der Ermordung von Polizisten und deren Familien beteiligt. Zwei Presseleute waren bei dem Vorfall anwesend. Der NBC-Kameramann Vo Su, welcher die Tat filmte und der AP-Fotograf Eddie Adams, der dieses Foto schoss. Das Bild und die Filmaufnahme gingen um die gesamte Welt. Eddie Adams Fotografie wurde noch im selben Jahr als World Press Photo des Jahres 1968 ausgezeichnet und im folgenden Jahr erhielt er dafür den Pulitzer-Preis in der Kategorie „Spot News Photography“.³¹⁶

315 © Eddie Adams / Associated Press.

316 Vgl. Pitterle, Robert. *Die Geschichte des „Saigon Execution“-Fotos*. 2009. In: rpzine.de. URL: <http://rpzine.de/2009/07/eddie-adams-die-geschichte-des-saigon-execution-fotos/> (Zugriff: 25.11.2014).

Im Nachruf der *New York Times* auf Loan wird von ihm behauptet, er hätte den Gefangenen nie auf offener Straße exekutiert, wenn keine Reporter oder Fotografen die Szene festgehalten hätten. Er war vollkommen davon überzeugt, dass sein Handeln gerechtfertigt war und in seiner Position als Polizeichef konnte er vor seinen Männern nicht zögern.³¹⁷

Nur Kameras haben die Macht einen gerade eintretenden Tod festzuhalten und für immer zu bewahren. Sontag spricht ebenfalls die Inszenierung des Bildes von Addams an, welche durch den General Loan selbst gestellt wurde.³¹⁸ Die Fotografie zeigt genau den Moment, wo die Kugel abgefeuert worden, der tote Mann aber noch nicht zu Boden gegangen ist. Sontag betont das rätselhafte und anstößige an diesem Bild. Auch wenn man noch so lange darauf verharren mag, die Unergründbarkeit solcher Komplizenschaft beim Zuschauen erschließt sich nicht.³¹⁹

Doch die festgehaltene Szene hatte Auswirkungen für den General. Eddie Adams lies 1998, in dem Jahr als Loan starb, im *Time* Magazin folgendes veröffentlichen:

„I won a Pulitzer Price in 1996 for a photograph of one man shooting another. Two people died in that photograph: the recipient of the bullet and GENERAL NGUYEN NGOC LOAN. The general killed the Viet Cong; I killed the general with my camera. Still photographs are the most powerful weapon in the world. People believe them, but photographs do lie, even without manipulation. They are only half-truths. What the photograph didn't say was, "What would you do if you were the general at that time and place and that hot day, and you caught the so-called bad guy after he blew away one, two or three American soldiers?" General Loan was what you would call a real warrior, admired by his troops. I'm not saying what he did was right, but you have to put yourself in his position. The photograph also doesn't say that the general devoted much of his time trying to get hospitals built in Vietnam for war casualties. This picture really messed up his life. He never blamed me. He told me if I hadn't taken the picture, someone else would have, but I've felt bad for his

317 Vgl. Thomas, Robert. *Nguyen Ngoc Loan, 67, Dies; Executed Viet Cong Prisoner*. 1998. In: [nytimes.com](http://www.nytimes.com). URL: <http://www.nytimes.com/1998/07/16/world/nguyen-ngoc-loan-67-dies-executed-viet-cong-prisoner.html> (Zugriff: 18.11.2014).

318 Vgl. Sontag 2005, S.71.

319 Vgl. ebd. S.72.

family for a long time. I had kept in contact with him; the last time we spoke was about six months ago, when he was very ill. I sent flowers when I heard that he died and wrote, I'm sorry. There are tears in my eyes.“³²⁰

Aus dem Interview ist heraus lesbar, dass Eddie Adams sich darüber bewusst war, welche Macht und welchen Einfluss Bilder in den Medien verfügen können. Fotografien sind laut seinen Worten die machtvollste Waffe der Welt, da Menschen ihnen Glauben schenken.

Horst Faas arbeitete zu der Zeit, als die Aufnahme entstand, als Fotograf und Redakteur bei *The Associated Press*.³²¹ Als er den Film von Adams durchsah und ihm das Bild vor die Augen kam dachte er:

„The perfect newspaper picture - the perfectly framed and exposed "frozen moment" of an event which I felt instantly would become representative of the brutality of the Vietnam War.“³²²

Drei Jahre lang strebte Adams danach ein perfektes und aussagekräftiges Bilder zu schießen, welches die Frustrationen, den Mut und das Leiden des Krieges in einer Aufnahme festhält. Tatsächlich gelang es ihm am 1. Februar 1968. „I got what I came to Vietnam for“ soll er danach zu jemandem im Büro gesagt haben.³²³ Diese Fotografie ging als Ikone ins globale Bildarchiv der Geschichte ein.³²⁴

320 Eddie Adams, In: time.com. URL:

<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,988783,00.html> (Zugriff: 21.11.2014).

321 Vgl. Faas, Horst. *The Saigon Execution*. 2004. In: digitaljournalist.org. URL:

<http://digitaljournalist.org/issue0410/faas.html> (Zugriff: 07.01.2015).

322 Ebd. 2004.

323 Vgl. ebd. 2004.

324 Vgl. Pitterle 2009.

5.2.1.2. World Press Photo 1972

Das Foto von Kim Phuc gehört ebenso zu einem der unvergesslichsten Eindrücke aus dem Vietnamkrieg.³²⁵ Sie zeigt das neunjährige schreiende Mädchen, das dem Betrachter nackt entgegenläuft, nachdem die Südvietnamesen einen Napalm-Angriff auf die Stellungen des Kriegsgegners Nordvietnam durchführten.³²⁶ Das Foto wurde am 8. Juni 1972 vom AP-Fotoreporter Huynh Cong – genannt Nick - Ut aufgenommen und erschien bereits am nächsten Tag auf der Titelseite der *New York Times*. 1973 erhielt der Nick Ut den Pulitzerpreis für seine Aufnahmen. Dieselbe wurde zum World Press Photo des Jahres 1972 gewählt.³²⁷



Abb.5: Napalm Girl, South Vietnam 1972³²⁸

Aussagen wie von Gisèle Freund, das Foto werde „für immer im Gedächtnis jener bleiben, die es gesehen haben“³²⁹ und das Auffassen des Bildes vieler andere Theoretiker, bezeugen den Bekanntheitsgrad und Ikonenstatus welches die Fotografie erreicht hat.

325 Vgl. Chong, Denise. *Das Mädchen hinter dem Foto. Die Geschichte der Kim Phuc.* (The girl in the picture). Hamburg: Hoffmann und Campe 2001, S.10.

326 Vgl. ebd. S.7.

327 Vgl. Paul, Gerhard. *Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg.* 2005. In: zeithistorische-forschungen.de. URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005> (Zugriff: 19.11.2014).

328 © Huynh Cong Ut / Associated Press.

329 Freund 1976, S.239.

In diesem Kapitel möchte ich anhand der vorliegenden Fotografie ästhetische Merkmale, welche gut erkennbar sind, anschneiden. Außerdem nähere ich mich den Hintergründen, die einen Fotoreporter dazu veranlassen eine Szene mit der Kamera festzuhalten anstatt einzugreifen.

An dem Tag als das Foto entstand versammelten sich mehr als ein Duzend ausländische Reporter unter anderem Fox Butterfield von der *New York Times* und David Burnett vom *Life* Magazin, vor dem Dorf Trang Bang.³³⁰ Zu Mittag warfen Flugzeuge mehrere Napalmbomben am Rande des Dorfes ab und die ersten verängstigten Anwohner, sowie überraschte südvietnamesische Soldaten rannten aus Richtung Trang Bang auf die Journalisten zu. Darunter befand sich auch das neunjährige Mädchen Kim Phuc, ihre Geschwister und ihre Großmutter mit ihrem Enkelkind am Arm. Einige Fotojournalisten gingen ihnen, ohne helfend einzugreifen, entgegen.³³¹ Auch Nick Ut, der später in einem Interview die Szene schilderte:

„I shot the people running out, the women and the children. Then I looked back into the village, the black smoke. I shot Kim Phuc and three, four children. Without clothes, her body was burned so badly. I thought she might die in a minute. I took my canteen and put the water on her body. I laid down my camera, I put her in my car, and went from there to the hospital.“³³²

Denise Chong, eine kanadische Schriftstellerin mit chinesischen Wurzel, führte zahlreiche Interviews mit Kim Phuc, ihren Eltern, Verwandten und Freunden, ehe sie das Leben von Kim Phuc im Buch *The Girl in the Picture* rekonstruierte. Da die Fotografen wussten, dass sie das Bild des Tages vor sich hatten, schossen sie ein Foto nach dem anderen, bis sie keinen Film mehr in den Kameras hatten.³³³ Chong beschrieb es so:

330 Vgl. Chong 2001, S.77f.

331 Vgl. Paul 2005.

332 Ut, Huynh Cong, "I called Kim Phuc often. She calls me Uncle", Interview mit Alyssa McDonald 2010, *New Statesmen* (1996), in: Literature Resource Center. URL: <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA225786548&v=2.1&u=43wien&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=3e0c8d4834e1b7af264848167b683652> (Zugriff:20.12.2014).

333 Vgl. Chong 2001, S.87.

„Sie stellten sich schon vor, wie sie das Bild aussuchen würden, das Leben und Tod voneinander trennte. Die Lebenden vermitteln die Schrecken des Krieges besser; die Gesichter der Toten sprechen nicht mehr.“³³⁴

Die Entrüstung über die Tätigkeit der Fotografen wird zwischen den Zeilen sichtbar. Vielleicht liegt das Problem darin, dass es schwierig ist mit einer furchtbaren Situation umzugehen und deshalb ist der Mensch versucht, dem Schrecklichen in Form einer Verkörperung „des Bösen“ einen Anhaltspunkt zu geben. In diesem Fall sind es die Fotografen, die scheinbar Hilfe unterlassen und nicht aktiv in die furchtbare Situation eingreifen, um eine sofortige Linderung dieser herbeizuführen.

Susan Sontag beschreibt die Fotografie nicht nur als das Ergebnis einer Begegnung zwischen einem Ereignis und dem Fotografen, sondern sieht die Aufnahme selbst als ein Ereignis an. „[U]nd zwar eines, das immer mehr gebieterische Rechte verleiht: sich einzumischen in das, was geschieht, es zu usurpieren oder aber zu ignorieren. Unsere Einstellung zur jeweiligen Situation wird jetzt durch die Einmischung der Kamera artikuliert.“³³⁵

In einem Interview thematisiert Ut die nötige Distanz, welche Kriegsfotografen zu ihrer Umgebung aufbauen sollten. Außerdem betont er wie wichtig es sei den Menschen in ihren Situationen zu helfen. Vielleicht als Folge der öffentlichen Kritik.

„For me, it is very important to help people; I don't want to leave them. My job is important, too, but I need to help. And afterwards, when I tell my story, people like my picture better.“³³⁶

334 Ebd. S.87.

335 Sontag 2011, S.17.

336 Ut 2010.



Abb.6: Originalaufnahme Napalm Girl 1972 ³³⁷



Abb.7: Anonymes Standbild 1972 ³³⁸

Wie die Fotografie von Eddie Adams reiht sich das Foto von Nick Ut in die Gruppe jener Bilder des Krieges ein, welche die Menschen im Augenblick einer existenziellen Bedrohung zeigen. Dabei lösen sie beim Betrachter eine Schockwirkung aus. Der Krieg wird im festgehaltenen Lichtbild auf seinen wesentlichen Kern verdichtet.³³⁹ Anhand Schragl's Parameter (Kapitel 5.1.5.) lassen sich beide Fotoikonen gut analysieren. Eine weitere Perspektive öffnet sich mit der Hervorhebung ästhetischer Merkmale nach Martin Hellmold, die Fotografien aus kunsthistorischer Sicht erst dazu verhelfen sich zu Ikonen des Krieges herauszubilden:

„[D]ie Suggestion von Authentizität, die zeitliche Verdichtung der Handlung, die Dominanz einer Gebärdenfigur im Bildzentrum, die Evozierung einer synästhetischen Wahrnehmung, sowie die Erzeugung eines imaginären Bildraumes im Off.“³⁴⁰

Authentizität wird durch formale Elemente wie zum Beispiel das anschneiden von Personen suggeriert. Dadurch wird der Hinweis auf eine spontane Bildentstehung

337 © Huynh Cong Ut / Associated Press.

338 © Anonymus, vermutlich entnommen aus dem 16mm-Streifen der NBC-Kamera.

339 Vgl. Paul 2005.

340 Martin Hellmold zitiert nach Paul 2005.

vermittelt. Der rechte Arm und die beiden Beine des Jungen am linken unteren Bildrand sind angeschnitten und somit wird scheinbar eine authentische Situation dokumentiert. Durch die diagonale Staffelung der Kinder im Bildraum, entsteht der Eindruck eines Mehrphasen Vorbeilaufens. Die Aufmerksamkeit wird zusätzlich vom direkten Entgegenkommen der Kinder gesteigert, sowie - entgegen unserer traditionellen Leserichtung - der rechts hinten nach links vorne hinziehenden Fluchtbewegung. Die zeitliche Verdichtung äußert sich in der Abbildung der Kinderschreie.³⁴¹ Der Fokus liegt hierbei klar auf dem Mädchen, welches, in der exakten Bildmitte abgelichtet, ein tiefgreifendes Gefühl zum Ausdruck bringt und so das Augenmerk auf sich zieht. Kim Phuc füllt somit die Rolle der Gebärdenfigur ideal aus. Dazu muss erwähnt werden, dass die veröffentlichte Fotografie beschnitten wurde. Die Bildkomposition ergab sich demnach erst im Nachhinein.

Als möglichen Grund für die Beschneidung nennt Paul die am Straßenrand agierenden Fotografen, wobei einer gerade einen Filmwechsel durchführt und keiner der anderen daran zu denken scheint den Kindern zu helfen. Das gesamte rechte Drittel der Originalaufnahme wurde kupiert, um einer öffentlichen Kritik über das Verhalten von Medienvertretern zu entgehen.³⁴²

Das Wesen der Fotografie beschreibt Sontag als einen „Akt der Nicht-Einmischung“.³⁴³ Der Horror, welcher beim zeitgenössischen Fotojournalismus mitschwingt, erklärt sich aus dem Wissen

„[...] wie plausibel es geworden ist, wenn ein Fotograf der sich vor der Alternative gestellt sieht, eine Aufnahme zu machen oder sich für das Leben eines anderen einzusetzen, die Aufnahme vorzieht. Wer sich einmischte kann nicht berichten; und wer berichtet, kann nicht eingreifen.“³⁴⁴

Für die moralische Autorität der Bilder ist es von entscheidender Bedeutung, dass keines der Fotos des Vietnamkrieges gestellt war. Sontag erklärte die Fotografie von Kim Phuc zum „Inbegriff der Schrecken des Vietnamkrieges“ und solche Aufnahmen lassen sich unmöglich stellen.³⁴⁵

341 Vgl. Paul 2005.

342 Vgl. ebd.

343 Vgl. Sontag 2011, S.17.

344 Sontag 2011, S.17.

345 Vgl. Sontag 2005, S.68.

Nach 1972 wurde das Bild oftmals aus seinem Zusammenhang gelöst und ohne erklärenden Text veröffentlicht. Demzufolge entwickelten sich unterschiedliche Interpretationen bis hin zu Verzerrungen und Fehldeutungen. Trotz vieldeutiger Aussagen verliert das Bild seine Wirkungsmacht nicht, sondern macht uns bewusst wie verzweigt die Verselbstständigung einer so gefühlsbeladenen Fotografie erfolgen kann.³⁴⁶

„Ein zeitgenössisches Dokument ist nur dann authentisch, wenn seine optische Wirkung jede weitere Erklärung überflüssig macht.“³⁴⁷

Neben anderen Bildern wurde die Aufnahme von Nick Ut sowie die Aufnahme von Eddie Adams unter dem Motto „War Photos That Changed History“ 2004 in eine Galerie geschichtsmächtiger Aufnahmen eingeordnet. Hierbei wird die Behauptung aufgestellt, das Medium Fotografie leite aus sich selbst heraus politische Veränderungen ein. Paul erwähnt eine Anmerkung des Vietnam-Veteran Ronald N. Timberlake, der sich gegen die weit verbreitete Sicht, Ut's Aufnahme habe geholfen dem Krieg ein Ende zu bereiten, auflehnt. Historischer Fakt sei, dass der Rückzug amerikanischer Truppen bereits abgeschlossen wurde und keine US-Bodentruppen in der umkämpften Region stationiert waren.³⁴⁸ Demnach war durch den Abzug der Soldaten der Krieg aus militärischer Sicht schon vorbei.

Zweifellos behandeln beide World Press Aufnahmen jeweils einen Augenblick eines unverhüllten Schreckens, welcher im Betrachter Emotionen und Gefühle auslöst.

Susan Sontag drückte den Einfluss der Bilder auf die Gesellschaft folgend aus:

„Fotografien wie jene [...] haben vermutlich mehr dazu beigetragen, daß sich die Öffentlichkeit immer heftiger gegen diesen Krieg wandte, als hundert Stunden im Fernsehen ausgestrahlte Barbareien.“³⁴⁹

346 Vgl. Paul 2005.

347 Frank, Robert, „Eine Erklärung“, in: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, hrsg. v. Wilfried Wiegand, Frankfurt am Main: Fischer S. Verlag 1981, S. 283-289, S.283.

348 Vgl. Paul 2005.

349 Sontag 2011, S.23f.

Darin erkennt man wie weitreichend die Fotografie als ein Apparat der Macht ist, welcher von vielen Menschen genützt wird um die Meinungsbildung anderer zu lenken oder steuern.

5.2.2. World Press Photo Award 2014

In Wien fand die World Press Photo Ausstellung 2014 vom 5.09. bis 12.10.2014 in der Galerie Westlicht statt. Eine internationale Fachjury, bestehend aus 19 Mitgliedern, beurteilten in diesem Jahr 98.671 Aufnahmen von 5.754 Fotografen aus 132 Ländern.³⁵⁰

„Die ausgezeichneten Einzelaufnahmen und Fotoserien lassen das vergangene Jahr als Ikonen der Zeitgeschichte Revue passieren und zeigen auf eindringliche Weise Ereignisse aus den Bereichen Politik, Kultur, Gesellschaft, Sport und Natur.“³⁵¹

In neun Kategorien vergab die Jury Preise an 53 Fotografen aus 25 Ländern. Die Richtlinien der World Press Photo Foundation setzen für die Fotografien des Jahres eine „große fotojournalistische Bedeutung“ voraus und sie müssen sich durch „außerordentliche Qualität der visuellen Perzeption und Kreativität“ auszeichnen. Neben dem Nachrichtenwert sind die wesentlichen Kriterien eines Bildes die besondere Herangehensweise, sowie die spezifische Wahrnehmung der Fotografen.³⁵²

Parallele zur Wahl zum Pressefoto des Jahres wurden Preise in den folgenden Kategorien vergeben:

- Aktuelle Themen
- Alltagsleben
- Reportagen

350 Vgl. Galerie Westlicht, in: westlicht.com. URL:
http://www.westlicht.com/ausstellungen/archiv/05092014-1_2102014-world-press-photo-14/
(Zugriff: 24.11.2014).

351 Ebd.

352 Vgl. ebd.

- Harte Fakten
- Menschen Spontane Porträts
- Menschen Gestellte Porträts
- Natur
- Sport Action
- Sport Feature

In allen neun Kategorien wurden jeweils drei Einzelbilder und drei Fotoserien ausgezeichnet.³⁵³ Zusätzlich zieht die Jury noch eine Sondererwähnung in Betracht, wenn ein visuelles Dokument nicht von einem Berufsfotografen hätte aufgenommen werden können und es aber die Nachrichtenberichterstattung bedeutend beeinflusst hat.³⁵⁴

In meiner Arbeit möchte ich nicht alle preisgekrönten Bilder jeder Kategorie behandeln, sondern vier ausgewählte Fotos aus drei Kategorien vorstellen, um einen Querschnitt der Ereignisse des letzten Jahres in Verbindung mit verschiedenen Aspekten von Fototheorien zu erörtern.

Als Einstieg dient Taslima Akhter's Bild von zwei Menschen, die durch ein vom westlichen Kapitalismus mit verursachtes Unglück ihr Leben verloren. Auf die Umstände des Unglücks, die vorherrschenden Arbeitsbedingungen und auf die Folgen, welche der Westen daraus zieht, wird hier näher eingegangen. Ein weiteres Thema des Kapitels 5.2.2.1. ist die Fotografie in Zusammenhang mit dem Tod.

Das Kapitel 5.2.2.2. widmet sich Kacper Kowalski und einer ungewöhnlicheren Art des Dokumentarfotografierens, welche sich als Gesamtwerk gut mit der Malerei in Verbindung bringen lässt. Weiteres führt Kowalskis Arbeit zur Frage hin, welchen Stellenwert Bildunterschriften in der Fotografie einnehmen.

Als Abschlussbild analysiere ich im Kapitel 5.2.2.3. mithilfe der Schragl'schen Zwölf Parameter (Kapitel 5.) das World Press Photo 2014 von John Stanmeyer.

³⁵³ Vgl. World Press Photo 14, S.3.

³⁵⁴ Vgl. ebd. S.149.

Diese Fotografie stellt auch eine gute inhaltliche Verbindung zu neuen Medien und ihren Platz in unserer globalen Gesellschaft her.

5.2.2.1. Harte Fakten - Final Embrace

In der Kategorie „Harte Fakten“ ging der dritte Platz bei den Einzelfotos an Taslima Akhter aus Bangladesch.³⁵⁵

In Sabhar, in der Nähe von Dhaka, Bangladesch, stürzte am 24. April das achtstöckige Gebäude Rana Plaza ein. Dabei wurden über 1.100 Menschen getötet. Es befanden sich fünf Textilfabriken darin und der Einsturz wurde teils von dem Gewicht sowie den Vibrationen, welche von den schweren Textilmaschinen hervorgerufen wurde, verursacht. Aufgrund von Rissen in den Wänden und Stützpfeilern, wurde das Rana Plaza am Tag vor dem Einsturz für kurze Zeit geschlossen. Doch die TextilarbeiterInnen waren Stunden vor der Katastrophe zurückberufen worden. Im Rana Plaza wurde Kleidung für bekannte westliche Marken hergestellt. Die Bergungsarbeiten dauerten fast drei Wochen.³⁵⁶ Der Einsturz des Rana Plaza ist eines der schwersten Industrieunglücke der Geschichte.³⁵⁷



Abb.8: Final Embrace, Bangladesh³⁵⁸

355 Vgl. ebd. S.72.

356 Vgl. ebd. S.68.

357 Vgl. ebd. S.72.

358 © Taslima Akhter / World Press Photo.

In der Ausstellung selbst sowie im Ausstellungskatalog begleiten Texte die Fotografien als ergänzenden Hintergrund Information. Unter diesem Foto wird darauf hingewiesen, dass es sich um Opfer handelt, die einen Tag nach dem Einsturz in den Trümmern gefunden wurden. Weiter ist das Verhältnis der beiden Menschen zueinander nicht bekannt.³⁵⁹ Das Bild *Final Embrace* wurde neben dem World Press Photo Award 2014 vom *Time* Magazin als eines der Top Ten Fotografien des Jahres 2013 ausgezeichnet und außerdem gewann Akhter damit den Best Photography Award der Dali International Photography Exhibition in China 2013.³⁶⁰

Im ersten Moment könnte der Betrachter in der Umarmung der Beiden annehmen, es handle sich hier um ein Paar, das sich in den letzten Minuten ihres Lebens umarmte. Das Blut, welches aus dem Auge des Mannes fließt, liest sich wie eine Träne und gibt der Szene fast etwas Poetisches. Es scheint so als ob er um sie weinen würde. Die Frau liegt abgewandt von ihm in seiner festen Umklammerung. Ihre Hände befinden sich zwischen ihrer Brust und seinem Kopf. Von ihrer Lage her lässt sich kein Zeichen einer Zuneigung ablesen. Durch den nach hinten fallenden Kopf unterstützt, wirkt es so als wäre sie sogar abgeneigt davon. Vielleicht wurde sie auch durch die Wucht des Einsturzes in ihre Position gebracht. Oder die Frau war bereits nicht mehr am Leben, als der Mann sie in seine Arme nahm und er demselben Schicksal folgte. Wir werden es nicht erfahren.

Etwa zwei Monate nach dem Einsturz des Rana Plaza versucht die *Time* Journalistin Kristin Mahr, sowohl eine Geschichte hinter dem Foto zu finden als auch die Hintergründe eines moralisch zweifelhaften Industriesystem zu beleuchten, in dessen Rahmen sich das Unglück ereignet hat.

Als sich das Bild der Weltöffentlichkeit stellte, wollten viele Menschen von Akhter wissen wer die Menschen auf dem Foto sind und wie ihr Leben ausgesehen hat. Bangladesch ist nach China die weltweit größte Manufaktur für „ready-made garments“ (RMG), also fertig hergestellte Kleidungsstücke. Dieser Industriezweig

³⁵⁹ Vgl. World Press Photo 14, S.72.

³⁶⁰ Vgl. Akhter, Taslima, in: *taslimaakhter.com*. Url: <http://www.taslimaakhter.com/bio> (Zugriff: 25.11.2014).

deckt fast 80 Prozent des Exportes ab. Der jährliche Umsatz beträgt circa 16 Milliarden Euro, das entspricht ungefähr 13 Prozent des BIP³⁶¹, während manche Arbeiter nur 30 Euro im Monat verdienen.³⁶² Etwa vier Millionen Bengalen, die meisten davon sind ungebildete Menschen aus Dörfern, mühen sich anonym im RMG-Handel ab und produzieren T-Shirts und Jeans für internationale Topmarken wie Mango, H&M oder Primark.³⁶³ „Akhter’s picture put an intimate face on what is, in Bangladesh, a crucial but poorly regulated and often dangerous industry“, so Mahr.³⁶⁴

Die RMG Arbeiter in Bangladesch folgen einem weit verbreiteten Entwicklungsland-Muster: Sie brechen aus vertrauten, ärmlichen Dorfverhältnissen aus und begeben sich, in der Hoffnung auf ein besseres Leben für ihre Familien und Nachfolgenerationen, in das harte, unsichere Terrain der Städte. Was Bengalen von anderen BekleidungsarbeiterInnen unterscheidet ist die bedrückend ansteigende Todesrate. In den letzten neun Jahren starben etwa 1500 Menschen in den Textilfabriken aufgrund von Feuersbrüchen oder einstürzenden Gebäuden. Einige Faktoren wie zum Beispiel schlechte Konstruktionen, massive Einsparungen der Eigentümer in einem Verdrängungswettbewerb, Kontrolleure sehen in eine andere Richtung, Einschüchterung der Arbeiter und Korruption tragen zu einem unsicheren Industriesystem bei.³⁶⁵

Im World Press Photo 14 Ausstellungskatalog heißt es, dass durch die Katastrophe am 24. April 2013 die gefährlichen Arbeitsbedingungen der Textilarbeiter endlich Beachtung fand.³⁶⁶ Kristin Mahr schreibt in der *Time* über die Auswirkungen in der bengalischen Industrie folgendes:

„Now the world is, if not awake, certainly stirring. The outcry over Rana Plaza led 70 mostly European brands — including Mango, H&M, Primark, Inditex (which owns Zara), Tesco and Carrefour — to sign an accord requiring their Bangladeshi suppliers to be regularly

361 Vgl. Mahr, Krista. *Portraits of Pain*. 2013. In: world.time.com. URL: <http://world.time.com/portraits-of-pain/> (Zugriff: 25.11.2014).

362 Vgl. World Press Photo 14, S.71.

363 Vgl. Mahr 2013.

364 Ebd.

365 Vgl. ebd.

366 Vgl. World Press Photo 14, S.71.

inspected and to stop doing business with those not complying. Primark has registered over 3,300 garment workers in Rana Plaza and pledged to give a onetime payment equivalent to three months' wages to each. On June 27, U.S. President Barack Obama announced that he was suspending the duty-free status of Bangladesh's imports for "not taking steps to afford internationally recognized worker rights to workers in that country." (Garments are not affected, however, as they do not get tariff breaks.) A group of U.S. retailers, including Gap, Sears, Target and Walmart, announced its own \$42 million safety plan on July 10. It will require all the retailers' factories to be inspected in the first year and include common safety standards and loans for factory safety improvements.³⁶⁷

Nach dem Einsturz des Rana Plaza nahmen einige Marken, welche in den Fabriken arbeiten ließen, an einem Treffen der weltgrößten Händler in Genf teil. In den Entschädigungsfonds für die Opfer und deren Familien zahlten jedoch nur vier US Firmen ein.³⁶⁸ Auch die Regierung von Bangladesch sah sich gezwungen zu handeln. Die Behörden nahmen die Gebäudebesitzer und Fabrik-Eigentümer fest.³⁶⁹ Erst elf Monate nach der Katastrophe, wurde der Besitzer Sahel Rana zu einer Haftstrafe von sechs Monaten verurteilt.³⁷⁰ Außerdem wurden einige weitere Sicherheitsgefährdete Industriefabriken geschlossen und der Mindestlohn der Textilarbeiter wurde ein wenig erhöht.³⁷¹

Ob diese Auswirkungen den Bildern und der Medienpräsenz zu verdanken sind, kann ich nicht felsenfest behaupten. Jedoch gibt es keinen Zweifel daran, dass die Massen an Fotografien und Filmaufnahmen dazu beigetragen haben die verantwortlichen Konzerne und die Politik unter Druck zu setzen. Besonders die Aufnahme von Akhter spricht die Menschen an und zwingt sie fast dazu sich Gedanken über das eigene Verhalten in der heutigen kapitalistischen Welt zu machen.

Doch was genau ist es, was Menschen dazu veranlasst hinzusehen? Seit der Erfindung der Fotografie im Jahre 1839 steht sich auch in Verbindung mit dem

367 Mahr 2013.

368 Vgl. World Press Photo 14, S.71.

369 Vgl. Drehle, David von. *A Final Embrace: The Most Haunting Photograph from Bangladesh*. 2013. In: time.com. URL: <http://time.com/3387526/a-final-embrace-the-most-haunting-photograph-from-bangladesh/> (Zugriff: 25.11.2014).

370 Vgl. The Daily Star, 2012. in: thedailystar.net. URL: <http://www.thedailystar.net/bail-for-rana-plaza-owner-16994> (Zugriff: 25.11.2014).

371 Vgl. Mahr 2013.

Tod. Das mit der Kamera aufgenommene Bild ist unbestreitbar die Spur von etwas Realem. Somit sind Fotografien als Erinnerung an etwas Verschwundenem oder an Verstorbenen gegenüber den gemalten Bildern überlegen.³⁷² Die zwei gegensätzlichen Merkmale, welche die Fotografie miteinander verbindet ist einerseits die Garantie ihrer Objektivität, obwohl sie aus einer bestimmten Perspektive aufgenommen wurde, und andererseits die unanfechtbare Abbildung von etwas Wirklichem, das von einer Maschine festgehalten wird und im Gegensatz zur sprachlichen Darstellung eine andere Art von Bezeugung charakterisiert.³⁷³

Darstellungen von Krieg oder Katastrophenopfern sollen fremdartig wirken und uns unbekannt sein, damit wir eine Distanz dazu aufbauen können. Wir erwarten mehr Diskretion von Fotografen, wenn uns abgebildete Menschen näher sind, da die Kamera selbst den Betrachter sehr nahe an das Geschehen bringt.³⁷⁴

In Falle des Bildes von Akhter lässt da Foto es zu, die letzten Minuten des Lebens dieser beiden Menschen in unserer Vorstellung Revue passieren zu lassen. Mit der Umarmung können wir ein vielleicht nachvollziehbares Verhalten in dieser schrecklichen Situation assoziieren und bringen eine Nähe zu den Abgebildeten auf. Die Umgebung jedoch ist eine ungewöhnliche. Inmitten von Schutt, verbogen Stahlstangen und bunten Textilfetzen befinden sich zwei erloschene Menschenleben aus einem entfernten Kulturkreis.

Sontag stellt fest: „Je weiter entfernt oder exotischer der Schauplatz, desto größer die Wahrscheinlichkeit, daß wir die Toten und Sterbenden unverhüllt und von vor zu sehen bekommen.“³⁷⁵

In unserer Gesellschaft herrschen zwei Argumente vor, welche die Unterdrückung solcher Bilder befürworten. Eine der umstrittensten Fragen in der Öffentlichkeit umfasst jene, was gezeigt werden kann und was nicht gezeigt werden darf. Dies ergibt sich aus den Entscheidungen der Medienmenschen, die tagtäglich einen sich verändernden Konsens über die Grenzen des öffentlichen Wissens schaffen.

372 Vgl. Sontag 2005, S.31.

373 Vgl. ebd. S.33.

374 Vgl. ebd. S.74.

375 Sontag 2005, S.84.

Was sich schickt und was die Grenzen des „guten Geschmacks“ übersteigt wird immer wieder willkürlich und anders definiert. Das zweite Argument verweist auf die Angehörigen und ihre Rechte, wonach den Hinterbliebenen das Recht zugestanden wird jedes weitere Leid abgewendet zu wissen.³⁷⁶

Fotos helfen uns kaum weiter wenn es darum geht etwas zu begreifen. Im Gegensatz zu Erzählungen, die uns etwas verständlich machen haben laut Sontag Fotos eine andere Macht. „Sie suchen uns heim und lassen uns nicht mehr los.“³⁷⁷

So sieht es auch Shahidul Alam, der bengalischer Fotograf, Schriftsteller und Gründer von Pathshala, dem South Asian Institute of Photography, an dem auch Akhter studierte. Er fasste die Faszination um das Bild Final Embrace sehr treffend zusammen:

“This image, while deeply disturbing, is also hauntingly beautiful. An embrace in death, its tenderness rises above the rubble to touch us where we are most vulnerable. By making it personal, it refuses to let go. This is a photograph that will torment us in our dreams. Quietly it tells us. Never again.”³⁷⁸

Taslina Akhter, ist nicht nur Dokumentarfotografin sondern auch Aktivistin. Mit ihrer Arbeit *The life and struggle of Garment workers* startete sie bereits 2008 ein Foto-Projekt, welches das politische Problem der TextilarbeiterInnen Bewegung aufgriff.³⁷⁹ Über ihre preisgekrönte Fotografie Final Embrace äußerte sie sich folgend:

„This photo is haunting me all the time. If the people responsible don't receive the highest level of punishment, we will see this type of tragedy again. There will be no relief from these horrific feelings. I've felt a tremendous pressure and pain over the past two weeks surrounded by dead bodies. As a witness to this cruelty, I feel the urge to share this pain with everyone. That's why I want this photo to be seen.“³⁸⁰

376 Vgl. ebd. S.81f.

377 Ebd. S.104.

378 Shaidul Alam zitiert nach David von Drehle 2013.

379 Vgl. Akhter, Taslima, Interview mit Karen Knorr, in: globalarchivephotography.com. 2012. URL: <http://globalarchivephotography.com/project/the-life-struggle-of-garment-workers/#project-interview> (Zugriff: 25.11.2014).

380 Taslima Akhter zitiert nach Mahr 2013.

Aus ihren Zeilen geht deutlich hervor, dass sie die Fotografie so eingesetzt zu wissen mag, dass die Betroffenheit, welche das Bild auslöst, die Sittlichkeit der Menschen anspricht und künftig derartige Katastrophen nicht entstehen können.

Sontag zitiert Leonardo da Vinci, demnach Künstler den Mut und die Vorstellungskraft aufbringen müssen den Krieg mit all seinen Abscheulichkeiten zu zeigen. Wenn ein Bild entsetzt, dann liegt in dieser Furchtbarkeit eine provozierende Schönheit.³⁸¹

381 Vgl. Sontag 2005, S.87f.

5.2.2.2. Natur – Toxic Beauty

Der polnische Fotograf Kacper Kowalski erhielt mit seiner Fotoserie Toxic Beauty den zweiten Preis in der Kategorie „Natur“ des World Press Photo Award 2014. Insgesamt reichte er zwölf Bilder ein, von denen zwei in meiner Arbeit vorgestellt werden.³⁸²



Die Fotografie links wurde am 10. Juli 2013 aufgenommen und zeigt die Kohleasche des Adamów-Kraftwerks in Turek, Polen.³⁸³

Abb.9: Toxic Beauty – Adamów, Poland³⁸⁴

Die Fotografie rechts entstand am 16. Juni 2013 und verbildlicht das Abwasser des Belchatów-Elektrizitätswerks, das größte Kohlekraftwerk Europas, welches auch weltweit am meisten CO² Ausstoß fabriziert.³⁸⁵



Abb.10: Toxic Beauty - Belchatów , Poland³⁸⁶

382 Vgl. World Press Photo, in: worldpressphoto.org. URL: <http://www.worldpressphoto.org/awards/2014/nature/kacper-kowalski/06?gallery=1125526> (Zugriff: 25.11.2014).

383 Vgl. ebd.

384 © Kacper Kowalski / World Press Photo.

385 Vgl. World Press Photo, in: worldpressphoto.org. URL: <http://www.worldpressphoto.org/awards/2014/nature/kacper-kowalski/06?gallery=1125526> (Zugriff: 25.11.2014).

386 © Kacper Kowalski / World Press Photo.

Anhand des Begleittextes zu den Bildern erfahren wir, dass es sich hier um Luftaufnahmen handelt, die Umweltbelastungen zeigen, welche von der Erde aus schwer erkennbar sind. „Abwasser von Elektrizitätswerken, der Bergbauindustrie und Chemieunternehmen, das Kohlenasche enthält, fließt in die polnische Landschaft. Kohlenasche, die bei der Verbrennung von Kohle zurückbleibt, enthält giftige Schwermetalle“³⁸⁷ informiert der Ausstellungskatalog.

Toxic Beauty ist eine Fotoserie die von Sperrgebieten wie Schwefelanlagen, Stickstoffanlagen, Bergwerken, Kraftwerken, Mülldeponien und Lagerstätten mit giftigen Abfällen erzählt.³⁸⁸

„Ich weiß, man sollte nicht erzählen, was auf einer Fotografie zu sehen ist. Natürlich ist es das Zeichen, das hier Probleme bereitet, denn entweder erzählt die Fotografie gar nichts, so dass der Bericht sie in unangemessener Weise verändert, oder sie erzählt etwas, und dann braucht sie uns nicht.“³⁸⁹

Hier möchte ich Michel Foucault's Worten gerne widersprechen und ebenso Roland Barthes, der schreibt ein fotografisches Bild ist so voll, dass sich nichts mehr hinzufügen lässt.³⁹⁰ Ohne Bildunterschrift wäre es kein Leichtes zu erkennen was auf den Fotografien festgehalten wurde. Auf den ersten Blick wirken die Bilder fast wie abstrakte, surreale Gemälde. Unterschiedlichen Nuancen verlaufen wohlthuend und spannend ineinander. Die prächtigen Farben erinnern an ein Werk großartiger Maler. Durch die Aufnahmen aus der Luft, in deren Genuss die meisten Menschen eher selten kommen, erleben wir eine noch nicht ausgeschöpfte Form des Sehens. Doch mit dem Hintergrundwissen, eröffnet sich in den Bildern ein ernst zunehmendes Thema und gerade dadurch wirken die Fotografien noch interessanter. Oder anders ausgedrückt: es wird eine weitere Ebene des Denkens aufgestoßen, da wir nicht nur Kunst als mimetische Kunst

387 World Press Photo 14, S.107.

388 Vgl. Culture, in: culture.pl. 2014. URL: <http://culture.pl/en/artist/kacper-kowalski> (Zugriff: 25.11.2014).

389 Michel Foucault, „Denken, Fühlen“, in: *Schriften in vier Bänden. 4. 1980-1988*, Übersetzt von Michael Bischoff (Dits et Écrits), hrsg. V. Daniel Defert [u.a.], Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S.294-302, hier S.294.

390 Vgl. Barthes 2012, S.100.

bestaunen, sondern Menschenverursachte Probleme, verpackt in einer uns vertrauten Art der künstlerischen Wahrnehmung.

Wegen der Absperrungen und Wächter sind derartige Kraftwerke wie Adamów oder Belchatów für Privatpersonen unter normalen Umständen nicht zugänglich. Kowalski verbindet sein Interesse für Paragliding und Fotografie, um diese Grenzen zu durchbrechen. Mit seinen fotografischen Dokumenten hält er wunderschön anzublickende Situationen fest, die in der Realität restlos zerstörerisch sind.³⁹¹

Entlang der schwarzen Linie des unteren Randes in der Abbildung acht wirken die senkrecht nach oben gerichteten weißen Rechtecke wie eine Art Collage, die am Ende in einen sanften Farbverlauf münden. Tatsächlich sind es die giftigen Rückstände in der Umgebung, welches das Adamów-Kraftwerk in Turek durch Kohleverbrennung hervorgerufen hat.³⁹² Es ist oft schwierig aus den Bildern herauszulesen was genau fotografiert wurde. Vielleicht sind es Straßen, vielleicht ist es Wasser oder doch chemischer Müll? Aus der Himmelperspektive formen sich die sonst besser erkennbaren Umstände in abstrakte und ästhetische Anordnungen mit teils grafischem Charakter. Diese Aufnahmen menschlicher Eingriffe in die Natur sind gleichzeitig abschreckend und doch atemberaubend.³⁹³

Für Kacper Kowalski besteht die Aufgabe der Fotografen darin Menschen zum Denken anzuregen:

„I believe that the role of the photographer is to tell the story of phenomena that affect people's lives in such a way as to move the viewer. Aesthetics can promote reflection, or even concern – the most important thing is that people begin to think about a topic.“³⁹⁴

Die ästhetische Umsetzung in Kowalskis' Fotografien lässt den Einfluss seines architektonischen Hintergrundes erahnen. In einem Interview sagte er: „By profession I am an architect, so I look at the world through my education – arranging everything in maps and drawings.“³⁹⁵ Sein Drang zur Organisation und

391 Vgl. Culture.

392 Vgl. World Press Photo 14, S.107.

393 Vgl. Culture.

394 Kacper Kowalski zitiert nach Culture.

395 Ebd.

Mustersuche ist in seinen Werken ersichtlich. Ansehnliche Luftperspektiven zeigen unerwartete Formen und Strukturen in der Landschaft.³⁹⁶

Was uns die Toxic Beauty Serie zu denken geben sollte ist die voranschreitende Umweltverschmutzung durch Menschenhand. Doch ohne Kontext oder Informationen zu den Fotografien würden Wenige die Botschaft als solche erkennen. Dazu schreibt die amerikanische Kommunikationstheoretikerin Estelle Jussim:

„Without context – the context of other photographs, the context of the economic and political realities of the time, plus the context in verbal terms of how the image related to those realities – there can be little chance that a single picture can convey not only its intended meaning but a persuasive message that could motivate action.“³⁹⁷

Auch Runge betont die Wichtigkeit der Symbiose von Bild und Text in der Bildunterschrift, da eine Fotografie keine Auskunft über den Ort, das Datum, das Motiv oder über den Zweck geben kann. Bildbeschriftungen sind nützlich für die Archivierung sowie späteren Verifizierung des Fotos und stellen Informationen zu Verfügung wenn sie weiter veröffentlicht werden.³⁹⁸

396 Vgl. ebd.

397 Estelle Jussim, "Propaganda and Persuasion", in: *Observations. Essays on Documentary Photography*, hrsg. v. David Featherstone, Carmel: Friends of Photography 1984, S.103-114, hier S.110.

398 Vgl. Runge 2006, S.136.

5.2.2.3. Aktuelle Themen – Signal

Der Gewinner des World Press Photo des Jahres 2013 in der Kategorie „Aktuelle Themen“ Einzelfoto ist der US-Amerikaner John Stanmeyer mit seinem Foto Signal, das er am 26. Februar 2013 in Dschibuti aufgenommen hatte.³⁹⁹



Abb.11: Signal,
Dschibuti⁴⁰⁰

Die Menschen auf dem Bild sind afrikanische Migranten, welche nachts am Strand von Dschibuti mit ihren Handys ein preisgünstiges Signal aus dem Nachbarland Somalia aufzufangen versuchen, um eine Verbindung zu ihren fernen Verwandten herzustellen. Viele Flüchtlinge aus Ländern wie Somalia, Eritrea und Äthiopien nutzen Dschibuti als Durchgangsstation. Ziel ist Europa sowie der Mittlere Osten und die Hoffnung auf ein damit verbundenes besseres Leben.⁴⁰¹

Auf den ersten Blick scheint das Bild nichts Besonderes zu sein. Für mich strahlt es eine gewisse Ruhe aus. Erst durch den informativen Text zum Foto ist es möglich sich auf der narrativen politischen Ebene zu orientieren. Was diese Fotografie jedoch so besonders macht und weshalb sie mit dem World Press

399 Vgl. World Press Photo, in: worldpressphoto.com. URL:
<http://www.worldpressphoto.org/awards/2014/contemporary-issues/john-stanmeyer?gallery=1125526> (Zugriff: 27.11.2014).

400 © John Stanmeyer / World Press Photo.

401 Vgl. World Press Photo 14, S.5.

Photo Award 2014 ausgezeichnet wurde möchte ich nun mit Bernhard Schragel's Zwölf Parametern, welche, um eine Fotografie zu einer Ikone werden zu lassen entscheidend sind (Kapitel 5.1.5.), untersuchen. Vorab möchte ich noch anmerken, dass nicht jeder Parameter zu hundert Prozent erfüllt werden kann und die Gesamtheit der Zwölf Parameter als idealtypisch angesehen werden sollten.

1) Formale Geschlossenheit:

Drei der vier Gestaltungselemente Symmetrie, Geschlossenheit der Umrisslinie, Frontalität und Bildparallelität lassen sich erst bei genauerem Hinsehen im Foto erkennen. Eine Symmetrie ist in diesem Bild sehr abstrakt gegeben. Diese Symmetrie würde ich eher als ein strukturiertes Chaos bezeichnen. Die Menschen befinden sich auf vier unterschiedlichen Tiefenebenen, die selbst ineinander vermischt sind. Eine Symmetrie entsteht durch die beiden Personen links, wobei der erste Mann die vorderste und der zweite Mann die hinterste Bildebene besetzt und der Gegenpart der Mensch im Zentrum sowie die Gruppe auf der rechten Seite die mittlere Bildebene einnehmen. Die beiden Seiten sind getrennt durch den Gegenstand, welcher sich in der Bildmitte befindet und vielleicht einen Teil eines gestrandeten Boots darstellt. Eine andere geistige Symmetrie findet sich in der linken unteren Hälfte, als dunkles Dreieck, im Gegensatz zum hellen Dreieck, welches in der rechten oberen Ecke liegt. Die Grenze wird durch die Personen selbst gezogen, welche in einer Diagonalen durch das Bild führen. Die Geschlossenheit der Umrisslinie ist gegeben durch die an sich schon mäßige Beleuchtung der Szene, wodurch die Menschen sich mit ihren Silhouetten noch deutlicher vom blauen Hintergrund abheben. Der Mann in der mittleren Bildebene wird durch die scharfen Konturen seines ganzen Oberkörpers und seiner beiden Hände, insbesondere die linke, hervorgehoben. Bei schnellem Hinsehen wirkt die Ansammlung dieser Menschen wie eine Skyline. Das Element der Frontalität ist schwierig, da sich alle Menschen vom Fotografen abgewandt haben. Die Person ganz links ist minimalst in Richtung Lichtquelle gekrümmt, was eine fast beschützende Geschlossenheit zum Geschehen im mittleren und rechten Teil des Bildes suggeriert. Das Foto wurde aus der Untersicht geschossen und vermittelt den Eindruck als würde niemand der Abgelichteten die Anwesenheit des Fotoreportes bemerken. Stanmeyer befindet sich hinter dem Geschehen und bis

auf den frontal abgelichteten Mond, lässt sich dieses Gestaltungselemente nicht eindeutig zuordnen. Eine Bildparallelität ergibt sich aus der ganz links abgebildeten Person und dem Mann in der Bildmitte. Stehend, den Kopf in Richtung Mond gerichtet und die rechte Hand ausgestreckt. Abgesehen von der unterschiedlichen Tiefenebene nehmen beide dieselbe Haltung ein. Alle Abgebildeten stehen senkrecht und wirken als gefestigter sowie lebendiger Kontrast zur Horizontlinie, die sich relativ weit unter der Bildmitte befindet und sich in der Abhebung vom Ozean und dem Strand nochmals als paralleles Element verfestigt. Die zwei horizontalen Linien verschaffen dem Foto eine beruhigende Atmosphäre.

2) Konzentration auf das Wesentliche:

Die Elemente auf dem Foto konzentrieren sich nur auf die Menschen, ihre Mobiltelefone und den Mond. Der blaue Himmel nimmt etwa zwei Drittel des Bildes ein und fungiert in Kombination mit der Farbabstufung des Meeres und des Strandes als unauffälliger Hintergrund. Es findet sich nichts auf dem Bild was diese drei Hauptelemente untergraben würde.

3) Über-sich-Hinausweisen:

Die Ausgangsbotschaft ist der Versuch der Immigranten sich mit ihren Familien in Verbindung zu setzen. Doch es geht um mehr. Einerseits wird die Flüchtlingsthematik behandelt, sowie die Technologie, soziale Bedürfnisse oder die Folgen der Globalisierung. Jillian Edelstein, Mitglied der Jury 2014, bringt es mit folgenden Worten auf den Punkt:

“It’s a photo that is connected to so many other stories—it opens up discussions about technology, globalization, migration, poverty, desperation, alienation, humanity. It’s a very sophisticated, powerfully nuanced image. It is so subtly done, so poetic, yet instilled with meaning, conveying issues of great gravity and concern in the world today.”⁴⁰²

402 Jillian Edelstein, in: worldpressphoto.org. URL: <http://www.worldpressphoto.org/content/american-photographer-john-stanmeyer-wins-world-press-photo-year-2013> (Zugriff: 11.12.2014).

Somit öffnet diese Fotografie ein weites Feld diskutierbarer Themen und ist nicht nur an diesen einen festgehaltenen Augenblick gebunden.

4) "decisive moment" - Besonderheit des Augenblicks:

Die Besonderheit des Augenblick ist nicht sehr ausgeprägt und äußert sich insofern, als das wir einen Moment betrachten können, der von höchster Intimität gespickt ist. Die Gedanken dieser Menschen kreisen um ihre Familien und dem Bedürfnis mit ihnen zu kommunizieren. Jeden Augenblick könnte ein Signal empfangen oder gesendet werden und der Betrachter somit einem äußerst intimen Moment beiwohnen.

5) Unmittelbarkeit:

John Stanmeyer selbst beschreibt die Entstehung des Fotos als ein intuitives Auffassen einer außergewöhnlichen Situation, welcher er beim Spaziergehen am Strand begegnete: „[D]ie Migration in der heutigen Zeit, die Hoffnung auf ein bessere Leben und der natürliche Wunsch, den wir alle haben mit unserer Familie Kontakt zu halten.“⁴⁰³ Stanmeyer erkannte die Themenfusion unmittelbar als er jenem Moment zum ersten Mal begegnete. Trotzdem begab er sich mehrmals zum Strand um das routinierte Signalsuchen zu beobachten, ehe er den Auslöser seiner Kamera betätigte. Dies ist ein wesentliches Kennzeichen der Dokumentarfotografie im Gegensatz zum Fotojournalismus. Dadurch konnte er sich mit der Umgebung und dem Geschehen vertraut machen und die Menschen wiederum hatten die Möglichkeit sich an den Fotoreporter zu gewöhnen, weshalb die Natürlichkeit ihrer persönlichen Art nicht gestört wurde. Somit ist das Phänomen der Unmittelbarkeit durch ein nicht gestelltes Bild gegeben und der Betrachter fühlt sich dem Ereignis näher.

6) Übereinstimmung mit formalen Vorbildern:

Formale Vorbilder dieser Fotografie könnten aus der Werbung stammen. Am

403 John Stanmeyer, World Press Photo 14, S.4.

Strand mobil zu sein, unabhängig, da wo ein beträchtlicher Teil von Menschen Entspannung sucht und aus Urlaubsgründen üblicherweise nicht mit Handys hantiert, ist der Empfang schlecht. Mit gezielter Werbung, die plakatiert wie Menschen am Strand ihre Mobiltelefone in die Höhe halten und den Konsumenten suggerieren will „Handys sind überall einsetzbar“, ist eine formale Assoziation gegeben. Die Aussage Susan Sontags kann dieses Argument mit ihrer Aussage bekräftigen:

„Jedes Bild, das wir sehen, sehen wir in einer bestimmten Umgebung. Und diese Umgebungen haben sich vervielfältigt. [...] Werbefotos sind heute oft genauso anspruchsvoll, kunstvoll, gespielt zwanglos, provokant, ironisch oder ernst wie Bilder aus dem Bereich der künstlerischen Fotografie.“⁴⁰⁴

Ein anderes formales Vorbild kann auch die Hinwendung zur Lichtquelle sein und die eingenommene Körperposition der Menschen. Als würden sie betend oder beschwörend auf eine bessere Zukunft hoffen.

7) Übereinstimmung mit inhaltlichen Vorbildern:

Als inhaltliche Vorbilder können wir selbst dienen, zum Beispiel im Bezug auf die Identifikation der Signalsuche.

Parameter Sieben und Parameter Acht beziehen sich grundsätzlich auf Assoziationen, die im Betrachter entweder bewusst oder unbewusst hervorgerufen werden. Diese Assoziationen stützen sich dabei auf subjektiv angelernte Vorbilder.⁴⁰⁵

8) Grenzsituationen:

Aufgrund politischer Verfolgung, Hoffnung auf ein besseres Leben oder anderen Gründen, welche die abgebildeten Menschen dazu veranlasst hat sich in diese Situation zu begeben, ist eine Grenzsituation vorhanden. Ungewissheit,

404 Sontag 2005, S.140.

405 Vgl. Schragl 1997, S.42.

Unsicherheit, mögliche Traumata und der Zustand des Auf-sich-alleine-gestellt sein, sind in diesem Stadium ihrer Reise unausweichliche Gefühlslagen.

9) Kollektives Punctum:

Mein persönliches *punctum* – und ein *punctum* ist grundsätzlich subjektiv – ist der Mann, welcher seinen Blick nicht in den Himmel richtet, sondern das Gesicht von seinem Display blau beleuchten lässt. Durch dieses beiläufig, nicht ausgeprägte Detail, sein Blick auf das Handy, kann ich nicht umhin mir vorzustellen, der im Abseits Stehende kommuniziert in eben jenem Moment mit seinen Liebsten. In diesem Augenblick ist er unter all den Anderen am Strand, nur mit ihm und seiner Familie. Ich stelle mir die Erleichterung und die Geborgenheit vor, die ihn durchfährt und fühle mich somit als heimliche Beobachterin eines wunderschönen Moments.

10) Kognitive Dissonanz:

Susan Linfield, Jurymitglied 2014, äußert sich folgend über das Gewinnerbild:

“So many pictures of migrants show them as bedraggled and pathetic...but this photo is not so much romantic, as dignified.”⁴⁰⁶

Im Bezug auf Flüchtlinge ist es ein gängiges Vorurteil, welches sich über Bilder vermittelt, es handle sich hier um eine Gruppe von Menschen, die nichts mehr besitzen und ohne Hilfe anderer verzweifeln. Was im ersten Moment nicht in die Situation passt sind die technologischen Instrumente, die wie selbstverständlich in die Höhe gestreckt werden. Durch Assoziationen von Menschen, die sich in einer Grenzsituation befinden, vielleicht nicht genug zu essen haben, keine warme Kleidung oder denen einfach die existenzielle Sicherheit fehlt, scheint es kontrovers sich mit Technologie zu beschäftigen. Vielleicht auch deshalb, weil genau diese Fotografie uns denken lassen kann, dass die Abgebildeten den Mond fotografieren.

406 Susan Linfield, in: worldpressphoto.org. URL:
<http://www.worldpressphoto.org/content/american-photographer-john-stanmeyer-wins-worldpress-photo-year-2013> (Zugriff: 11.12.2014).

11) Historische Bildaufladung:

Die historische Bildaufladung ist ebenso mit den neuen Medien gegeben. Das Bild ist ein historischer Fakt, der den technologischen Fortschritt, welcher mittlerweile überall auf der Welt nutzbar ist, bezeugt.

12) Blickregie:

Als Einstiegspunkt und erste Fixation dient jenes Elemente, welches der Betrachter zuerst wahrnimmt.⁴⁰⁷ Als erste Einstiegsmöglichkeit kann hier der Mann in der Bildmitte betrachtet werden, gefolgt vom Mond. Von dort springt das Auge zu den hellen Punkten der Mobiltelefone um dann schweift es über das Gesamtbild. Mein bevorzugter Einstieg ist der Mond als hellste Lichtquelle, um danach von Lichtpunkt zu Lichtpunkt zu hüpfen, die mich an eine in die Tiefe führende Sternenkongstellatation erinnern.

Sofern die Blickregie das Auge nicht anders führt, lesen die Augen des Betrachters im westlichen Kulturraum ein Bild von links oben nach rechts unten.⁴⁰⁸ Somit leitet uns das Foto nach der ersten Fixation, ganz nach unserer gewohnten Lesart ausgerichtet, von dem Licht des Mobiltelefons links oben über die Mitte nach rechts unten. Dadurch wurde ein guter Überblick geschaffen und das Auge hat nun die Möglichkeit auf der Bildmitte zu ruhen, wo jener Mann, welcher am schärfsten abgebildet ist, als Gebärdenfigur der ganzen Situation fungiert.

Wie vorhin angemerkt, lassen sich nicht alle zwölf Parameter makellos anwenden. Aber mit solchen Anhaltspunkten und Hilfestellungen, kann ein Betrachter oder eine Betrachterin ästhetische und wahrnehmungspsychologische Kompositionen erkennen um die Wirkung von Fotografien, die fesseln besser zu verstehen. Zusätzlich wird die eigene Sehweise geschult und ästhetische Kompositionen lassen sich im Alltag leichter erkennen.

John Stanmeyer ist ein mehrfach preisgekrönter Fotojournalist, Gründungsmitglied der *VII Photo Agency* und arbeitete lange Zeit für das *Time* Magazin sowie für

⁴⁰⁷ Vgl. Schragl 1997, S.57.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd. S.57.

National Geographic. Für letztere war er im Auftrag in Dschibuti unterwegs, um für das Projekt „Out of Eden“ zu fotografieren. Dieses Projekt hat den Migrationsprozess von Menschen aus Afrika zum Thema, welcher vor etwa 60.000 Jahren begann.⁴⁰⁹ Über die Bedeutung seines preisgekrönten Bildes äußerte er sich wie folgt:

„ In diesen unsicheren Zeiten menschlicher Migration, in denen Hoffnung und Verzweiflung ineinandergreifen, suchen wir Trost und Zusammengehörigkeit; wir möchten Zuhause sein, suchen Stabilität und Sicherheit. Dieses Foto der Somalier, die ein Signal auffangen wollen, steht für uns alle, die wir am humanitären Scheideweg stehen – ein Scheideweg, an dem wir uns fragen müssen, was wirklich wichtig ist, zu einem Zeitpunkt, der unsere gemeinsame Aufmerksamkeit erfordert, in einer globalen Gesellschaft, wo Fragen wie Migration, Grenzen, Krieg, Armut, Technologie und Kommunikation sich überschneiden.“⁴¹⁰

Grundsätzlich denke ich, dass sich jeder Mensch zu jeglicher Zeit solche Fragen gestellt hat und stellen wird, weil es sich hier um essentielle Fragen an die Welt und unserem Miteinander darin handelt. Was die Fotografie besonders macht ist das Gefühl Zeugen eines Technologiehistorischen Moments zu sein, der bei genauerer Betrachtung viele andere Themen, die in unserer Gesellschaft präsent sind, ebenso transportiert. Zusätzlich funktioniert das Bild aufgrund seiner Digitalisierung auf eine neue Art. Als Abzug, in Buchform oder hängend in der Galerie sehen wir die Fotografie wie gewohnt. Am Bildschirm jedoch erweitert sich die Sehperspektive durch den Winkel der Betrachtung und so kann es passieren, dass sich das Positiv in ein Negativ verwandelt. Der Mond wird zur Sonne und die Fotografie gewinnt zusätzlich einen spielerischen, visuellen Effekt. Also wird nicht nur inhaltlich mit dem Motiv der neuen Medien hantiert, sondern auch auf der technologischen Basis. Was hierbei ein wenig unterzugehen droht, ist die Situation der Flüchtlinge an sich.

Warum sich die Juroren für dieses Bild entschieden haben, erklärt der Vorsitzende der Jury 2014 Gary Knight. Er versucht einen Einblick darüber zu geben nach welchen Kriterien die Auswahl der Gewinner-Fotografien in diesem Jahr getroffen wurde. Die Hauptproblematik der Jury bezog sich laut Knight auf die Thematik der

409 Vgl. World Press Photo 14, S.4.

410 John Stanmeyer, World Press Photo 14, S.4.

eingereichten Bilder. Um Preise für Themen zu überreichen müsste das Komitee komplexe, moralische sowie philosophische Probleme diskutieren, wozu sie sich nicht in der Lage fühlten.⁴¹¹

„Ich fragte die Jury, ob es ihrer Meinung nach für den World Press Photo Award eine thematische Hierarchie geben sollte, und wenn dem so wäre, wie diese auszusehen hätte. [...] Hat ein Thema oder ein Ereignis ein Anrecht darauf, einen Fotowettbewerb zu gewinnen, wenn die Aufnahme nicht tadellos ist? Oder sollte ein Foto gewinnen, das zwar von guter Qualität ist, aber ein Thema zeigt, das manche Juroren für weniger wichtig halten? Wie vergleicht man Menschenrechtsverletzungen gegenüber einem Individuum mit dem, was einer großen Gruppe angetan wird? Ist Krieg in Afrika oder dem Mittleren Osten wichtiger als Gewalt gegen Homosexuelle in, sagen wir, Afghanistan oder in den USA? Ist ziviler Ungehorsam in Europa wichtiger als das, was in einem kleinen Dorf im Süden Asiens geschieht, das gegen steigendes Wasser kämpft?“⁴¹²

Um dieser philosophischen Auseinandersetzung zu entgehen, entschieden sich die Beurteiler dafür die Fotografien der Themen in den Fokus zu rücken und nicht die Ereignisse an sich. Ihrer Ansicht nach ist der redaktionelle Teil die Aufgabe der Medien, welche diese Bilder veröffentlichen, sowie die der Fotografen und deren Entschluss zu einer bestimmten Aufnahme.⁴¹³

Dieser Entschluss wurde sicherlich von den Reaktionen der Vorjahre geprägt. Otto Karl Werckmeister kritisiert die preisgekrönten Werke aus dem World Press Photo Award 2002, wo die Aktualität der Thematik (Anschläge auf das World Trade Center) wichtiger gewesen waren, als die künstlerischen Anforderungen.⁴¹⁴ Als eine der bekanntesten und größten Plattform für künstlerisch aufgewertete Dokumentarfotografie, welche von Jahr zu Jahr an Bedeutung und auch an Einfluss gewinnt, ist es nachvollziehbar, wenn sich die World Press Photo Organisation einen Fokus zu setzen versucht. Kritisierbar ist natürlich in welchem Bereich dieser Fokus gesetzt wird. Wichtig jedoch ist, dass über Weltgeschehnisse berichtet und diskutiert werden kann. In welcher Form und mit welchem Inhalt ergibt sich subjektiv den Umständen entsprechend.

411 Vgl. Knight, Gary. World Press Photo 14, S.8.

412 Ebd. S.8.

413 Vgl. ebd. S.8.

414 Vgl. Werckmeister, Otto Karl. *Der Medusa Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*. Leipzig: form+zweck Verlag 2005, S. 68.

5.3. Ästhetische und ethische Perzeption

5.3.1. Die Lust an der Perzeption von schrecklichen Bildern

Galten brutale Aufnahmen laut Tausk für die Besucher in Pawek's Weltausstellungen noch als gewöhnungsbedürftig, gehören solche Bilder seit Beginn zum festen Repertoire der World Press Photo und ihrer Wanderausstellung.

Was Betrachter erschauern lässt, beschreibt bereits Aristoteles in der Poetik. Die wohlbekannte Bestimmung der Tragödie besagt, dass sie die Darstellung einer Handlung sei, welche „Jammer“ (Eleos) und „Schauer“ (Phobos) hervorruft und somit eine Reinigung (Katharsis) von derartigen Erregungszuständen (Phatmata) in Gang setzt.⁴¹⁵

„[Die] tragische Lust ... ist die Lust der Erleichterung und der Befreiung von den zuvor erregten und wieder weggeschafften Affekten des Schreckens und der Rührung“.⁴¹⁶

Für Aristoteles bewirken dargestellte Affekte und Leidenschaften eine Reinigung im Zuschauer. Ausgehend von der Tragödie ist die Wirkung der Katharsis als etwas zu verstehen, das in medizinischer Analogie, Störendes in Form einer Purgation wegschafft. Die Katharsis gehört in den Bereich der Erholung, da sie Reinigung im Sinn von Befreiung und Entspannung versteht und diese wiederum den Grund für eine Lust bildet (Hedone).⁴¹⁷

Ausgehend von Bürgers Überlegung zu Herder's Standpunkt im vorangegangenen Kapitel 3.3.1. wo die Lust am Schrecklichen Thema ist, möchte ich diesen Gedanken hier noch einmal vertiefen. Herder schreibt, dass wir die Lust am Schrecklichen ästhetisch genießen, weil wir dadurch unsere archaischen Bedürfnisse zum Ausdruck bringen. Würden wir das nicht tun, könnten sie in furchtbarere Weise unser Handeln bestimmen, welches durch Rationalisierung (verstanden nach Freud) geschützt ist. Doch die Lust am Schrecklichen darf nicht

415 Vgl. Aristoteles zitiert nach Pöltner 2008, S.39f.

416 Schadewaldt 1966, S.46.

417 Vgl. Pöltner S.40.

in der Unmittelbarkeit verbleiben.⁴¹⁸

„[Die Lust am Schrecklichen] muß aufgeheilt und damit Teil unseres Selbst werden. Das Vorrationalen in uns ist weder zu unterdrücken (es sei denn um den Preis, daß es zerstörend wiederkehrt), noch abstrakt der Vernunft entgegensetzen als Sphäre des Eigentlichen oder des Sinns; vielmehr müssen wir immer von neuem versuchen es uns eigen zu machen, indem wir es bearbeiten. In dieser Sicht wird die Kunst zum Ort möglicher, praktisch folgenreicher Vermittlung von vorrationalen Bedürfnissen und moderner Welt.“⁴¹⁹

Hiermit gib uns Bürger eine Erklärung dafür, wieso sich künstlerische Hervorbringungen unter anderem mit Dingen beschäftigen, welche unterschiedliche Formen von Leiden zur Veranschaulichung bringen. Um Gesehenes zu verarbeiten kann sich die Hinwendung zur Kunst nicht nur das eigene Ich bereinigen, sondern auch für andere einen Weg des Umgangs mit dem Gesehenem eröffnen. Das Erhabene, was in der ästhetischen Philosophie als die Lust am Schrecklichen bezeichnet wird, spielt in der Dokumentarfotografie eine unausweichliche Rolle.

Laut Sontag geht es dabei um eine Provokation, die darin mündet ob sich der Betrachter ein Bild ansehen kann oder nicht. Die Befriedigung liegt einerseits darin sich ein Bild anzusehen ohne zurückzuschauern. Gleichzeitig weist sie auf das „Vergnügen des Zurückschauens“ hin.⁴²⁰

Während der Betrachtung eines wirklichen Schreckens mischt sich die Erschütterung mit Beschämung. Die moralischen Bedenken kreisen darum, ob vielleicht nur jene Menschen das Recht haben sich Bilder von extremen Leiden anzusehen, die in der Lage wären etwas für sie Linderung zu tun, wie etwa Chirurgen eines Militärhospitals oder Menschen die etwas von den Aufnahmen lernen könnten. Alle anderen sind laut Sontag bloß Voyeure.⁴²¹

Hier ist eine Parallele zum Akt des Fotografierens einer moralische Fragen aufwerfenden Situation erkennbar. Wenn ein Fotograf dokumentiert und berichtet,

418 Vgl. Bürger 1983, S.155f.

419 Bürger S.155f.

420 Vgl. Sontag, 2005, S.50.

421 Vgl. ebd. S.51.

ist er dann ein Voyeur oder genügt sein Tun um das große Lindern herbeizurufen?

Mittels dem Medium Fotografie, haben wir heute viele Möglichkeiten das Leiden anderer Menschen aus der Distanz zu betrachten und dies wird auch auf unterschiedliche Weise genutzt. Bilder von Gräueltaten erwecken kontroverse Reaktionen.⁴²² Entweder kann es ein Ruf nach Frieden sein, ein Schrei nach Rache „oder einfach das dumpfe, ständig mit neuen fotografischen Informationen versorgte Bewusstsein, daß immer wieder Schreckliches geschieht.“⁴²³

Sontag spricht von einer modernen Erfahrung, wenn sie unser Zuschauen bei Katastrophen thematisiert, da wir seit mehr als Hundertfünfzig Jahren sogenannte Nachrichten konsumieren. Diese Informationen über etwas, das woanders passiert zeigen oft Konflikte und Gewalt, ganz nach der Faustregel von der Massenpresse und der Nachrichtenkanäle die besagt *If it bleeds, it leads*. Bei jedem Unheil, verspürt der Betrachter Gefühle die entweder Mitleid oder Empörung, Sensationskitzel oder Zustimmung beinhalten.⁴²⁴ Es geht darum, dass die Aufnahme schockiert. Möglichst dramatische Bilder treiben nicht nur das fotografische Gewerbe an, sondern gehören mittlerweile auch zur Normalität einer Kultur, in der sich der Schock als Konsumreiz integriert hat und somit eine wichtige ökonomische Ressource geworden ist.⁴²⁵ Sontag zitiert André Breton, dessen ästhetisches Ideal ihm selbst zufolge als surrealistisch gilt und der verkündete: „Schönheit ist erschütternd, oder sie ist nichts.“⁴²⁶

Sobald Fotografien etwas Neuartiges zeigen, schockieren sie den Betrachter. Durch die steigende Zunahme an Schreckensbildern verbreitet sich auch die Verwendung dieser. Sontag beschreibt die erste Konfrontation mit Fotografien die solche Schrecken abbilden als eine Art Offenbarung, die sie als negative Epiphanie bezeichnet. Diese negative Epiphanie ist mittlerweile typisch für unsere Zeit.⁴²⁷ Für Sontag ist diese Entwicklung der Schockbilder die logische Folge eines soliden Realismus in einer Kultur, die sich auf kommerzielle Wertevorstellungen

422 Vgl. ebd. S.20.

423 Ebd. S.20.

424 Vgl. ebd. S.25.

425 Vgl. ebd. S.30.

426 André Breton zitiert nach Sontag 2005, S.30.

427 Vgl. Sontag 2011, S.25.

stützt und schrille, auffallende Bilder fordert. Die Aufmerksamkeit wird durch Schock auf die eigene Kunst gelenkt und so wird bei den Menschen Eindruck hinterlassen, die einem permanenten Fluss von immer wiederkehrenden und auch neuen Bildern ausgesetzt sind. Somit lassen sich das Foto als Schock und das Foto als Klischee als zwei Seiten desselben Phänomens lesen.⁴²⁸

Eine Fotografie ist im Prinzip für alle bestimmt und verfügt auch nur über eine einzige Sprache, im Gegensatz zu einem geschriebenen Bericht, welcher sich je nach seiner gedanklichen Komplexität, dem Kontext und dem Wortschatz an unterschiedliche Lesekreise richtet. In der Form, wie die Fotografie Leiden festhält, wird es für einen kurzen Moment sichtbar, trifft auf die Anteilnahme vieler Betrachter und verlässt dann wieder ihr Blickfeld. Somit sind die Vorstellungen von Leiden, welches sich in ausgewählten, anderswo stattfindenden Kriegen immer mehr anhäuft ein Konstrukt.⁴²⁹ Unsere Umwelt wird geprägt von Nonstop-Bildern wie Fernsehen, Video oder Kino. Aber an dem Punkt wo es um Erinnerungen geht, hinterlassen Fotos eine tiefliegendere Wirkung. Unser Gedächtnis arbeitet mit Standbildern und das einzelne Bild bleibt dabei die Grundeinheit. Die Fotografie bietet eine Methode in der Ära der Informationsüberflutung, Dinge rasch zu erfassen und sie auch gut zu speichern.⁴³⁰

Sontag schreibt solchen Bildern in unserer Gesellschaft eine doppelte Botschaft zu:

„Sie zeigen ein Leiden, das empörend und ungerecht ist und gegen das etwas unternommen werden sollte. Und sie bekräftigen, daß solche Dinge in dieser Weltgend eben geschehen. Die Allgegenwart dieser Fotos und dieser Schrecken nährt wie von selbst die Überzeugung, solche Tragödien seien in den rückständigen – das heißt, armen – Teilen der Welt eben unvermeidlich.“⁴³¹

Die Vorstellung, welche wir uns von der Gegenwart und der unmittelbaren Vergangenheit machen, wird durch die Vertrautheit mit bestimmten Fotografien gefestigt. Gefühle werden eher durch Fotos hervorgerufen, als durch ein

428 Vgl. Sontag 2005, S.30.

429 Vgl. Sontag 2005, S.27.

430 Vgl. ebd. S.29.

431 Ebd. S.85.

Stichwort. Außerdem helfen uns Fotografien die Vorstellung einer fernen Vergangenheit entweder zu organisieren oder zu revidieren, wie durch posthume Schocks, verursacht von bisher unbekanntem Veröffentlichen. Fotografien die jedem bekannt sind, widerspiegeln einen wesentlichen Bestandteil der Gedanken einer Gesellschaft, oder worüber die Gesellschaft sich Gedanken zu machen vornimmt. Diese Art von Gedanken werden gerne als Erinnerungen bezeichnet, doch auf lange Sicht gesehen ist das eine Fiktion.⁴³²

Ein Problem, das es zu lösen gilt und wo die Kunst ansetzen kann ist: was Mensch mit den aktivierten Gefühlen und dem vermittelten Wissen tun soll. Wenn wir den Eindruck haben nichts und niemand, am allerwenigsten wir selbst als Einzelperson, können gegen einen Krieg etwas ausrichten, werden wir für Schrecken unzugänglich. Langeweile, Zynismus und Apathie breiten sich aus. Das Mitgefühl muss in Handeln umgesetzt werden, damit es nicht eingeht.⁴³³

Bilder verschaffen uns eine imaginäre Nähe zu Anderen und ihren Leiden. Sie suggerieren eine Verbindung zwischen dem privilegierten Betrachter und den fernen Leidenden, die in Wirklichkeit nur eine Täuschung ist. Empfinden wir aber Mitgefühl, distanzieren wir uns von der möglichen Komplizenschaft dessen, was das Leiden verursacht hat. Durch das Mitfühlen bekräftigen wir unsere Unschuld sowie unsere Machtlosigkeit. In dieser Hinsicht kann das Mitgefühl, trotz der guten Absichten, zu einer anmaßenden und unangebrachten Reaktion werden.⁴³⁴

„Das Mitgefühl, das wir für andere, vom Krieg und einer mörderischen Politik betroffene Menschen aufbringen, beiseite zu rücken und statt dessen darüber nachzudenken, wie unsere Privilegien und ihr Leiden überhaupt auf der gleichen Landkarte Platz finden und wie diese Privilegien – auf eine Weise, die wir uns vielleicht lieber gar nicht vorstellen mögen – mit ihren Leiden verbunden sind, insofern etwa, als der Wohlstand der einen die Armut der anderen zur Voraussetzung hat – das ist eine Aufgabe zu deren Bewältigung schmerzliche, aufwühlende Bilder allenfalls die Initialzündung geben können.“⁴³⁵

Dass die eigene Wahrnehmung durch das sich Klarmachen und das Bewusstsein

432 Vgl. ebd. S.99.

433 Vgl. ebd. S.118.

434 Vgl. ebd. S.118f.

435 Ebd. S.119.

über menschlich verursachtes Leid in der gemeinsamen Welt geschärft wird, ist an sich etwas Positives. Mittels dieses Bewusstseins und die Akzeptanz über die Verderbtheit von Menschen, begibt man sich in das Terrain von moralischer und psychologischer Erwachsensein.⁴³⁶ Obwohl Fotografien oft nur ein Zeichen sind, da sie den Teil der Realität auf welchen sie sich beziehen, nicht vollkommen erfassen vermögen, wird ihnen eine bedeutende Funktion zugeschrieben: Sie erinnern daran, dass Menschen imstande sind anderen Menschen gewissen Dinge anzutun. Das Erinnern an sich ist ein ethisches Handeln und die Erinnerung ist auch das einzige was uns die Verbindung zum Tod ermöglicht. Dieser Glaube an den Wert des Erinnerns ist deswegen tief in uns verwurzelt. Da wir um unsere Sterblichkeit Bescheid wissen trauern wir um all jene, die vor uns sterben werden und uns nahe stehen oder standen.⁴³⁷

Vergesslichkeit und Herzlosigkeit machen den Eindruck als ob sie zusammenzugehören. Geht es um das Erinnern an die kollektive Geschichte über einen viel längeren Zeitraum, erscheinen die Signale von der Geschichte ausgehend widersprüchlich. Da es zu viel Ungerechtigkeit auf der Welt gibt, existiert auch zu viel Erinnerung, die verbittert. Durch Versöhnung wird die Erinnerung nicht nur eingeschränkt sondern auch verformt. Wird Frieden geschlossen, bedeutet dies auch zu vergessen.⁴³⁸

Im modernen Leben treffen wir auf eine Vielzahl von Dingen, denen wir unsere Aufmerksamkeit widmen sollten. Obwohl Menschen sich oft von Bildern die als belastend empfunden werden abwenden, trifft es nicht zu, dass weniger gefühlt oder mäßiger reagiert wird. Wenn wir bei dem Anblick des Fotos nicht genug leiden, ist dies nicht als Fehler oder Schwäche zu bewerten. Denn die Fotografie erweckt in uns auch nicht den Anspruch an die Klärung unserer Unwissenheit im Bezug auf die Geschichte und die Ursache des Geschehenen, welches das Bild aufgreift.⁴³⁹

„Solche Bilder können nicht mehr sein als eine Aufforderung zur Aufmerksamkeit, zum

436 Vgl. ebd. S.133.

437 Vgl. ebd. S.134.

438 Vgl. ebd. S.134.

439 Vgl. ebd. S.135f.

Nachdenken, zum Lernen – dazu, die Rationalisierungen für massenhaftes Leiden, die von den etablierten Mächten angeboten werden, kritisch zu prüfen. Wer hat das, was auf dem Bild zu sehen ist, verursacht? Wer ist verantwortlich? Ist es entschuldbar? War es unvermeidlich? Haben wir eine bestimmte Situation bisher fraglos akzeptiert, die in Frage gestellt werden sollte? Dies alles – und obendrein die Einsicht, daß weder moralische Empörung noch Mitgefühl das Handeln bestimmen können.“⁴⁴⁰

Der Vorwurf der Anstößigkeit Fotografien zu betrachten, die Leiden zeigen, oder wie diese verbreitet werden, entspringt aus der Enttäuschung darüber, dass wir nichts Konkretes gegen diese Situation unternehmen können. Würden wir die Macht haben etwas dagegen zu tun, wären die oben gestellten Fragen von Sontag vermutlich nicht so bedeutend für uns.⁴⁴¹

Eine Grenzsituation nach Schragl entsteht dann, wenn der Mensch seine Lage nicht verändern kann. Wie zum Beispiel im Fall einer Naturkatastrophe oder einer unheilbaren Krankheit. Eine Person, welche sich noch nie zuvor in einer Grenzsituation befunden hat - dies ist im Fall des Todes ja unmöglich - kann sich nicht vorstellen wie es ist, sich in eben so einer Situation zu befinden. Trotzdem steigt die Angst bei der Vorstellung es würde einem eine derartige Grenzsituation wiederfahren. Aus diesem Grund kann vermutet werden, dass sich Menschen auf die Suche nach Bildern begeben, die ihnen das Unvorstellbare vorstellbar machen. Dabei spielt es keine Rolle ob dies aus Voyeurismus, Anteilnahme, Sensationslust oder aus antizipatorischer Verarbeitung erfolgt.⁴⁴²

Den gelegentliche Vorwurf Fotografien ermöglichen die distanzierte Betrachtung eines Leidens, sieht Sontag als hinfällig an, da es keine andere Art des Betrachtens gibt. Dieser Vorwurf würde sich somit auf das Sehen selbst beziehen, da räumliche Distanz zum Betrachten vorausgesetzt wird. Wenn wir eine Kurzfassung der Realität, so wie sie Fotografie sie liefert, wahrnehmen, entsteht die Empfindung einer moralischen Unkorrektheit. Dies äußert sich in dem Gefühl man habe kein Recht darauf das Leiden anderer aus der Distanz zu betrachten, ohne selbst die Gewalt zu erleben.⁴⁴³ Oder „als würden wir menschlich (und

440 Ebd. S.136.

441 Vgl. ebd. S.136f.

442 Vgl. Schragl 1997, S.43f.

443 Vgl. Sontag 2005, S.137f.

moralisch) einen zu hohen Preis für die einst so bewunderten Eigenschaften des Sehens zahlen – das Abstandnehmen von der Aggressivität der Welt, das uns die Freiheit gibt, zu beobachten und unsere Aufmerksamkeit gezielt einzusetzen.“⁴⁴⁴
Abstand nehmen und nachzudenken ist wichtig, denn beides gleichzeitig funktioniert nicht.⁴⁴⁵

5.3.3. Ästhetisierung von Bildern

„Fotografien neigen dazu, was immer sie abbilden umzuformen; und etwas kann als Bild schön oder erschreckend oder unerträglich oder sehr wohl erträglich sein, was im wirklichen Leben alles dies nicht ist“⁴⁴⁶

Wenn Fotografien, die von Katastrophen oder anderen Übeln Bericht erstatten und ästhetisch wirken, also zu sehr in Richtung Kunst gehen, laufen sie Gefahr kritisiert zu werden. Dies liegt daran, dass Kunst Dinge umformt. Fotografie ermöglicht es zeitgleich ein Dokument zu fabrizieren und ein Bildkunstwerk zu kreieren. Ein Doppelpotential, welches zu Übertreibungen in der Hinsicht führt, wie Fotografen ihre Arbeit bewerkstelligen sollen. Die beiden Fähigkeiten der Fotografie als gegensätzliche Kräfte aufzufassen stellt dabei so eine Übertreibung dar. Wenn Bilder Leiden thematisieren, dürfen sie nicht schön sein, genauso wie Bildbeschreibungen sich die Moralisierung nicht zur Aufgabe machen sollten. Nach dieser Anschauung entzieht ein schönes Foto dem belastenden Bildgegenstand die Aufmerksamkeit und der dokumentarische Wert der Fotografie wird beeinflusst, indem die Aufmerksamkeit auf das Medium selbst gelenkt wird. Die Signale die so ein Bild aussendet sind kontrovers. Einerseits fordert es „Schluss damit“, andererseits ruft es „Was für ein Anblick!“⁴⁴⁷

Für Roy Stryker zum Beispiel sind der Bereich der Dokumentarfotografie und jener der Ästhetik unvereinbar:

„For him [Stryker], the only acceptable priority was social change; this distrust of art with

444 Ebd. S.137f.

445 Vgl. ebd. S.138.

446 Ebd. S.89f.

447 Vgl. ebd. S.89f.

regard to documentary pictures was a source of serious argument between Stryker and the photographers who worked for him at the Farm Security Administration, particularly Dorothea Lange and Walker Evans. Stryker feared that his photographers' desire to make art might take precedence over his own purpose for them. Their task was to document the need in America for additional government relief programs and the achievements of existing programs. If details were to be edited and relationships suggested, Stryker wanted this done for political, not aesthetic reasons, but he was very cautious about any overt expressions of a theoretical position at the expense of the subject.⁴⁴⁸

Raithel beschreibt das Tun der Dokumentaristen folgend:

„Nicht Fotografen seien hier am Werk, sagten Kritiker, sondern ein Haufen Soziologen mit Kameras.“⁴⁴⁹

Runge kritisiert die Aussage Raeithels insofern, da Fotografen mit Künstlern gleichgesetzt würden, obwohl die entstandenen Arbeiten der FSA nicht als Kunst eingestuft werden. Fließende Genre-Grenzen werden dabei nicht beachtet.⁴⁵⁰

Henning Ottmann stellt sich im Geleitwort von Runge's Buch gegen den häufig erhobenen Vorwurf Dorothea Lange hätte das soziale Elend verklärt und ästhetisiert. Der von den Bildern ausgehende Appell zur Anteilnahme sei nicht als Verklärung oder Ästhetisierung des Elends zu deuten. Gerade das ästhetisch Gelingene sei das, wie es in Paradoxer Formulierung heißt, bei dem nicht ausschließlich ästhetisch verweilt werden könne. Die Fotografien Langes hätten den Armen ihre Würde zurückgegeben. Die Bilder zeigen auch wie es einzelnen gelinge, sich ihre Würde in größter Not zu bewahren.⁴⁵¹

Es gehört zu den Aufgaben der Fotografie Dinge die gewöhnlich aussehen zu verschönern. Durch die Verschönerung, welche zu den klassischen Kameraoptionen dazu gezählt wird, verschiebt sich die moralische Reaktion auf das Dargelegte in den Hintergrund. Etwas möglichst unvoreilhaft zu gestalten, also Verhäßlichen, ist eine moderne sowie methodische Funktion, die zur aktiven

448 Anne Wilkes Tucker, "Photographic Facts and Thirties America", in: *Observations. Essays on Documentary Photography*, hrsg. v. David Featherstone, Carmel: Friends of Photography 1984, S.40-55, hier S.43.

449 Raeithel 1989, S.89.

450 Vgl. Runge 2006, S.65.

451 Vgl. ebd. S.7.

Auseinandersetzung auffordert. Wenn Fotografien kritisieren und darüber hinaus Verhalten ändern sollen, müssen sie auf eine Art und Weise schockieren.⁴⁵²

Betrachter von Fotografien, welche das Leiden durch Globalisierung hochstilisieren, können durch die Bilder angespornt werden gegen Elend aktiv zu werden. In Opposition dazu können Fotos Betrachter auch auf die Gedanken bringen, dass das Leiden und das Elend in der Welt zu unumstößlich, zu dramatisch und zu weit verbreitet ist, als das sich durch gezielte politische Interventionen an vereinzelt Orten etwas verändern lässt. Wird ein Thema aus letzterer Perspektive gesehen, muss das Mitgefühl ins Rollen kommen und sich bis zur Abstraktion verflüchtigen. Dabei sind die Politik und die Geschichte immer konkret.⁴⁵³

In jener Zeit als unverfälschte Aufnahmen noch als außergewöhnlich galten, war der Glaube verbreitet, Betrachter bei der Vorführung von Aufmerksamkeit verlangenden Bildern, die schmerzliche Realität nahe zu bringen. In unserer heutigen Welt herrscht immer mehr Unsicherheit über die Wirkung von bedrückenden Bildern vor, da Fotografien hauptsächlich zu konsumistischen Manipulationen eingesetzt werden. Aus diesem Grund setzen sich Fotografen und Theoretiker der Fotografie, die ein Gespür für ethische Fragen aufweisen, zunehmend mit der Nutzbarmachung von Gefühlen wie Bedauern, Mitgefühl oder Empörung sowohl in der Kriegsfotografie, als auch mit dem Problem der Auslösung von emotionalen Reaktionen auseinander. Einige Fotojournalisten empfinden ein unspektakuläres Festhalten von spektakulären Situationen moralisch angemessener.⁴⁵⁴

„Der unmittelbare Zweck der Agentur Magnum, die rasch zur einflussreichsten und angesehensten Vereinigung von Fotojournalisten wurde, war ein praktischer: mutige, frei arbeitende Fotografen gegenüber der Illustrierten zu vertreten, in deren Auftrag sie unterwegs waren. Gleichzeitig formulierte die Charta von Magnum – in einem ähnlichen moralischen Ton, wie er in den Gründungsurkunden anderer internationaler Organisationen und Verbänden anklang, die kurz nach dem Krieg entstanden – einen umfassenden moralischen Auftrag für die Fotojournalisten: als Chronisten ihrer Zeit, ob im Krieg

452 Vgl. Sontag 2005, S.95.

453 Vgl. ebd. S.92f.

454 Vgl. ebd. S.92f.

oder im Frieden, ohne chauvinistische Vorurteile fair und aufrichtig Zeugnis abzulegen.“⁴⁵⁵

Medien können weder zu hundert Prozent noch objektiv die Welt zeigen, sondern sie begnügen sich mit einer bruchstückhaften Wiedergabe. Dadurch müssen sie zwangsläufig auf eine oder mehrere Dimensionen verzichten. Die Fotografie zum Beispiel entspricht nicht der synästhetischen Wahrnehmung eines Menschen. Mögliche Konsequenzen durch visuelle Kritik an soziale Umstände liegen außerhalb der Urheber⁴⁵⁶, genauso wie die Abgebildeten in meiner Arbeit ihre eigene Situation nicht beeinflussen konnten. Fotografen „reagieren mit journalistisch-künstlerischer Verarbeitung auf Probleme und Krisen und bieten in der Fiktion eventuelle Lösungsansätze“.⁴⁵⁷

455 Ebd. S.43.

456 Vgl. Runge 2006, S.147.

457 Ebd. S.147.

6. Ausblick – Veränderung im Kontext neuer Medien

Wenn sozialkritische Fotografien publiziert werden, nehmen Medien eine ambivalente Rolle ein. Zum einen wird die Öffentlichkeit informiert, zum anderen wird den Medien vorgeworfen die Sensationsgier zu schüren und mit Leid Geld zu machen.⁴⁵⁸ Außerdem drängt sich die Frage nach der Bedeutung von Fotografie in der heutigen Zeit auf. Da Menschen in Industrieländern einer kontinuierlichen Reizüberflutung durch Visualität ausgesetzt sind, verschiebt sich wahrscheinlich die Wahrnehmung von Fotografien als solche.⁴⁵⁹ Aber wie werden Fotos dann wahrgenommen? Und in welchem Rahmen findet sozialkritische Dokumentarfotografie abseits des World Press Photo Award noch Beachtung? Wie steht es mit der Glaubwürdigkeit der übermittelten Botschaft in einem Zeitalter wo die technische Manipulation sich als Norm eingestellt hat?

Die Dokumentarfotografie wird als Vorkämpfer des Fotojournalismus angesehen. Runge zitiert Beaumont Newhall wenn sie schreibt, dass das Attribut „dokumentarisch“ als Definition eines bestimmten Stils im Allgemeinen gilt. Als organisierte Bewegung hat die Dokumentarfotografie seit dem Zweiten Weltkrieg an Dynamik verloren. Dennoch finden sich die dokumentarischen Grundsätze im Fotojournalismus wieder und wurden von diesem als Basis seiner Ausführung übernommen. Nach Newhall fundiert die Dokumentarfotografie hauptsächlich auf einer Geisteshaltung, auf einer Moral- und Weltvorstellung, welche ihren Grundsatz im „Respekt vor dem Tatsächlichen“ sieht. Dies würde bedeuten, dass nur dann von dokumentarischen Bildern gesprochen werden kann, wenn der/die FotografIn das Motiv entsprechend der eigenen Wertannahme fotografisch realisiert.⁴⁶⁰

Sebastião Salgado ist wohl einer der bekanntesten zeitgenössischen Fotografen, welcher im Bereich der sozialdokumentarischen Fotografie tätig ist. Zu seiner Arbeitsweise äußerte er sich wie folgt:

458 Vgl. Runge 2006, S.159.

459 Vgl. ebd. S.160.

460 Vgl. Beaumont Newhall zitiert nach Runge 2006, S.160.

„Was ist Fotografie? Es ist die Art und Weise, wie der Fotograf denkt. Ich bin sicher, dass Sie sich für meine Einzelbilder nicht interessieren. Sie interessieren sich für das Konzept – für mein Lebenskonzept – für die Art, in der ich in die Realität eingreife, wenn ich meine Bilder mache. [...] Ich stelle Fragen in meinen Bildern, ich versuche, Diskussionen zu entfachen, die zu Lösungsvorschlägen führen. Ich glaube nicht an schnelle Lösungen. Aber es gibt nur eine Menschheit. Wir müssen Lösungen für sie finden.“⁴⁶¹

Durch die Art der Fotografie hat sich die Wahrnehmung der Gegenwart strukturiert. Werbeplakate, Fernsehen, Zeitungen und Zeitschriften überfluten mittlerweile mit steigender Tendenz zu Farbbildern unsere Sinneseindrücke. Dadurch ist der Stellenwert von einer Fotografie natürlich nicht mehr derselbe wie vor hundert Jahren. Ein immer schneller werdender Datentransfer erlaubt eine unmittelbare Übertragung in Redaktionen und eine fast simultan mit dem Geschehen ablaufende Veröffentlichung über das Internet, wobei eine Manipulation nicht ausgeschlossen werden kann.⁴⁶²

In den Anfängen wurde eine Fotografie „für wissenschaftlich objektiv gehalten, weil sie wissenschaftlicher Subjektivität von einer spezifischen Art entgegenwirkte: der Intervention zwecks Verschönerung des Geschehenen oder seiner Angleichung an eine Theorie.“⁴⁶³ Das Argument, Bilder seien frei von Interpretation und demzufolge objektiv, kann in der heutigen Zeit nicht mehr greifen. Zwar kann das rein technische Fotografie Verfahren noch immer als Gegenstand der Wissenschaft betrachtet werden, aber die zahlreichen Möglichkeiten der Bildbearbeitung öffneten eine neue Ebene weitreichender und auch angewandter Interpretationen.

Werckmeister bezeichnet die Folge der Ausbreitung von elektronischen Bildtechnologien als Polarisierung zwischen einer operativen und einer informativen Bildsphäre. Die operative Bildsphäre erzeugt „eine Datenbasis von Abbildungen, Bildkonstruktionen, Formeln und Texten, die ihrerseits wiederum zur Programmierung elektronischer Apparate dient, ohne dass Menschen sie je zu

461 Sebastião Salgado, in: Harris, Mark Edward. *Gesichter des zwanzigsten Jahrhunderts. Meisterfotografen und ihr Werk*. Übersetzt von Christian Auffhammer (Faces of the Twentieth Century). Weingarten: Kunstverlag Weingarten 1998, S. 159.

462 Vgl. Runge 2006, S.163.

463 Lorraine Daston/Peter Galison, „Photographie als Wissenschaft und als Kunst“, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, hrsg. v. Bernd Stiegler, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG 2010, S.57-70, hier S. 67.

Gesicht bekämen“⁴⁶⁴, während die informative Bildsphäre für das menschliche Auge bestimmt ist.⁴⁶⁵

„Eine nichtöffentliche Bildproduktion und Bildvermittlung mit funktionalem und daher fraglosem Wirklichkeitsbezug steht einem öffentlichen Bildbewusstsein gegenüber, das seinen Wirklichkeitsbezug ständig in Frage stellt.“⁴⁶⁶

Die operative und die informative Bildsphäre sind Teilbereiche der visuellen Kultur und wirken in Bildtechnologie, Bildkultur sowie Bildpolitik zusammen.

Werckmeister definiert diese drei Begriffe wie folgt⁴⁶⁷:

1) Bildtechnologie: die digitale Potenzierung der Fotografie in der Herstellung, Übermittlung und Verwendung von Bildern, deren funktionale Anwendung in der Lebenswirklichkeit den Bedingungen des Wirtschafts- und Gesellschaftsprozesses folgt und dessen Zielsetzung dient.

2) Bildkultur: der ästhetische Gesamtzusammenhang von Reklame, Unterhaltung, technisch produzierter Massenkunst und institutionalisierter Hochkunst, die umso vielfältiger in die politische Kultur hineinwirken, je mehr sich diese über Bilder herstellt.

3) Bildpolitik: das Verhältnis von Bildtechnologie und Bildkultur zueinander, das heißt der politischen Verfügung über die visuelle Repräsentation des Gesellschaftsprozesses und über die Darstellung, Reflexion oder Kritik in der Öffentlichkeit der kapitalistischen Demokratie.

Die elektronische Bildtechnologie erschafft eine umfangreiche, sowie tiefe Sichtbarkeit unserer Lebenswirklichkeit und verspricht diese Sichtbarkeit in den visuell gesteuerten Gesellschaftsprozess zu befördern. Diese Bildtechnologie wird heute jedoch häufig epistemologisch kritisiert. Um die Authentizität kategorisch zu bezweifeln, erfolgt eine Unterscheidung zwischen visueller und nichtvisueller Konstitution von digitalen Bildern. Dagegen sind jene Instanzen, die über

464 Werckmeister 2005, S.7.

465 Vgl.ebd. S.7.

466 Ebd. S.7.

467 Vgl. ebd. S.7.

Bildtechnologien bestimmen, politischer Kritik im Bezug auf Sicherheit ausgesetzt, weil die Entscheidung zwischen Sichtbarkeit und Geheimhaltung von Bildern in deren Sektion fällt.⁴⁶⁸

„Die Macht der Abwägung zwischen dem, was gezeigt werden darf, und dem, was verborgen bleiben soll, unterwirft den Anspruch der politischen Demokratie auf visuelle Information einem Prozess von Versagung und Verhandlungen, Kontroversen und Kompromissen, an dem epistemologische oder ästhetische Kriterien abprallen, und dem allein mit politischen Kriterien beizukommen ist.“⁴⁶⁹

468 Vgl. ebd. S.7.
469 Ebd. S.7.

7. Schlussbemerkung

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, ob und inwiefern die Dokumentarfotografie Einfluss auf Politik und folglich auf gesellschaftliche Systeme einzunehmen vermag.

Was das Medium Fotografie seinem Wesen nach ist wurde zu Beginn des zweiten Kapitels anhand von Roland Barthes und Walter Benjamin geklärt. Während Barthes versucht, einen sehr persönlichen Zugang in seinen *Bemerkungen zur Photographie* zu verarbeiten und dabei auf wichtige Merkmale der Fotografie stößt, welche das Medium immer wieder als ein subjektives ausweisen, knüpfen Benjamins Gedanken an die Veränderungen der Kunst im Allgemeinen und ihren Wandel im Zeitalter der technischen Reproduktion an. Beide treffen sich allerdings an einem Punkt, wo die Fotografie als unwiderlegbarer Beweis einer Existenz in Zeit und Raum fungiert. Das Noema und die Aura einer Fotografie beschreiben den Umstand einer Szene, die „so und nicht anders“ gegeben war. Deshalb kann ein fotografisches Bild auch als genuin angesehen werden. Dies ist ein wichtiger Aspekt in Hinblick auf die Macht, welche von dokumentarischen Lichtbildaufnahmen ausgehen.

Mit Hilfe von Petr Tausk wurde ein historischer Überblick skizziert, welcher die Abspaltung der Fotografie sowohl von der Malerei als auch von der Naturwissenschaft hin zu einem eigenständigen künstlerischen Medium veranschaulicht. Hierbei stehen die Arbeitsweisen mit dem Apparat selbst und der Anspruch an die Bilder, welcher auf keinerlei Manipulation des eingefangenen Moments gründet, im Vordergrund.

Das dritte Kapitel behandelte die philosophische Ästhetik, welche nicht unbedingt mit einer Kunstphilosophie zusammenfallen muss. Durch eine ästhetische Erfahrung wird unser Denken angeregt und nachfolgend unser Handeln geprägt. Ein Zusammenhang zwischen Ästhetik und Moral wurde anhand Immanuel Kants' Begriff des Erhabenen aufgezeigt. Ein in erhabene Stimmung versetztes Subjekt übersteigt sein eigenes sinnliches Fassungsvermögen. Diese Stimmung, welche eine nicht fassbare Unendlichkeit in der betreffenden Person auslöst, wird auch

als negative Lust oder als Lust am Schrecklichen bezeichnet. Peter Bürger versucht mittels Lösungsansätzen dreier Denker die Ursachen der Lust am Schrecklichen im Allgemeinen zu ergründen. Sein Fazit daraus fordert auf, die Lust am Schrecklichen anzunehmen und sie in Form von künstlerischer Auseinandersetzung auszuleben.

Um ein besseres Verständnis rund um die Entstehung und Bedeutung des Begriffes Dokumentarfotografie zu entwickeln, widmete sich das vierte Kapitel ausschließlich jenem Terminus. Die damals entstandene *Farm Security Administration* ist die erste Organisation, welche Fotografien gezielt einsetzte um die Öffentlichkeit auf soziale Missstände aufmerksam zu machen. Bereits in den 1930er Jahren konnte die FSA mit ihren Aufnahmen soziale Hilfsmaßnahmen ins Rollen bringen. Die zeitliche Einordnung und die Umstände der Geburt der Dokumentarfotografie sind insofern wichtig, als dass sich der Begriff im Laufe der Jahre gewandelt hat und nun immer häufiger mit dem Genre des modernen Fotojournalismus gleichgesetzt wird. Dabei ist zu beachten, dass die Grundsätze der dokumentarischen Fotografie vom fotografischen Journalismus aufgegriffen und weiter verarbeitet wurden.

Das fünfte und zentrale Kapitel der Arbeit gliedert sich in drei Bereiche. Im ersten Teil *Fotografie und Gesellschaft* näherte ich mich konkret der Ausgangsfrage. Um Fotografie als politisches Instrument in der Gesellschaft nutzen zu können, muss ein politisches Bewusstsein im Subjekt vorausgesetzt werden. Denn eine moralische Haltung kann nicht erst durch Fotografie erzeugt, aber eine vorhandene kann verstärkt werden. Damit die dokumentarische Fotografie überhaupt imstande ist Beweismaterial für ein Ereignis zu liefern, muss zuerst ein politischer Kontext festgelegt werden. Zusätzlich ist es von Bedeutung, dass einem Subjekt die Möglichkeit der Identifikation erlaubt wird. Je allgemeiner die Botschaft, die durch eine Fotografie transportiert werden soll, desto geringer ist die Wirkung, die sie im Betrachter auslöst. Wie Bilder von Menschen perzipiert werden, zeigt die vorliegende Arbeit anschließend anhand von Gustav Theodor Fechner's Prinzipien ästhetischer Wertung auf. Hierbei stellt sich heraus, dass die Bildkomposition der Symmetrie und des Goldenen Schnitts fundamental für ästhetische Erlebnisse sind. Generell ist die formale Struktur eines Bildes in

Verbindung mit dem Inhalt ein wichtiger Aspekt, um physisch und emotional auf das Gesehene reagieren zu können. Doch auch andere Faktoren sind ausschlaggebend, um ein breites Publikum auf eine Fotografie aufmerksam zu machen. Bernhard Schragl's zwölf Parameter, welche die Ikonisierung eines Bildes kennzeichnen, diente mir hier als Vorlage.

Der zweite Teil des fünften Kapitels widmet sich der World Press Photo Foundation und ihrer jährlichen Wanderausstellung. Anhand von ausgewählten preisgekrönten Bildern vergangener Jahre und des World Press Photo Award 2014 werden Fragen, die bereits in der Einleitung beschrieben wurden, abgehandelt. Den Abschluss dieser Fotografieanalysen bildet das Gewinnerbild des Jahres 2014 *Signal*. Dabei wird die Fotografie hinsichtlich Schragl's Parameter untersucht und mit vorangegangenen Theorien sowie mit verwandtem Fachwissen des Feldes der Theater-, Film- und Medienwissenschaft verknüpft. Inwiefern Bilder Einfluss auf politische oder ökonomische Systeme ausüben können, zeigt unter anderem das Beispiel von Taslima Akhter's Aufnahme *Final Embrace*. Nachdem 2013 das fünfstöckige Fabrikgebäude in Bangladesch eingestürzt war, ging die Fotografie von Akhter um die Welt. Menschen wollten erfahren, wer die abgebildeten Personen waren und wie ihr Leben ausgesehen hatte. Dadurch gerieten einige weltweit bekannte Textilkonzerne unter Druck und sahen sich gezwungen ein Abkommen zu unterschreiben, welches nicht nur die Löhne der ArbeitnehmerInnen erhöhte, sondern sie auch dazu verpflichtete, die Sicherheitsstandards ihrer Fabriken regelmäßig zu überprüfen. Ob und inwieweit diese Abkommen greifen, wird hier nicht abschätzbar. Dennoch wurde dadurch veranschaulicht, dass Fotografien imstande sind Diskurse auszulösen und Systeme zu beeinflussen.

Der dritte Teil thematisierte daran anschließend die Lust an der Perzeption von schrecklichen Bildern in Bezug auf die Fotografie und ging der Frage nach, ob derartige Aufnahmen angesichts ethisch verwerflicher Gründe ästhetisiert werden. Es wurde versucht den Zusammenhang zwischen einer moralisch bedenklichen Lust und der auf Schock ausgelegten Konsumgesellschaft darzustellen und greifbar zu machen.

Der Ausblick in Kapitel Sechs zeigt den Wandel der Dokumentarfotografie hin zum Fotojournalismus auf und stellt eine von Otto Werckmeister geprägte gedankliche

Auseinandersetzung in den Raum, wonach die Verfügung über Bilder, welche unsere heutige Gesellschaft zu Gesicht bekommt, von politischen Instanzen bestimmt wird.

Da die meisten DokumentarfotografInnen in meiner Auseinandersetzung dem künstlerischen Bereich zugeordnet werden, bildete dieser überwiegend den Hintergrund meiner Überlegungen: Durch künstlerisch gesetzte Strukturen und Formalismen bricht der Gehalt der Bilder nicht sofort über den Betrachter nieder und es entsteht die Möglichkeit, sich mit dem Inhalt bedacht und analytisch zu beschäftigen. Dies ist insofern bedeutend, als hierbei für ein politisch vorbereitetes Subjekt ein Anknüpfungspunkt zu einer aktiven Veränderung entstehen kann. Der marxistische Theoretiker Edwin Hoernle formulierte den treffenden Satz: „Foto ist Waffe, Technik ist Waffe, Kunst ist Waffe!“⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ Edwin Hoernle, „Das Auge des Arbeiters“ (1930), in: *Theorie der Fotografie 2. 1912-1945*, hrsg. v. Wolfgang Kemp [u.a.], München: Schirmer-Mosel 1999, S.224-227, hier S.227.

8. Bibliographie

8.1. Literatur

Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube (La chambre claire. Note sur la photographie). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag¹⁴ 2012.

Benjamin, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Edition Suhrkamp 28, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S.7-44.

Benjamin, Walter, "Kleine Geschichte der Photographie", in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Edition Suhrkamp 28, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S.45-64.

Bürger, Peter. *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Cartier-Bresson, Henri, "Der entscheidende Augenblick" (1952), in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, hrsg. v. Bernd Stiegler, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG 2010, S. 197-205.

Chong, Denise. *Das Mädchen hinter dem Foto. Die Geschichte der Kim Phuc*. (The girl in the picture). Hamburg: Hoffmann und Campe 2001, S.10.

Daston Lorraine / Galison Peter, "Photographie als Wissenschaft und als Kunst", in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, hrsg. v. Bernd Stiegler, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG 2010, S.57-70.

Foucault , Michel, "Denken, Fühlen", in: *Schriften in vier Bänden. 4. 1980-1988*, Übersetzt von Michael Bischoff (Dits et Écrits), hrsg. V. Daniel Defert [u.a.], Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S.294-302.

Frank, Robert, "Eine Erklärung", in: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, hrsg. v. Wilfried Wiegand, Frankfurt am Main: Fischer S. Verlag 1981, S. 283-289.

Freund, Gisèle. *Photographie und Gesellschaft*. Übersetzt von Dietrich Leube (Photographie et société). München: Rogner und Bernhard, 1976.

Grittmann, Elke, "Verhüllt – unverhüllt. Bild und Verschleierung in der Afghanistan – Berichterstattung", in: *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, hrsg. v. Michael Beuthner, Köln: Herbert von Halem Verlag 2003.

Hoernle, Edwin, "Das Auge des Arbeiters" (1930), in: *Theorie der Fotografie 2. 1912-1945*, hrsg. v. Wolfgang Kemp [u.a.], München: Schirmer-Mosel 1999, S.224-227.

Jussim, Estelle, "Propaganda and Persuasion", in: *Observations. Essays on Documentary Photography*, hrsg. v. David Featherstone, Carmel: Friends of Photography 1984, S.103-114.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X*. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag²¹ 2014.

Kemp, Wolfgang. *Foto – Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*. München: Schirmer-Mosel 1978.

Krauss, Rolf H., "Walter Benjamin und der neue Blick auf die Fotografie", in: *Fotografie denken. Über Vilém Flusser's Philosophie der Medienmoderne*, hrsg. v. Gottfried Jäger, Bielefeld: Kerber Verlag 2001, S. 29-38.

Kroeber-Riel, Werner. *Konsumentenverhalten*. München: Vahlen³ 1984, S.229.

Marchesi, Jost J.. *Handbuch der Fotografie. 1. Geschichte, Chemische und optische Grundlagen*. Schaffhausen: Verlag Photographie AG 1993.

Meyer, Thomas. *Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch die Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Müller, Marion G., "Bilder – Visionen – Wirklichkeiten. Zur Bedeutung der Bildwissenschaft im 21. Jahrhundert", in: *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. v. Thomas Knieper, Köln: Herbert von Halem Verlag 2001, S.14-24.

Page, Homer, "Was ist Fotografie?" (1950), in: *Theorie der Fotografie 3. 1945-1980*, hrsg. v. Wolfgang Kemp [u.a.], München: Schirmer-Mosel 1999, S.66-68.

Pöltner, Günther. *Philosophische Ästhetik*. Stuttgart: Kohlhammer 2008.

Raeithel, Gert. *Geschichte der Nordamerikanischen Kultur: [in drei Bänden]. 3. Vom New Deal bis zu Gegenwart: 1930 – 1988*. Weinheim [u.a.]: Quadriga 1989.

Runge, Evelyn. *John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. Sozialkritik in Literatur und Fotografie*. München: M-Press 2006.

Salgado, Sebastião, in: Harris, Mark Edward. *Gesichter des zwanzigsten Jahrhunderts. Meisterfotografen und ihr Werk*. Übersetzt von Christian Auffhammer (Faces of the Twentieth Century). Weingarten: Kunstverlag Weingarten 1998.

Schadewaldt, Wolfgang. *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*. München: deutscher Taschenbuch Verlag 1966.

Schöttle, Hugo. *DuMont's Lexikon der Fotografie. Foto-Technik. Foto-Kunst Foto-Design*. Köln: DuMont 1978.

Schragl, Bernhard, "Ikonen der Pressefotografie. Sieben der bekanntesten Pressefotografien und wie sie dazu wurden. Eine Möglichkeit der Bildanalyse", Dipl. Universität Wien 1997.

Schuster, Martin. *Fotopsychologie. Lächeln für die Ewigkeit*. Berlin [u.a.]: Springer 1996.

Shore, Stephen, "Stephen Shore im Gespräch mit Lynne Tillman", in: *Stephen Shore. Uncommon Places. Amerika. Das Gesamtwerk*, Interview übersetzt von Matthias Wolf (Stephen Shore in a Conversation with Lynne Tillman), München: Schirmer-Mosel 2004, S.173-183.

Stiegler, Bernd, "Fotografie und Gesellschaft. Einleitung", in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, hrsg. v. Bernd Stiegler, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG 2010, S.225-229.

Stiegler, Bernd. *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Fink² 2010.

Sontag, Susan. *Das Leiden der Anderen betrachten*. Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser (Regarding the Pain of Others). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2005.

Sontag, Susan. *Über Fotografie*. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch (On Photography). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag²⁰ 2011.

Tausk, Petr. *Die Geschichte der Fotografie im 20. [zwanzigsten] Jahrhundert: von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus*. Köln: DuMont³ 1977.

Tucker, Anne Wilkes, "Photographic Facts and Thirties America", in: *Observations. Essays on Documentary Photography*, hrsg. v. David Featherstone, Carmel: Friends of Photography 1984, S.40-55.

Werckmeister, Otto Karl. *Der Medusa Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*. Leipzig: form+zweck Verlag 2005.

World Press Photo 14, Till Schaap Edition 2014.

8.2. Online-Quellen:

Adams, Eddie, in: time.com. URL:

<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,988783,00.html> (Zugriff: 21.11.2014).

Akhter, Taslima, in: taslimaakhter.com. URL: <http://www.taslimaakhter.com/bio> (Zugriff: 25.11.2014).

Akhter, Taslima. Interview mit Karen Knorr, 2012, in:

globalarchivephotography.com. URL:

<http://globalarchivephotography.com/project/the-life-struggle-of-garment-workers/#project-interview> (Zugriff: 25.11.2014).

Culture, in: culture.pl. URL: <http://culture.pl/en/artist/kacper-kowalski> (Zugriff: 25.11.2014).

Drehle, David von. *A Final Embrace: The Most Haunting Photograph from Bangladesh*. 2013. In: time.com. URL: <http://time.com/3387526/a-final-embrace-the-most-haunting-photograph-from-bangladesh/> (Zugriff: 25.11.2014).

Duden, in: duden.de. URL:

<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/laissez%20faire> (Zugriff: 20.12.2014).

Edelstein, Jillian, in: worldpressphoto.org. URL:

<http://www.worldpressphoto.org/content/american-photographer-john-stanmeyer-wins-world-press-photo-year-2013> (Zugriff: 11.12.2014).

Faas, Horst. *The Saigon Execution*. 2004. In: digitaljournalist.org. URL:

<http://digitaljournalist.org/issue0410/faas.html> (Zugriff: 21.11.2014).

Galerie Westlicht, in: westlicht.com. URL:

<http://www.westlicht.com/ausstellungen/archiv/05092014-12102014-world-press-photo-14/> (Zugriff: 24.11.2014).

Linfield, Susan, in: worldpressphoto.org. URL:

<http://www.worldpressphoto.org/content/american-photographer-john-stanmeyer-wins-world-press-photo-year-2013> (Zugriff: 11.12.2014).

Mahr, Krista. *Portraits of Pain*. 2013. In: world.time.com. URL:

<http://world.time.com/portraits-of-pain/> (Zugriff: 25.11.2014).

Paul, Gerhard. *Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg*. 2005. In: zeithistorische-forschungen.de. URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005> (Zugriff: 19.11.2014).

Pitterle, Robert. *Die Geschichte des „Saigon Execution“-Fotos*. 2009. In: rpzine.de. URL: <http://rpzine.de/2009/07/eddie-adams-die-geschichte-des-saigon-execution-fotos/> (Zugriff: 25.11.2014).

The Daily Star, 2012. in: thedailystar.net. URL: <http://www.thedailystar.net/bail-for-rana-plaza-owner-16994> (Zugriff: 25.11.2014).

Thomas, Robert. *Nguyen Ngoc Loan, 67, Dies; Executed Viet Cong Prisoner*. 1998. In: nytimes.com. URL: <http://www.nytimes.com/1998/07/16/world/nguyen-ngoc-loan-67-dies-executed-viet-cong-prisoner.html> (Zugriff: 18.11.2015).

Ut, Huynh Cong, "I called Kim Phuc often. She calls me Uncle", Interview mit Alyssa McDonald 2010, New Statesmen (1996), in: Literature Resource Center.

URL:

<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA225786548&v=2.1&u=43wien&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=3e0c8d4834e1b7af264848167b683652>

(Zugriff:20.12.2014).

World Press Photo, in: worldpressphoto.org. URL: <http://www.worldpressphoto.org>
(Zugriff: 17.11.2014).

World Press Photo, in: worldpressphoto.org. URL:
<http://www.worldpressphoto.org/contest> (Zugriff: 17.11.2014).

World Press Photo, in: worldpressphoto.org. URL:
<http://www.worldpressphoto.org/the-archive> (Zugriff: 17.11.2014).

World Press Photo, in: worldpressphoto.org. URL:
<http://www.worldpressphoto.org/academy> (Zugriff: 18.11.2014).

World Press Photo, in: worldpressphoto.org. URL:
<http://www.archive.worldpressphoto.org/the-archive> (Zugriff:18.11.2014).

World Press Photo, in: worldpressphoto.org. URL:
<http://www.worldpressphoto.org/awards/2014/nature/kacper-kowalski/06?gallery=1125526> (Zugriff: 25.11.2014).

World Press Photo, in: worldpressphoto.org. URL:
<http://www.worldpressphoto.org/content/american-photographer-john-stanmeyer-wins-world-press-photo-year-2013> (Zugriff: 11.12.2014).

9. Abbildungsverzeichnis:

Abb.1: Falling Soldier, Cordoba Front 1936, S.28

© Robert Capa / Magnum

in: <http://www.time.com/3638051/capas-falling-soldier-the-modest-birth-of-an-iconic-picture/> (Zugriff: 05.01.2015).

Abb.2: White Angel Breadline, San Francisco 1933, S.44

© Dorothea Lange

in: <http://www.museumca.org/picturethis/pictures/white-angel-bread-line-san-francisco> (Zugriff: 18.11.2014).

Abb.3: Migrant Mother, California 1936, S.50

© Dorothea Lange

in:

http://en.wikipedia.org/wiki/Florence_Owens_Thompson#mediaviewer/File:Lange-MigrantMother02.jpg (Zugriff: 18.11.2014).

Abb.4: Saigon Execution, South Vietnam 1968, S.80

© Eddie Adams / Associated Press

in: <http://iconicphotos.files.wordpress.com/2009/04/execution.jpg>
(Zugriff:18.11.2014).

Abb.5 Napalm Girl, South Vietnam 1972, S.83

© Huynh Cong Ut / Associated Press

in: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005> (Zugriff: 20.11.2014).

Abb.6 Originalaufnahme Napalm Girl 1972, S.86

© Huynh Cong Ut / Associated Press

in: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005> (Zugriff: 20.11.2014).

Abb.7: Anonymes Standbild 1972, S.86

© Anonymus, vermutlich entnommen aus dem 16mm-Streifen der NBC-Kamera
in: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005>, (Zugriff: 20.11.2014).

Abb.8: Final Embrace, Bangladesh, S.91

© Taslima Akhter / World Press Photo

in: <http://www.worldpressphoto.org/awards/2014/spot-news/taslima-akhter?gallery=1125526> (Zugriff: 20.12.2014).

Abb.9: Toxic Beauty – Adamów, Poland, S.98

© Kacper Kowalski / World Press Photo

in: <http://www.worldpressphoto.org/awards/2014/nature/kacper-kowalski/09?gallery=1125526> (Zugriff: 20.12.2014).

Abb.10: Toxic Beauty - Belchatów , Poland, S.98

© Kacper Kowalski / World Press Photo

in: <http://www.worldpressphoto.org/awards/2014/nature/kacper-kowalski/06?gallery=1125526> (Zugriff: 20.12.2014).

Abb.11: Signal, Dschibuti, S.102

© John Stanmeyer / World Press Photo

in: <http://www.worldpressphoto.org/awards/2014/contemporary-issues/john-stanmeyer> (Zugriff: 20.12.2014).

10. Anhang

10.1. Zusammenfassung

Im Zeitalter der Informationsüberflutung gewährleistet die Fotografie eine Methode Dinge rasch zu erfassen und gut zu speichern. Die Dokumentarfotografie hält die sozialen Umstände der Zeit fest, spiegelt die Gegenwart wieder und dokumentiert sie für die Zukunft. Dabei rückt die Beziehung des Individuums zur Gesellschaft in den Mittelpunkt. Fotografie wird immer wieder als Kunstwerk verstanden. Doch sie kann auch die Aufmerksamkeitsschwelle für Not und Elend senken und das soziale Verantwortungsbewusstsein stärken, insofern der Betrachter dafür empfänglich ist. Die Arbeit der Farm Security Administration ist einer von vielen Versuchen die Kamera als gesellschaftliche, sowie medienpolitische Waffe einzusetzen. Hier geht es um bewusst verwendete Bilder, die auf soziales Elend hinweisen, die Betrachter wachrütteln und bestimmte gesellschaftliche Zustände dokumentieren. Ob und inwiefern sozialkritische Künstler mittels Dokumentarfotografie die kapitalistische Ordnung der Gesellschaft verändern können, wird anhand von diversen Theorien aus den Bereichen Fotografie und Philosophie, Interviews sowie Bildanalysen aufgezeigt. Auch wenn Dokumentarfotografie es schafft in der Öffentlichkeit Aufsehen zu erregen, liegt die Verantwortung für die Aufhebung von sozialen Missständen bei der Politik.

10.2. Abstract

In the age of information overload, photography guarantees a method for capturing things quickly and storing them well. The documentary photography records the social circumstances of the time, as well as it reflects the present, and documents it for the future. Besides, it moves the relationship of the individual towards the society in centre. Photography can be considered as a piece of art. But also it could lower the attention threshold for poverty and misery, and strengthen the social senses of responsibility, as long as the viewer is susceptible for that. The work of the Farm Security Administration is one of many attempts to use the

camera as a social, as well as a media-political weapon. It is about consciously using pictures that indicate social misery, shock viewer into action, and document certain social conditions. Whether and in what way social-critical artists can change the capitalistic order of society based on documentary photography is debated and confirmed by various theories from the areas of photography, philosophy, several interviews, and image analysis. Even if documentary photography manages to attract attention in the public, the responsibility for the reduction of social grievance is in the hands of politics.

10.3. Lebenslauf

Magdalena Ly

27. Jänner 1988

AUSBILDUNG

2014	2. Studienabschnitt Theater-, Film- und Medienwissenschaft abgeschlossen
03/2010-06/2013	Mitbelegung an der Universität für angewandte Kunst Wien mit Schwerpunkt auf Fotografie
10/2010	1. Diplomprüfung Theater-, Film- und Medienwissenschaft
03/2008	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
10/2007-01/2008	Studium der Bildungswissenschaft an der Universität Wien
2006	Reifeprüfung am Bundesoberstufenrealgymnasium in St. Johann im Pongau mit Schwerpunkt auf Musik

SONSTIGES

- SS2013 Tutorium DiplomandInnenseminar am Institut für
Theater-, Film- und Medienwissenschaft bei
PD Dr. Clemens K. Stepina an der Universität Wien
- WS2012 Tutorium Forschungsseminar „Ästhetik und Poetik“ und
Tutorium DiplomandInnenseminar am Institut für
Theater-, Film- und Medienwissenschaft bei
PD Dr. Clemens K. Stepina an der Universität Wien
- 01/2012 Ausstellung: Ähnlichkeiten und andere Unterschiede.
Fotografie, Medienkunst und Installation.
Kollab Kulturverein, Ragnarhof Wien
- 07/2010-10/2010 Praktikum Presseabteilung SPÖ Wien