



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

„Dokumentarfotografie“

Eine interdisziplinäre Untersuchung der dokumentarischen Fotografie als visuelles
Kommunikationsmittel

Verfasserin

Julia Zangerl, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 066/841

Studienrichtung lt. Studienblatt: Magisterstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Friedrich Hausjell

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Dezember 2013

Julia Zangerl

DOKUMENTARFOTOGRAFIE

*Eine interdisziplinäre Untersuchung der dokumentarischen Fotografie
als visuelles Kommunikationsmittel*

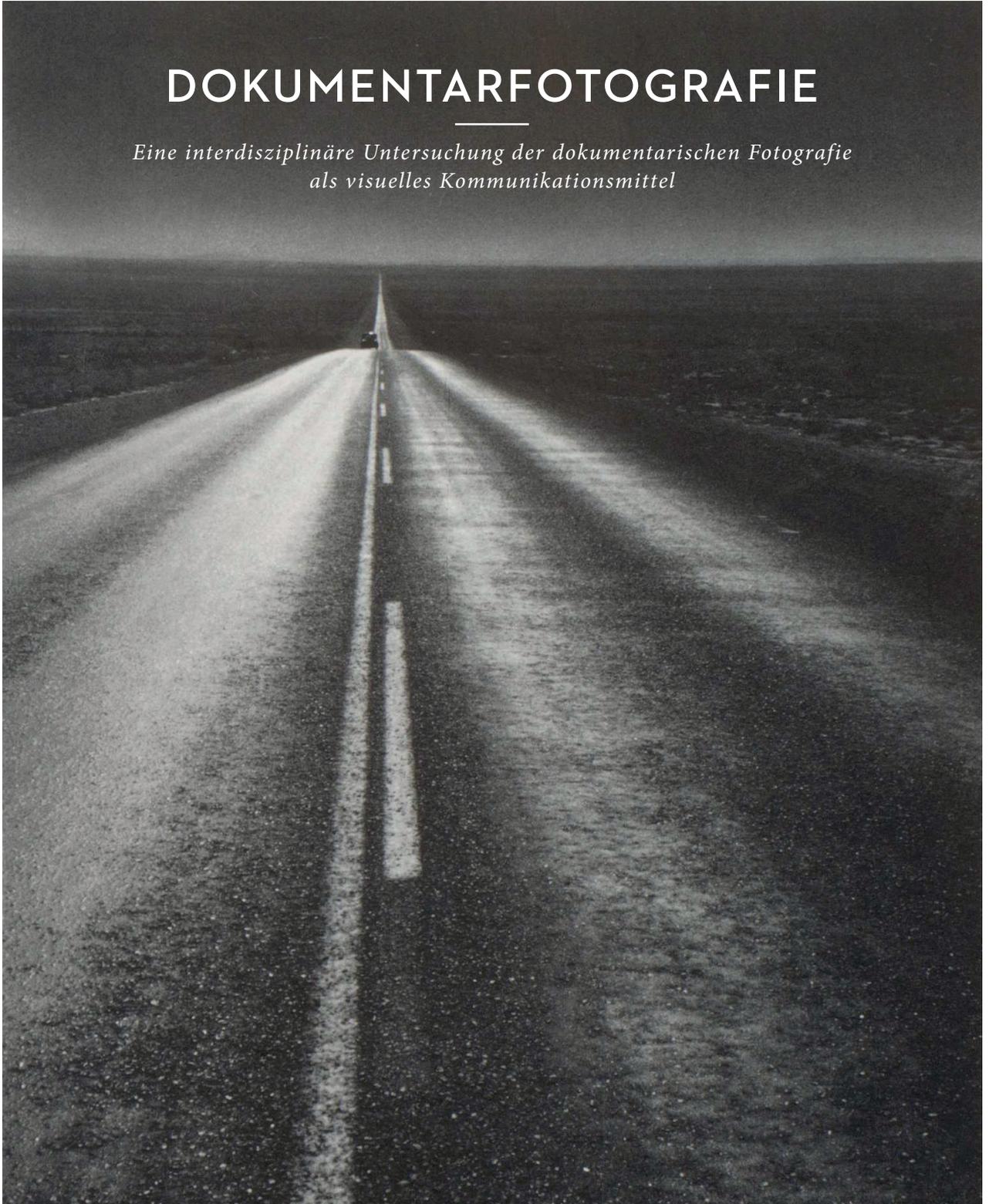


ABB. 1: R. FRANK

MEINEN ELTERN
CHRISTOPH & RENATE ZANGERL
GEWIDMET

IN LIEBE &
DANKBARKEIT

VORWORT

„Fotografie ist die einzige »Sprache«, die in der ganzen Welt verstanden wird und, indem sie zwischen allen Nationen und Kulturen Brücken schlägt, die Menschheit zu einer Familie macht.“

Helmut Gernsheim

Die Fotografie fasziniert mich bereits seit frühester Kindheit und sie wird mir für den Rest meines Lebens ein treuer Begleiter bleiben. Die vorliegende Magisterarbeit zum Thema Dokumentarfotografie entstand in Zusammenarbeit mit meinem Betreuer Ao. Univ.-Prof. Dr. Friedrich Hausjell, der mir immer mit Rat und viel Geduld zur Seite stand.

MEIN DANK GILT:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Friedrich Hausjell

Mama, Stefanie und Lukas

Sabine und Silvi

und allen die mir mit Rat zur Seite gestanden sind

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

| | |
|---|----|
| EINLEITUNG | 13 |
| 1. METHODIK | 16 |
| 1.1. Recherche | 17 |
| 2. FOTOGRAFIE - EINE GRUNDLAGE | 19 |
| 2.1. Bildwissenschaft..... | 19 |
| 2.1.1. Das Bild - eine Definition..... | 20 |
| 2.1.2. Bild & Fotografie | 21 |
| 2.1.3. Das Bild als Medium - Bilder & Medien | 22 |
| 2.2. Semiotik..... | 23 |
| 2.2.1. Semiotik - eine Definition..... | 24 |
| 2.2.2. Semiotik & Fotografie..... | 25 |
| 2.2.3. Semiotik & Medien | 26 |
| 2.3. Iconic Turn | 27 |
| 2.3.1. Iconic Turn - eine Definition..... | 28 |
| 2.3.2. Iconic Turn & Fotografie | 29 |
| 2.3.3. Iconic Turn & Medien | 29 |
| 3. THEORIE DER FOTOGRAFIE | 31 |
| 3.1. Vilém Flusser..... | 32 |
| 3.2. Roland Barthes..... | 33 |
| 3.3. Michael Fried | 34 |
| 4. DOKUMENTARFOTOGRAFIE - EIN GESCHICHTLICHER ABRISS | 36 |
| 4.1. Die Erfindung der Fotografie..... | 36 |
| 4.1.1. Joseph N. Niépce | 37 |
| 4.1.2. Louis J.M. Daguerre | 37 |
| 4.1.3. William H.F. Talbot..... | 38 |
| 4.2. Das fotografische Genre | 39 |
| 4.3. Die Dokumentarfotografie | 40 |
| 4.3.1. Versuch einer Definition | 41 |
| 4.3.2. Kritik am Dokumentarischen Begriff..... | 43 |
| 4.3.3. Entstehung der Dokumentarfotografie | 43 |
| 5. SOZIALDOKUMENTARISCHE FOTOGRAFIE | 46 |
| 5.1. Die Fotografie als soziales Dokument..... | 46 |
| 5.2. Sozialdokumentarische Fotografie ab 1900 | 48 |
| 5.2.1. Jacob A. Riis & Lewis W. Hine (Amerika) | 49 |
| 5.2.2. Eugène Atget (Frankreich)..... | 50 |
| 5.2.3. August Sander (Deutschland)..... | 51 |
| 5.2.4. Hermann Drawe (Österreich) | 54 |
| 5.3. Farm Security Administration..... | 55 |
| 5.3.1. Walker Evans..... | 57 |
| 5.4. Sozialdokumentarische Fotografie im Wandel der Zeit..... | 58 |
| 5.4.1. 1950er - Edward Steichen & Robert Frank | 59 |

| | |
|--|------------|
| 5.4.2. 1960er - Lee Friedlander & Garry Winogrand..... | 60 |
| 5.4.3. 1970er - Diane Arbus | 62 |
| 5.4.4. 1980er bis in die Gegenwart | 63 |
| 5.5. Fazit | 64 |
| 6. DOKUMENTARFOTOGRAFIE - ALS GEGENSTAND DER KUNST | 66 |
| 6.1. Kunst & Fotografie | 66 |
| 6.1.1. Dokumentarfotografie als Gegenstand der Kunst | 68 |
| 6.2. Dokumentarfotografie im Wandel..... | 68 |
| 6.2.1. Dorothea Lange | 69 |
| 6.2.2. Bernd & Hilla Becher..... | 71 |
| 6.2.3. Jules Spinatsch | 73 |
| 6.2.4. Die Evolution der Dokumentarfotografie | 74 |
| 6.3. Fazit | 75 |
| 7. DOKUMENTARFOTOGRAFIE - ALS ABBILD DER REALITÄT | 78 |
| 7.1. Philosophie & Fotografie | 78 |
| 7.1.1. Dokumentarfotografie als Abbild der Realität | 79 |
| 7.2. Wirklichkeit & Fotografie..... | 80 |
| 7.3. Authentizität & Fotografie..... | 81 |
| 7.4. Ästhetik & Fotografie | 82 |
| 7.5. Fazit | 83 |
| 8. DOKUMENTARFOTOGRAFIE - ALS VISUELLES KOMMUNIKATIONSMITTEL .. | 84 |
| 8.1. Kommunikationswissenschaft & Fotografie | 84 |
| 8.1.1. Visuelle Kommunikationsforschung | 86 |
| 8.1.2. Theoretische Fundierung | 87 |
| 8.1.3. Methodische Fundierung..... | 88 |
| 8.2. Die Dokumentarfotografie als Teil der Medien - Pressefotografie | 90 |
| 8.2.1. Exkurs: Henri Cartier-Bresson | 91 |
| 8.3. Dokumentarfotografie als visuelles Kommunikationsmittel | 92 |
| 8.4. Fazit | 93 |
| 9. ANALOGIESCHLUSS..... | 96 |
| 9.1. Strukturierung & Aufbau | 96 |
| 9.2. Analyse & Reflexion..... | 96 |
| 9.3. Schlussfolgerung..... | 98 |
| 10. AUSBLICK..... | 100 |
| 11. LITERATURVERZEICHNIS | 102 |
| 12. ABBILDUNGSVERZEICHNIS | 114 |
| 13. ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS | 115 |
| LEBENS LAUF | 116 |
| ZUSAMMENFASSUNG - ABSTRACT | 117 |

EINLEITUNG

„Deine Fotografie ist für jeden, der wirklich sehen kann, ein
Dokument deines Lebens.“

Paul Strand

Die Fotografie als Dokument des Lebens, so beschreibt der amerikanische Fotograf Paul Strand eine der wohl wichtigsten und bahnbrechendsten Erfindungen der Menschheit. Die Dokumentarfotografie ist „(...) so ziemlich alles und so ziemlich nichts“ (Solomon-Godeau, 2003, S. 53), so definiert Abigail Solomon-Godeau ein Genre das sich nicht immer eindeutig zuordnen lässt. In der nun folgenden Magisterarbeit steht die dokumentarische Fotografie im Mittelpunkt des Forschungsinteresses.

Das Medium Fotografie fasziniert die Menschen seit jeher: Dokumente der Vergangenheit und Gegenwart gebannt auf einem Stück Papier, welches weitaus mehr Wirkungskraft besitzt als ihm zugeschrieben wird. Doch obwohl die Dokumentarfotografie eine immer stärkere und bedeutendere Rolle in den Medien einnimmt, hat sich aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive bis zum heutigen Tag kaum ein Wissenschaftler um ihre Erforschung bemüht. Aus diesem Grund möchte die gegenwärtige Arbeit eine literarische und wissenschaftlich fundierte Grundlage für zukünftige Forschungen darstellen.

Man könnte die Fotografie auch als eine Art ubiquitäres Gut bezeichnen. Täglich umgibt uns eine regelrechte Bilderflut – welche wir meist nur unbewusst wahrnehmen. Egal ob privater Schnappschuss, Fotografien in Magazinen und Zeitschriften, auf Werbetafeln oder in einer Ausstellung im Museum. Fotografien umgeben uns immer und überall, dabei üben sie eine Faszination aus welcher wir uns nicht verschließen können. Diese Dokumente sind Zeugnisse eines bestimmten Moments, vielleicht instruiert durch einen Fotografen oder ein durch

Zufall entstandener Schnappschuss. Die Kamera ermöglicht uns Augenblicke einzufangen, doch was genau wird eigentlich abgebildet? Bildet jede Fotografie automatisch eine bzw. die Realität ab? Kann man durch Fotografie die Wirklichkeit wiedergeben oder entscheidet der Fotograf welche Wirklichkeit man schlussendlich sieht?

Die Frage nach der Wirklichkeit in der Fotografie stellt sich vorwiegend die Fachdisziplin der Philosophie, so haben sich unter anderem große Denker wie Walter Benjamin, Roland Barthes oder Susan Sontag mit dem Forschungsgegenstand Dokumentarfotografie auseinandergesetzt. Ebenso beschäftigte sich die Kunstgeschichte aus historisch-kulturwissenschaftlicher Perspektive mit der Fotografie und war maßgeblich an der Entwicklung einer eigenständigen Theorie der Fotografie beteiligt. Die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft hingegen hat das Forschungsfeld der Dokumentarfotografie sorglos vernachlässigt. Dieser Erkenntnis folgt nun die forschungsleitende Fragestellung.

FORSCHUNGSLEITENDE FRAGESTELLUNG

Die Magisterarbeit baut auf der folgenden Fragestellung auf: *Warum hat sich die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft bisher kaum mit dem Medium der Dokumentarfotografie als Kommunikationsmittel auseinandergesetzt?*

Die Fotografie als Medium ist der Kommunikationswissenschaft keineswegs fremd, so gab es bis dato zahlreiche Forschungen zum Thema Foto-

grafie im Teilbereich der Werbeforschung, als auch im Bereich der historischen Kommunikationsforschung. Das Genre der Dokumentarfotografie wurde hingegen aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive bei weitem nicht ausreichend erforscht. Vielmehr widmete sich die Forschung hier vereinzelt den Fotografen selbst (z.B. Toeffler, 2002) oder einer bestimmten Epoche (z.B. Schnür, 1992). Eine ganzheitliche Betrachtung der Dokumentarfotografie konnte jedoch nicht ausfindig gemacht werden. Was die dokumentarische Forschung betrifft, so stützte man sich in der Vergangenheit hauptsächlich auf ein anderes Medium, den Dokumentarfilm. Das Genre Dokumentarfilm wurde in der Kommunikationswissenschaft bereits ausführlich und flächendeckend bearbeitet. Diesbezüglich wirft sich die Frage auf, warum die Dokumentarfotografie hier gänzlich ausgeklammert wurde.

Aus diesem Grund möchte sich diese Magisterarbeit der Schließung dieser wissenschaftlichen Lücke in der Kommunikationswissenschaft widmen. Im Sinne der sozialwissenschaftlich geprägten Kommunikationswissenschaft wird das Thema Dokumentarfotografie aus einem interdisziplinären Blickwinkel betrachtet. Der Titel der vorliegenden Magisterarbeit lautet demzufolge:

Dokumentarfotografie

Eine interdisziplinäre Untersuchung der dokumentarischen Fotografie als visuelles Kommunikationsmittel

ZIELE UND AUFBAU DER MAGISTERARBEIT

Was ist dokumentarisch an der Dokumentarfotografie, wie kann man diese Art der Fotografie definieren

und welche Grenzen gibt es? Diese und viele weitere Fragen werden in der vorliegenden Magisterarbeit interdisziplinär betrachtet und analysiert.

Die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft versteht sich selbst als eine interdisziplinäre Sozialwissenschaft. Ebenso ist das Medium der Fotografie nicht nur in einem wissenschaftlichen Feld verortet, vielmehr kann sie innerhalb eines multidisziplinären Rahmens betrachtet und untersucht werden. Die Forschung soll durch einen interdisziplinären Zugang von einer reflektierenden und vielschichtigen Betrachtungsweise profitieren. Im Zentrum dieser Betrachtung steht vorab die Kunstgeschichte, welche die Dokumentarfotografie aus kunsthistorischer Perspektive betrachtet. Die Philosophie wiederum setzt sich mit der Wirklichkeit, Authentizität und Ästhetik in Fotografien auseinander. Letztlich beschäftigt sich die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft mit der dokumentarischen Fotografie als Kommunikationsmittel. Die Magisterarbeit wird in drei Teile gegliedert.

Zu Beginn der vorliegenden Arbeit wird das Thema anhand von vier einleitenden Kapiteln vorgestellt. So beschäftigt sich das erste Kapitel mit dem methodischen Zugang und der literarischen Recherche des Forschungsgegenstands Dokumentarfotografie (1. Methodik). Anschließend wird die Fotografie als Bild mithilfe der Bildwissenschaft, der Semiotik und des Iconic Turn erläutert (2. Fotografie – eine Grundlage). Es folgt eine theoretische Einbettung der Fotografie (3. Theorie der Fotografie), um abschließend in ihren historischen Kontext gesetzt zu werden (4. Dokumentarfotografie – ein geschichtlicher Abriss).

Die vier Kernkapitel der Magisterarbeit betrachten die Dokumentarfotografie aus einer interdisziplinären Perspektive. Dahingehend widmet sich das fünfte Kapitel der Entstehung der sozialdokumentarischen Fotografie und ihrer Entwicklung im Wandel der Zeit (5. Sozialdokumentarische Fotografie). Im nächsten Kapitel steht die dokumentarische Fotografie ganz im Zeichen der Kunst und ihrer kunsthistorischen Einbettung (6. Dokumentarfotografie – als Gegenstand der Kunst). Hier stehen vor allem vier bedeutende Dokumentarfotografen und ihre Werke im Fokus. Anhand dieser Darstellung wird die thematische Vielfalt der dokumentarischen Fotografie demonstriert. Mit der Frage *Kann die Fotografie bzw. die Dokumentarfotografie das Abbild der Realität darstellen?* beschäftigt sich die Philosophie im drauf folgenden Kapitel (7. Dokumentarfotografie – als Abbild einer Realität). Der Begriff Medium Fotografie impliziert bereits die Nähe zur Medien- und Kommunikationswissenschaft. Der letzte Themenschwerpunkt setzt auf die Kommunikationswissenschaft und ihrer Perspektive zur Dokumentarfotografie als visuelles Kommunikationsmittel (8. Dokumentarfotografie – als Kommunikationsmittel). Alle Kernkapitel schließen mit einem Fazit ab, um das generierte Wissen kurz zusammenfassend darzustellen.

Letztlich wird die Arbeit mit den konkludierenden Kapiteln abgeschlossen. Dieser letzte Abschnitt beinhaltet die Analyse, Reflexion und Konklusion der Kernkapitel (9. Analogieschluss), schlussendlich bildet der Ausblick für zukünftige Forschungen den Abschluss dieser Magisterarbeit (10. Ausblick). Alle angegebenen Quellen werden

nach Kapiteln geordnet im Literaturverzeichnis im Anhang der Arbeit vermerkt (11. Literaturverzeichnis). Diese Vorgehensweise soll dem Leser einen übersichtlichen Zugang zu den Quellen gewährleisten.

DAS GENDER-DILEMMA

Der aufmerksame Leser hat bereits an dieser Stelle erkannt, dass diese Magisterarbeit nicht in gendergerechter Schreibweise verfasst wurde. Der Entschluss für diese Arbeit nur das generische Maskulinum zu verwenden hat mehrere Gründe. Zum einen liegt es daran, dass der Verfasser dieser Zeilen, selbst eine Frau, sich in keinster Weise diskriminiert oder angegriffen fühlt, wenn z.B. der Terminus Fotografen statt FotografInnen verwendet wird. Vielmehr trägt die schriftliche Gleichstellung der Geschlechter, der persönlichen Meinung des Verfassers nach, nicht zur Lesbarkeit von Texten bei. Zum anderen dreht sich bei der gendergerechten Schreibhaltung alles um die sprachliche Gleichstellung von Frau und Mann, doch inwiefern sind Frauen und Männer im alltäglichen Leben, egal ob es berufliche Chancen oder Gehaltsverhandlungen anbelangt gleichgestellt? Solange diese Gleichstellung nur auf dem Papier und nicht im wahren Leben erfolgt, hat sich der Verfasser gegen eine gendergerechte Schreibweise entschieden.

1. METHODIK

„Erst zweifeln, dann untersuchen, dann entdecken.“

Henry Thomas Buckle

Die Wahl der Methode ist praktisch genau so wichtig wie die Wahl des Themas selbst. Zu Beginn jeder wissenschaftlichen Arbeit steht eine Frage oder zumindest ein gewisser Zweifel. In diesem Fall handelt es sich um die Frage: *„Warum hat sich die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft bisher kaum mit dem Medium der Fotografie, hier im Speziellen mit der Dokumentarfotografie als Kommunikationsmittel auseinandergesetzt?“*. Fotografie als visuelles Kommunikationsmittel stellt einen fixen Bestandteil unseres alltäglichen Lebens dar, egal ob Pressefotografie in Printmedien, Fotografien auf Werbemitteln oder als Kunstgegenstand in einer Ausstellung. All diese unterschiedlichen Anwendungsarten machen eines klar: Die Fotografie stellt eindeutig einen kommunikationswissenschaftlichen Forschungsgegenstand dar, der leider gegenwärtig immer noch kaum erforscht ist.

Anhand der wissenschaftlichen Methode lässt sich die Thematik, der Forschungsgegenstand, erforschen und ermöglicht dem Forscher im besten Fall neue Erkenntnisse und weiterführende Ansätze für zukünftige Untersuchungen. Gleichzeitig könnte man die Methode auch als Werkzeug des Wissenschaftlers bezeichnen. Die klassische sozialwissenschaftliche Forschung teilt ihre Welt gern in Schwarz oder Weiß: die quantitative oder qualitative Sozialforschung. Zu der jeweiligen Forschungsmethode gibt es nicht nur eindeutige Assoziationen, gleichzeitig handelt es sich auch um eine eigene Weltansicht, eine eigene Forschungslogik. Bei der quantitativen Forschung dreht sich alles um Zahlen und Statistiken, es werden Umfragen gemacht, Inhaltsanalysen erstellt, Fragebögen entwickelt und aus-

gewertet. Die quantitative Forschungslogik handelt nach einem deduktiven Ansatz, so wird hier vom Allgemeinen auf den Einzelnen geschlossen. Die zu Beginn der Forschung bereits gegebenen Hypothesen werden mit den Forschungsergebnissen gegen Ende der Forschung verifiziert oder falsifiziert. Die qualitative Forschung hingegen beschäftigt sich zuerst mit dem Einzelnen. Hierbei werden sowohl unterschiedliche Interviewmethoden angewendet als auch Gruppendiskussionen oder diverse Beobachtungen durchgeführt. Ihre Anhänger sind auf der Suche nach den tiefer liegenden Gründen, demzufolge steht hier die Wahrnehmung des Individuums im Fokus. Der qualitativen Forschung liegt vorab keine allgemeingültige Theorie vor, vielmehr lässt sich eine gegenstandsverankerte Theorie induktiv durch die Untersuchung eines Forschungsgegenstands ableiten, da sie sich als Hypothesen generierende Forschung versteht. Doch genau hier scheiden sich die Forschungsgeister: Welche Forschungslogik ist nun zielführend? Diese Frage führte mitunter auch in den 1960er Jahren zum Höhepunkt des sozialwissenschaftlichen Methodenstreits – dem Positivismusstreit (vgl. Pinzani, 2007, S. 53ff). Prinzipiell gibt es jedoch keine Antwort auf diese Frage, denn jeder Forschungsgegenstand verlangt nach seiner eigenen, passenden Forschungsmethode.

Demzufolge wird bei der vorliegenden Magisterarbeit aufgrund des kaum erforschten Bereichs, auf bereits bestehendes literarisches Material zurückgegriffen. Dies bedeutet, dass keine eigene Datenerhebung stattfindet, das wissenschaftliche Reflektieren und Analysieren der gefundenen Literatur steht folglich im Fokus. Die Arbeit versteht

sich also als reine Literaturarbeit, als Grundlagenwerk, das zukünftig einen kleinen Einblick in die Dokumentarfotografie als Kommunikationsmittel in der Kommunikationswissenschaft geben soll.

1.1. DIE RECHERCHE

Die Literaturrecherche erfolgte auf mehreren Ebenen. Zunächst wurde bereits eine erste Sichtung im Zuge der Themenfindung unternommen. Hierbei handelte es sich um eine generelle Recherche: Was wurde bereits zum Thema Dokumentarfotografie publiziert? Handelt es sich bei dem vorgefundenen Material um reine wissenschaftliche Publikationen oder gibt es zum Thema passende Prosa, Essays oder Zeitungsartikel? Welche Begriffe können als zentrale Schlagworte für die weiterführende Literaturrecherche verwendet und möglicherweise untersucht werden und kann ein bestimmter Zeitpunkt (Epoche) als Ausgangspunkt für die Forschung festgelegt werden?

Schon zu Beginn der Recherche stand fest, dass zum Thema passend eine Vielzahl an Literatur vorhanden ist, jedoch kaum im Bereich der Kommunikationswissenschaft. Vorwiegend haben sich die geisteswissenschaftlichen Fachdisziplinen (Kunstgeschichte, Geschichte, Zeitgeschichte), aber auch die Philosophie sowie Kultur- und Sozialanthropologie mit der Thematik auseinandergesetzt. Aus diesem Grund wird die vorliegende Arbeit interdisziplinär untersucht und versucht auf diese Weise einen Konnex zwischen den Wissenschaften herzustellen. Um das Thema der Dokumentarfotografie bestmöglich zu untersuchen, wurden folgende Begriffe

als zentrale Schlagwörter für die Literaturrecherche verwendet: Fotografie, Fotografie als Kommunikationsmittel, sozialdokumentarische Fotografie, visuelle Kommunikation, nonverbale Kommunikation, Dokumentation, Dokumentarfilm, Ästhetik, Zeit, Raum, Wirklichkeit, Authentizität, Konstrukt und Reproduktion.

Im Zuge der Forschung wurde die Literaturrecherche hauptsächlich auf universitären Bibliotheken und Fachbereichsbibliotheken (FB) durchgeführt: FB Geschichte, FB Kultur- und Sozialanthropologie, FB Kunstgeschichte, FB Philosophie, FB Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, FB Theater-, Film- und Medienwissenschaften, FB Zeitgeschichte und die Universitätsbibliothek für Angewandte Kunst. Überdies wurden jedoch auch private Bibliotheken konsultiert, hier sind vor allem die Bibliothek der Galerie Ostlicht sowie die Privatbibliothek von EIKON (International Magazine for Photography and Media Arts) anzuführen. Recherchiert wurde hauptsächlich in den Online-Datenbanken der eben angeführten Bibliotheken.

Die literarische Grundlage der Magisterarbeit besteht hauptsächlich aus wissenschaftlichen Publikationen und Artikeln aus Fachzeitschriften, jedoch nicht zur Gänze. Weiters wurden auch essayistische Aufsätze, Bücher und Biographien zur Bearbeitung des Themas herangezogen. Diese, oft individuelle und künstlerische, Sicht der Dinge soll den Horizont der Arbeit erweitern.

Ein bestimmter Zeitrahmen bzw. Epoche konnte für den Forschungsgegenstand der Dokumentarfotografie nicht festgelegt werden, da es sich um ein sich ständig weiterentwickelndes Medium

handelt. Auf ihre Entstehungsgeschichte bezogen kann die dokumentarische Fotografie hingegen, im Speziellen die sozialdokumentarische Fotografie, zu Beginn des 20. Jahrhunderts verortet werden. Die Entstehung der Dokumentarfotografie wird im weiteren Verlauf der Magisterarbeit ausführlich erörtert und besprochen (4./5.).

Es folgt nun anschließend ein einleitendes Kapitel zum Thema Fotografie, welches dem Leser ein grundlegendes Verständnis für das Medium vermitteln soll (3.).

2. FOTOGRAFIE - EINE GRUNDLAGE

„Fotografie ist meine zweite Sprache.“

Gary Kapluggin

Die Fotografie, das Bild an sich, ist sehr viel mehr als man auf den ersten Blick vermuten möchte. Vereinfacht gesprochen ist ein Bild ein visuelles Medium. Doch es kann auch als Sprache interpretiert und verstanden werden. Ein Bild kann einen Raum implizieren oder ganz und gar als transparent wahrgenommen werden. Dieses Kapitel widmet sich dem grundsätzlichen Verständnis der Fotografie und will sie mittels der Bildwissenschaften, der Semiotik und des Iconic Turn greifbar machen. Um auf die kommunikationswissenschaftliche Relevanz der Fotografie bzw. der Dokumentarfotografie hinzuweisen, wird jede Wissenschaft, nach einer kurzen Einleitung und Definition, auch immer im Bezug auf die Fotografie bzw. die Kommunikationswissenschaft betrachtet. Die Themenbereiche können an dieser Stelle lediglich kurz erläutert werden, da eine detaillierte Betrachtung den Rahmen dieser Magisterarbeit sprengen würde.

2.1. BILDWISSENSCHAFT

Die Bildwissenschaften sind unweigerlich mit dem Medium der Fotografie in Zusammenhang zu bringen. Man könnte sie auch als eine Wissenschaft bezeichnen, die von der Interdisziplinarität lebt und sich einer gemeinschaftlichen Erforschung des Phänomens Bild verschrieben hat. Die Bildwissenschaft untersucht was die jeweiligen bildbezogenen und bildverwendenden Fachrichtungen unter dem Begriff Bild wahrnehmen. Jedoch nimmt sie sich selbst nicht als neue eigenständige Disziplin wahr, sondern möchte vielmehr einen gemeinsamen Theorierahmen bilden und als ein integratives Forschungspro-

gramm verstanden werden (vgl. Sachs-Hombach, 2003, S. 21f).

Zu Beginn sind an dieser Stelle auch die Überlegungen von W.J.T. Mitchell anzuführen, welche sich mit der Wende zum Bild beschäftigen. Bereits 1992 führte er den Begriff des „Pictorial Turn“ ein, der sich mit der Hinwendung zum Bild aus wissenschaftlicher Perspektive auseinandersetzt (vgl. Mitchell, 1992, S. 89ff). Man kann Mitchell eine gewisse Vorreiterrolle im Bezug auf die sich entwickelnde Bildwissenschaft zuschreiben, da er sich bereits früh einem interdisziplinären Zugang verschrieb. Das interdisziplinäre Phänomen Pictorial Turn bildete sich aus folgenden wissenschaftlichen Disziplinen: Kunstgeschichte, Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaft (vgl. Mitchell, 2003, S. 38). Mitchell lehnt den Pictorial Turn an den, von Richard Rorty begründeten Begriff, des Linguistic Turn an (vgl. Boehm, 2004, S. 36). Beide Begriffe liegen jedoch nicht auf derselben logischen Ebene, Lüdeking konstatiert, dass das Bild uns kein besseres Verständnis von den Dingen ermöglicht, anders als die Sprache. Ein Bild ist vielmehr das Phänomen selbst, welches verstanden werden will (vgl. Lüdeking, 2005, S. 131).

Sachs-Hombach unterteilt die Disziplinen der Bildwissenschaften in vier Kategorien, diese lauten wie folgt (vgl. Sachs-Hombach, 2005b, S.15ff):

- **Bildwissenschaftliche Grundlagendisziplinen:** Kognitionswissenschaft, Kommunikationswissenschaft, Kunstgeschichte, Mathematik und Logik, Medienwissenschaft, Neurowissenschaft, Philosophie, Psychologie, Rhetorik, Semiotik
- **Historisch orientierte Disziplinen:** Archäologie

und Prähistorie, Ethnologie, Geschichts- und Religionswissenschaft

- **Sozialwissenschaftliche Disziplinen:** Erziehungswissenschaft, Kulturwissenschaft (Visual Culture), Politikwissenschaft, Rechtswissenschaft, Soziologie
- **Anwendungsorientierte Disziplinen:** Computervisualistik, Kartografie, Typografie, Werbeforschung

Anhand dieser Aufzählung wird deutlich, dass es sich bei der Bildwissenschaft um eine multidisziplinäre Wissenschaft handelt, die von den unterschiedlichen Fachrichtungen und ihren differierenden Anschauungen zum Bildbegriff profitiert. Ferner konstatiert auch Hans Belting, dass ein Bild bestmöglich interdisziplinär untersucht werden sollte (vgl. Belting, 2002, S. 8). Er schafft in seinem Werk *Bild-Anthropologie* einen fachübergreifenden, anthropologisch bezogenen Bildbegriff. Für Belting stellt das Bild mehr als nur das Produkt von Wahrnehmung dar. *„Alles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, lässt sich auf diese Weise zu einem Bild klären oder in ein Bild verwandeln. Deshalb kann der Bildbegriff, wenn man ihn ernst nimmt, letztlich nur ein anthropologischer Begriff sein“* (ebda., S. 11). Belting bindet sich mit seinem anthropologischen Bildbegriff jedoch nicht an eine wissenschaftliche Richtung, vielmehr versteht er unter Anthropologie ein offenes und interdisziplinäres Verständnis (vgl. ebda., S. 12).

Die Bildwissenschaften formen in gewisser Weise auch die wissenschaftliche Grundlage für die Theorie der Fotografie. Hier wird auch deutlich, dass die interdisziplinäre Betrachtung des Forschungsge-

genstandes Dokumentarfotografie in der gegenwärtigen Arbeit auf dem multidisziplinären Konzept der Bildwissenschaften beruht. Im anschließenden Kapitel wird sowohl die Fotografietheorie als auch ihr geschichtlicher Hintergrund näher erläutert (3.).

Im Folgenden wird das Bild aus der Perspektive der Kommunikationswissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte definiert (2.1.1.), überdies wird das Bild im Hinblick auf die Fotografie (2.1.2.) und die Medien (2.1.3.) erläutert.

2.1.1. DAS BILD – EINE DEFINITION

Was ist nun eigentlich ein Bild und wie wird es definiert? Vereinfacht gesprochen stellt ein Bild immer auch eine Beziehung zu dem abgebildeten Gegenstand dar, dieses kann natürlichen, als auch künstlichen Ursprungs sein. Eine einheitliche Definition des Bildbegriffs erweist sich jedoch als schwierig, da jede Wissenschaft ihr eigenes Verständnis zur Bildthematik innehat. *„Trotz der wachsenden Bedeutsamkeit der Bilder fehlt es bislang aber nicht nur an einer übergreifenden Konzeption des Bildbegriffs; (...)“* (Sachs-Hombach, 2005a, S. 10). Der Bildbegriff selbst sollte nicht nur auf das Bild eingehen, er sollte sich fernerhin auch mit dem Bildsein und seiner Verwendung auseinandersetzen. An dieser Stelle wird speziell auf die Sichtweise der Kommunikationswissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte eingegangen, da diese Disziplinen den Kern der interdisziplinären Forschung dieser Magisterarbeit darstellen.

Sachs-Hombach bezeichnet Bilder als wahrnehmungsnahe Medien bzw. Zeichen (vgl.

Sachs-Hombach, 2003, S. 74). Dies bedeutet, dass eine Definition des Bildbegriffs unbedingt Erklärungen zum Wahrnehmungs-, Medien- und Zeichenbegriff beinhalten muss. Zudem schreibt Sachs-Hombach der Kommunikationswissenschaft eine wichtige Rolle zu, da Medien und Zeichen für ihn in einem kommunikativen Zusammenhang stehen (vgl. Sachs-Hombach, 2005b, S. 14).

Das Bild bzw. der Bildbegriff wird in mehreren Teildisziplinen der Philosophie eingehend behandelt: Ästhetik, Erkenntnistheorie, Metaphysik, Philosophie des Geistes, als auch Sprachphilosophie. Das Phänomen Bild wird jedoch immer unterschiedlich thematisiert (vgl. Sachs-Hombach/Schürmann, 2005, S. 109). Im Allgemeinen wird das Bild bzw. vor allem die Fotografie aus philosophischer Perspektive sehr kritisch betrachtet. Der Philosoph Reinhard Brandt beschreibt den Bildbegriff wie folgt: *„Der Begriff des Bildes ist kein ästhetischer oder philosophischer, er ist ein empirischer Alltagsbegriff. Wir haben gelernt, Dinge als Dinge, Menschen als Menschen und Bilder als Bilder zu identifizieren“* (Brandt, 2004, S. 45). So stellt der Bildbegriff bzw. das Bild für Brandt etwas dar, das nur auf der Erfahrung und Wahrnehmung der Rezipienten beruht.

Die Kunstgeschichte gibt, laut Steffen Bogen, bereits in ihrem Namen einen Hinweis auf die Verwurzelung des Bildbegriffs (vgl. Bogen, 2005, S. 52). Die auch als Bildende Kunst bezeichnete Kunstgeschichte widmet sich dem Bild nicht nur auf illustrativer oder instrumenteller Ebene. Sie stellt auch den fiktionalen und imaginären Teil eines Bildes in den Fokus (vgl. ebda., S. 52). Die Ikonische Wende

oder auch Iconic Turn genannt, hat ihre Wurzeln in der Kunstgeschichte. Maar und Burda beschäftigen sich in ihrer Publikation *Iconic Turn* ausführlich mit der Thematik. Ihrer Meinung nach können vor allem Bilder *„(...) abstrakte Begriffe, Theorien und Gefühle anschaulich vermitteln, (...)“* (Maar/Burda, 2005, S. 27).

2.1.2. BILD & FOTOGRAFIE

„Das Foto sagt oder bezeichnet nicht, aber es benennt etwas“ (Seel, 1996, S. 88). Die Fotografie als Bild, oder das Bild als Fotografie? In beiden Fällen wird klar, dass eine Abbildung erfolgt, es wird etwas sichtbar gemacht, man könnte auch sagen, dass Fotografien durch ihre technischen Gegebenheiten abbildlich strukturiert sind (vgl. Dobbe, 2006, S. 133). Der Begriff „Abbildlichkeit“ wird im Englischen als „representationality“ bezeichnet. Es findet also eine gewisse Repräsentation oder Darstellung statt. Das Bild oder die Fotografie repräsentieren etwas, stellen einen Gegenstand dar. Die technischen Gegebenheiten der Fotografie führen außerdem zu einer Unterscheidung zwischen Indexikalität und Ikonizität. Hierbei versteht man unter Indexikalität den physikalischen bzw. chemischen Prozess, welcher die technische Basis der Fotografie darstellt (vgl. Sachs-Hombach, 2003, S. 222). Der Begriff der Ikonizität hat seinen Ursprung in der Semiotik, hier wird die Fotografie als ein ikonisches Zeichen, eine Art Artefakt gesehen und demzufolge einem Code untergeordnet (vgl. ebda., S. 224). Bernd Stiegler beschreibt das Verhältnis zwischen Bild und Foto-

grafie folgendermaßen: „Auf der einen Seite wird die *Photographie als Bild und somit als Kunstprodukt beschrieben, auf der anderen als der bildgewordene Gegenstand, als eine Art zweite Natur als Bild. Die Photographie oszilliert zwischen Kultur und Natur, zwischen ästhetischem und wissenschaftlichem Bild, zwischen Kontingenz und Notwendigkeit, Subjektivität und Objektivität*“ (Stiegler, 2010, S. 18f). Die Fotografie selbst stellt laut Stiegler eine Symbiose aus menschlichem Artefakt und natürlichem Produkt dar. Für den Kommunikationswissenschaftler und Medienphilosoph Vilém Flusser stellen Bilder im Zusammenhang mit Fotografie Begriffe in einem Programm dar – Fotografien als Begriffe der Welt, welche der Fotograf wiederum in Bildern verschlüsselt. Hier sieht Flusser die Herausforderung bei den Fotografen: „(...) *dieser Flut der Redundanz informative Bilder entgegenzusetzen*“ (Flusser, 2000, S. 58). Er spricht damit auf die uns umgebende Bilderflut an, den redundanten Zustand der immerwährend wechselnden Fotografien, die uns tagtäglich im Alltag begleiten und fordert ihren Stillstand.

2.1.3. DAS BILD ALS MEDIUM - BILDER & MEDIEN

Bilder spielen in den Medien eine bedeutende Rolle. Für die Kommunikationswissenschaft ist die Bildthematik daher keinen fremder und unbekannter Teil ihrer Forschung. Das Bild rückt immer wieder in den Fokus kommunikationswissenschaftlicher Untersuchungen. Hierbei handelt es sich meist um Bilder die durch die Massenmedien (Bücher, Zeitungen, Zeitschriften, Fernsehen, Internet, etc.) verbreitet werden. Mittels Bildern werden Informa-

tionen übermittelt und vom Rezipienten verarbeitet, man könnte auch sagen, dass Bildern eine gewisse nonverbale Kommunikation anhaftet. Auf die Kommunikationswissenschaft bezogen stellt das Bild nicht nur ein visuelles Kommunikationsmittel dar, gleichzeitig findet zwischen Bild und Betrachter eine Interaktion statt. Bilder werden vom Rezipienten anders verarbeitet, da sie anders erinnert werden und einer assoziativen Logik folgen (vgl. Knieper, 2005, S. 37). Diese Ansicht teilt auch die Gehirnforschung in ihrer Hemisphärentheorie. Sie teilt das Gehirn in die linke (sprachlich-logische Verarbeitung) und die rechte (bildlich-emotionale Verarbeitung) Gehirnhälfte. Dabei werden Informationen prinzipiell doppelt gespeichert und verarbeitet, dies erfolgt mittels Sprach- und Bildcode (vgl. Schweiger/Schratten-ecker, 2009, S 249). Daraus lässt sich für die Erinnerungsleistung folgende Hierarchie ableiten:

- „- *Reale Objekte werden besser erinnert als Bilder.*
- *Bilder werden besser erinnert als konkrete Worte.*
- *Konkrete Worte werden besser erinnert als abstrakte Worte*“ (ebda., S. 250).

Die in Massenmedien dargestellten Bilder werden von Thomas Knieper als sogenannte Medienbilder bezeichnet. Ein Medienbild ist an ein bestimmtes Trägermedium gebunden, wird medial verbreitet und ist durch Reproduktion und Distribution gekennzeichnet (vgl. Knieper, 2005, S. 40). Knieper schreibt dem Bild einen analytischen Charakter zu. „*Die Bilder besitzen dabei bestimmte Funktionen und bisweilen Dysfunktionen*“ (ebda., S. 49).

Einen anthropologischen Zugang zum Thema Bild und Medien bzw. Medium liefert Hans Belting. Das Bild hat für Belting eine Zwei-Seiten-Form

– eine Seite stellt das Bild, die andere das Medium dar. Das Medium wiederum verkörpert die wahrnehmbare Form des Bildes und macht es greifbar. „Was in der Welt der Körper und Dinge ihr Stoff, das ist in der Welt der Bilder ihr Medium“ (Belting, 2002, S. 17). In ihren Ursprüngen besetzt das Bild bzw. die Fotografie als neues Medium Funktionen die bis dato nur der Kunst überlassen waren (vgl. Löffler, 2004, S. 96). Aus medientheoretischer Perspektive konstatiert auch Thomas Meder, dass die Medialität des Bildes zumindest im Bezug auf das Gemälde, über die Jahrhunderte hinweg abgedankt habe. (vgl. Meder, 2006, S. 102). Meder bezieht sich hier auf den veränderten Produktionsprozess der Bilder. Eine Fotografie untersteht einer gänzlich anderen und vor allem technisierten Produktion. Ganz anders als ein Gemälde das von Menschenhand geschaffen wird. Diese einfache Reproduzierbarkeit der Fotografie macht sie speziell für Massenmedien attraktiv.

2.2. SEMIOTIK

„Semiotik hat wesentlich mit Zeichen, Zeichenprozessen und Zeichensystemen zu tun“ (Bentele, 1984, S. 2). Doch was hat die Semiotik per se mit Fotografie oder Dokumentarfotografie zu tun? Das nun folgende Kapitel möchte sich dieser Frage widmen und sie bestmöglich beantworten. Die Semiotik wird in den unterschiedlichsten Fachrichtungen angewendet: Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften. Diese interdisziplinäre Grundlage ermöglicht der Semiotik eine Bandbreite an wissenschaftlicher Fundierung und Expertise. Zumal es sich bei der Wis-

senschaft der Zeichen um ein sehr umfangreiches Forschungsgebiet handelt, kann an dieser Stelle nur in aller Kürze auf die wichtigsten Kernpunkte eingegangen werden, um einen Einblick zu gewährleisten.

Die Semiotik als Lehre der Zeichen hat einen kommunikativen Anspruch – Zeichen übermitteln Informationen, sie wollen erklären. Somit besteht ein unmittelbarer Konnex zwischen Kommunikationswissenschaft und Semiotik. „Die Kommunikationswissenschaft und Medienwissenschaften stehen mit der Semiotik im engen Zusammenhang, weil Zeichen zum einen in der Regel in kommunikativen Zusammenhängen auftreten und sie zum anderen ohne einen Träger, der als Medium dient, nicht auskommen“ (Sachs-Hombach, 2005b, S. 16).

Die Wissenschaft der Zeichen beruht auf dem Werk von Charles Sanders Peirce der den Großteil seiner wissenschaftlichen Karriere der Semiotik widmete. Peirce unterteilt das Zeichen in drei Kategorien: Ikon, Index und Symbol (vgl. Nöth, 2000, S. 66). Diese Begriffe werden im folgenden Kapitel (2.2.1.) ausführlich besprochen und erklärt. Diese Dreiteilung des Zeichenbegriffs war jedoch keineswegs neu. Bereits Thomas von Aquin unterschied bei den Zeichen zwischen natürlichen, künstlichen und konventionellen Zeichen (vgl. Bentele, 1984, S. 95f). Im Bezug auf das Bild untersucht die Semiotik dessen Zeichenhaftigkeit und widmet sich dem Bild bzw. der Fotografie mithilfe der Bildsemiotik (vgl. Blanke et al., 2005, S. 149).

Einen weiteren wichtigen Vertreter der Semiotik stellt Umberto Eco dar. Er war nicht nur federführend in der semiotischen Forschung, überdies bildete die Semiotik auch den Grundstein für

viele seiner Romane (vgl. Nöth, 2000, S. 125). Ecos Grundthese basiert auf einer wissenschaftlichen Zeichentheorie. Diese besagt, dass Kultur mittels der Wissenschaft der Zeichen untersucht werden kann. Fernerhin konstatiert Eco aber, dass kulturelle Phänomene nicht immer Gegenstand der Semiotik sind (vgl. ebda., S. 126f).

Gleichermaßen trug der amerikanische Semiotiker und Philosoph Charles W. Morris einen wesentlichen Teil zur Semiotik bei. Ähnlich wie Peirce unterteilt Morris das sprachliche Zeichen in drei Dimensionen (vgl. Burkart, 2002, S. 78ff):

- **Semantische Dimension:** Morris war der Ansicht, dass zwischen sprachlichen Zeichen und außer sprachlichen Gegenständen wie z.B. Ereignissen, Personen, Dingen etc., eine Verbindung bestehe. Bei der semantischen Dimension werden die Bedeutung sprachlicher Zeichen und deren Zeichenfolge untersucht.
- **Syntaktische Dimension:** Bei der syntaktischen Dimension stehen vor allem die grammatikalischen Regeln im Fokus. Hier dreht sich alles um die Beziehung der Zeichen zueinander.
- **Pragmatische Dimension:** Die pragmatische Dimension stellt die Plattform für die Beziehung zwischen Zeichen und ihren eigentlichen Benützern, Sender und Empfänger dar. Untersucht wird an dieser Stelle wozu Zeichen benutzt werden und was die „Benützer“ mit ihnen machen.

Anschließend folgen nun mehrere Definitionen zum Thema Semiotik (2.2.1.) wobei der Fokus hier eindeutig auf dem Semiotikbegriff nach Peirce liegt. Fernerhin wird die Verwendung bzw. der Zusammenhang der Semiotik mit der Fotografie

(2.2.2.) und den Medien (2.2.3.) besprochen.

2.2.1. SEMIOTIK – EINE DEFINITION

Die Semiotik als Lehre der Zeichen beschäftigt sich mit Zeichen, Zeichenprozessen und Zeichensystemen, doch was sind nun eigentlich Zeichen? Wird alles was der Betrachter als Zeichen wahrnimmt, auch als solches verstanden? Stimmt diese Annahme? Die nun folgenden Definitionen sollen einen kleinen Überblick zum Thema Semiotik geben.

Der Wortursprung von Semiotik lässt sich aus dem Griechischen ableiten, denn „sema“ bedeutet soviel wie Zeichen – Semiotik, die Lehre der Zeichen (vgl. Nöth, 2000, S. 1). Ganz allgemein gesprochen lässt sich die Wissenschaft der Zeichen nach dem Modell von Morris in die Syntaktik (Beziehung der Zeichen zueinander), Semantik (Beziehung zwischen Zeichen und außersprachlichem Gegenstand) und Pragmatik (Beziehung zwischen Zeichen und Benützer) einteilen (vgl. Burkart, 2002, S. 78ff). Morris beschreibt das Zeichen wie folgt: *„Ein Zeichen ist nun am besten folgendermaßen zu charakterisieren: Z (Zeichenträger) ist für ein Verhalten I (Interpretant) ein Zeichen des Gegenstandes D (Designat), sofern I eine Notiznahme von D aufgrund des Auftretens von Z ist“* (Morris, 1988, S. 21). Aus dieser Definition heraus, bildete er den Begriff der Semiose, den sogenannten Zeichenprozess. Charles W. Morris war Vertreter des pragmatischen Zeichenbegriffs – das bedeutet, dass er an die Stelle von Begriffen Zeichen setzte. Die Semiotik nach Morris ist jedoch keineswegs mit dem Peirce'schen Semiotikbegriff in Zusammenhang zu bringen, da diese sich grundlegend

voneinander unterscheiden.

Für Max Bense sind Zeichen keineswegs bereits vorgegebene oder natürliche Dinge, er sieht in ihnen das Künstliche. Zeichen sind für Bense nichts was von vornherein vorhanden ist, Zeichen stellen für ihn etwas Gemachtes dar (vgl. Bense, 1971, S. 33).

Wie bereits im vorigen Kapitel angesprochen gibt es für Peirce drei verschiedene Zeichentypen: Ikon, Index und Symbol. Nöth bezeichnet diese Zeichentypen von Peirce als „(...) *die grundlegendste Einteilung der Zeichen überhaupt*“ (Nöth, 2000, S. 185), Bense nennt diese Einteilung nach Peirce auch die triadische Relation (vgl. Bense, 1975, S. 35). Peirce differenzierte bzw. verfeinerte den Zeichenbegriff immer weiter und unterschied ihn in Zeichenbezügen, Zeichentrichotomien, Zeichenklassen, Zeicheninklusionen und Zeichenoperationen. In all diesen Begriffen wiederholt sich jedoch fortwährend „(...) *die triadische Ausdifferenzierung der Welt und des Bewusstseins (...)*“ (ebda., S. 59). Im Folgenden werden diese drei Zeichentypen nach Peirce kurz erläutert.

Das ikonische Zeichen nach Peirce, auch Ikon genannt, sollte aufgrund von wahrnehmbarer Ähnlichkeit auf einen Gegenstand hindeuten. Hier unterscheidet er überdies zwischen Hypoikon und genuinem Ikon. Das Hypoikon, so Peirce, bildet ein Objekt ab dem es ähnelt (vgl. Nöth, 2005, S. 56). Ferner differenziert er das Hypoikon in Bilder, Diagramme und Metaphern. Für die vorliegende Arbeit ist speziell das Bild als Ikon von besonderem Interesse. Es erfüllt für Peirce alle Anforderungen welche ein Hypoikon besitzen muss; er verweist je-

doch auch auf die Konventionalität des Bildes (vgl. Bentele, 1984, S. 229). Für Nöth stellt das Bild das am häufigsten verwendete Ikon dar (vgl. Nöth, 2000, S. 193).

Der von Peirce geprägte Begriff des Index charakterisiert den kausalen Zusammenhang zwischen Objekt und Zeichen, denn das Objekt muss in diesem Fall wirklich existieren um erfolgreich interpretiert werden zu können (vgl. Bentele, 1984, S. 96). Peirce bemerkt, dass sich jedoch kaum ein Zeichen finden lässt, das keinen indexikalischen Charakter aufweisen kann. Dies liegt womöglich daran, dass Zeichen immer auf etwas hinweisen, egal ob intentional oder nicht-intentional (vgl. ebda., S. 97).

Das Symbol hat ähnlich dem Hypoikon Bild einen konventionellen Charakter. Es wird durch eine Vereinbarung festgelegt und beruht auf dem Prinzip der Gewohnheit. Per Definition nach Peirce werden aus diesem Grund, durch Vereinbarung, aus Zeichen Symbole (vgl. Nöth, 2000, S. 31). Nöth hält zudem fest: „*Ein jedes Symbol muß mit seinem Objekt referentiell und somit indexikalisch verbunden sein, (...)*“ (ebda., S. 180).

2.2.2. SEMIOTIK & FOTOGRAFIE

Mitte des 19. Jahrhunderts entsteht ein vollkommen neues Medium – die Fotografie. Ihr zugrunde liegt ein bestimmter technischer Prozess. Auf die Semiotik bezogen bedeutet dies, dass der Ikonisierungsprozess zu einem technischen wird (vgl. Bentele, 1984, S. 308). Der bildliche Vorgänger, das Gemälde, konnte mithilfe von körperlichen Instrumenten wie z.B. Pinsel, Farben und Leinwand Gestalt anneh-

men. Die Fotografie wiederum ist auf technische Hilfsmittel angewiesen. „Die Fotografie für den optischen Kanal und später die Ton- und Bildaufzeichnung durch elektromagnetische und elektronische Verfahren machen also Ikone möglich, die wesentlich durch einen technischen Prozeß zustandekommen“ (ebda., S. 311). Der Mensch ist trotz alledem für die Handhabung des technischen Apparates von Nöten. Er wählt den Ausschnitt des Bildes, wählt das gewünschte Objekt das abgebildet werden soll und ist für die Entwicklung der Fotografie verantwortlich. Jedoch führt er nicht selbst die Semiose der Ikonisierung durch. Der Fotograf ist im Gegensatz zum Maler eingeschränkt, da er sich auf die ihm vorgegebenen Hilfsmittel verlassen muss. Er ist angewiesen auf ein bestimmtes Objektiv, die Art der Kamera, Art des Filmes (Schwarzweiß- oder Farbfilm), auf die Lichtempfindlichkeit des Materials und auf die äußeren Umwelteinflüsse in der die Fotografie entsteht. Der grundlegendste Unterschied zwischen der Fotografie und der Malerei kann anhand der naturalistischen Darstellung eines Menschen folgendermaßen erklärt werden. Ein Maler braucht mehrere Jahre um sich diese Fähigkeit anzueignen: die Perspektive, Proportionen, der Malstil und viele weitere Faktoren müssen erlernt werden um ein naturgetreues Gemälde eines Menschen anzufertigen. Der Fotograf ist lediglich auf die Kamera und ihre richtige Handhabung angewiesen (vgl. ebda., S. 311). Diese Gedanken lieferten bereits damals den Zündstoff für hitzige Debatten um die Kunstfähigkeit der Fotografie. Diese Diskussion und ein detaillierter Einblick zum Thema Kunst und Fotografie wird ausführlich im 6. Kapitel besprochen.

Ein speziell auf das Bild abgestimmter Bereich der Semiotik ist die Bildsemiotik. Sie befasst sich mit der Erforschung des Bildes bzw. der Fotografie auf semiotischer Ebene. Basierend auf den Strukturierungsgesetzen der Kodierung und Dekodierung arbeitet die Bildsemiotik im syntaktischen Bereich (vgl. Friedrich/Schweppenhäuser, 2010, S. 6). Die Bildsemiotik beschäftigt sich im Wesentlichen mit der Bild-Text-Kommunikation und analysiert das Bild mittels unterschiedlichster Methoden. Im nachfolgenden Kapitel dreht sich alles um die Medien und deren Zugang zur Semiotik. Doch wie hängt die Kommunikationswissenschaft mit der Wissenschaft der Zeichen zusammen?

2.2.3. SEMIOTIK & MEDIEN

Wie bereits bei der Einleitung zur Semiotik angeschnitten steht die Kommunikationswissenschaft mit der Wissenschaft der Zeichen in einem engen Verhältnis als man vielleicht vermuten möchte. Zeichen treten immer wieder in kommunikativen Zusammenhängen auf, da sie die Medien als Träger benötigen um greifbar zu werden (vgl. Sachs-Hombach, 2005b, S. 16). Die Kommunikationswissenschaft beschäftigt sich, ähnlich wie die Semiotik, mit der Erforschung der Bildkommunikation. Dieser Bereich wurde bis dato jedoch lediglich stiefmütterlich erforscht und hat immer noch enormen Aufholbedarf.

Bentele spricht in seinem Werk Semiotik und Massenmedien sogar von einer eigenen Mediensemiotik (vgl. Bentele, 1981, S. 23ff). 1981 plädierte er für eine eigene Teildisziplin innerhalb der

Semiotik. Die Medien stehen hierbei im Fokus, da sie als Träger der Zeichen handeln und im weiteren Prozess auch deren Verbreitung und Verarbeitung fördern. Bentele sieht den Erfolg der Mediensemio- tik jedoch erst als gegeben, wenn diese sich als interdisziplinäres Unternehmen etablieren kann. Unter anderem ist die Publizistikwissenschaft ein Teil der Semiotik. Zudem werden aber auch die Filmsemio- tik und die Linguistik, als Semiotik der nonverbalen Kommunikation, Teil der interdisziplinären Medi- ensemiotik nach Bentele (vgl. ebda., S. 26).

Bernd Stiegler liefert einen weiteren Zu- sammenhang zwischen der Semiotik und den Medi- en. Er setzt Fotografien mit Texten in einen Kontext: „*Bilder können mit oder ohne Text erscheinen, kön- nen eine narrative oder illustrative Funktion haben, können in den Kontext eines dezidiert typographi- schen Modells integriert werden, das auch die Schrift als Schriftbild einsetzt, oder aber gänzlich unabhängig von den Textelementen einzeln oder in Serie erschei- nen. Die Grenze zwischen Bild und Text ist durchlässig: (...)*“ (Stiegler, 2010, S. 287). Stiegler beschreibt hier ein Bild wie es die Rezipienten tagtäglich kons- umieren. Ganz egal ob es nun eine Fotografie in der Tageszeitung oder eine Werbetafel an der Autobahn ist. Jeden Tag werden die Menschen abermals mit einer Bilderflut konfrontiert. Schlussendlich liegt es jedoch am Rezipienten diese Bilder zu entschlüsseln und deren Informationen korrekt zu verarbeiten.

2.3. ICONIC TURN

Der Iconic Turn beschäftigt sich mit der ikonischen Wende des Bildes. Mit dem Beginn des Informa-

tionszeitalters veränderten sich auch die jeweiligen Kommunikations- und Informationstechnologien. Diese Entwicklung hatte auch eine Veränderung der Bilder zur Folge: „*Mit der Digitalisierung von Bild und Text kommt dann ein weiterer Faktor hinzu, der Inhalt und Wirkung von Bildern entscheidend beein- flusst*“ (Burda, 2004, S. 10). Christa Maar und Hubert Burda haben mit ihrem Werk *Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder* eine umfassende Sammlung zur Thematik zusammengetragen. Dabei beschränkten sich die beiden Kunsthistoriker jedoch nicht auf ihre eigene Disziplin, auch der Gedanke der Interdiszi- plinarität zieht sich in dieser Publikation fort. Neben der geisteswissenschaftlichen Perspektive wur- de die ikonische Wende auch aus dem Blickwinkel der Naturwissenschaften betrachtet. Zudem hatten auch Filmemacher, Videokünstler oder Architek- ten die Möglichkeit den Iconic Turn praxisbezogen zu erläutern. Als allgemeine Diskussionsplattform wurde eigens eine Website ins Leben gerufen um den Mitwirkenden einen umfassenden Gedanken- austausch zu ermöglichen: www.iconic-network.com (vgl. ebda., S. 12).

Das gegenwärtige Kapitel handelt also von der ikonischen Wende der Bilder. Der Begriff des Iconic Turn lehnt sich stark an den von Richard Rorty geprägten Begriff des Linguistic Turn an, der erstmals 1967 zur Verwendung kam (vgl. Boehm, 2004, S. 36). Wie bereits zuvor erwähnt hat sich auch W.J.T. Mitchell 1992 mit dem sogenannten Pictorial Turn beschäftigt. Ohne Zweifel erkannte Mitchell, dass sich das Bild im Umbruch befand. Sein Ziel war es den Ikonologiebegriff nach Erwin Panofsky zu aktualisieren (vgl. Bredekamp, 2004, S. 15). Den

Begriff Iconic Turn rief zum ersten Mal der deutsche Kunsthistoriker und Philosoph Gottfried Boehm 1994 ins Leben. Dabei sprach er von der Wiederkehr des Bildes. Der Iconic Turn stand für den „(...) *Eintritt des Bildes in den Kernbereich der Hermeneutik und des Philosophierens als einer autonomen und eingewichtigen Instanz*“ (ebda., S. 16). Abschließend beschreibt Burda die ikonische Wende folgendermaßen: „*Es sind nicht Texte, sondern Bilder, die die Wende zum 21. Jahrhundert markieren und sich in unseren Köpfen eingebrannt haben*“ (Burda, 2004, S. 11). Das Bild bzw. die Fotografie hat seit seiner Entstehung immer mehr an Bedeutung gewonnen und ist heute kaum noch aus unserem Alltag wegzudenken.

Es folgt nun eine Definition der ikonischen Wende des Bildes (2.3.1.), anschließend wird der Iconic Turn mit der Fotografie (2.3.2.) und den Medien (2.3.3.) in Zusammenhang gebracht.

2.3.1. ICONIC TURN - EINE DEFINITION

Der Bildbegriff hat sich über die Jahrhunderte hinweg immer wieder weiterentwickelt und verändert. Die ikonische Wende, der Iconic Turn, erstmals 1994 von Gottfried Boehm erwähnt, beschreibt eine Veränderung des Bildes bzw. der Bildverwendung. Vor allem die Verwendung des Bildbegriffs in der Wissenschaft hat sich stark verlagert. So beschäftigen sich heute nicht mehr nur die Kunstgeschichte oder die Archäologie mit dem Bild als Forschungsgegenstand. Wie bereits erwähnt (2.1.) ist die heutige Bildwissenschaft von einer Interdisziplinarität geprägt die weit über den kunsthistorischen Rand hinausblickt. Der Iconic Turn hat es sich zur Aufga-

be gemacht die Sinnhaftigkeit der Bilder zu hinterfragen und sich der wissenschaftlichen Analyse des Bildes gewidmet.

Sauerländer definiert den Iconic Turn folgendermaßen: „*Die Rede vom iconic turn war ein sympathischer, nachdenklicher Versuch, die tief in der deutschen Tradition geborgene Vorstellung von der Absolutheit, der Aura der Kunst gegen den Verbrauch der Bilder durch deren mediales Verständnis zu erretten*“ (Sauerländer, 2004, S. 408). Der Kunsthistoriker greift hier den Gedanken von Gottfried Boehm auf, der den Iconic Turn als rettendes Verfahren ansah. Boehm behandelte in seinem Aufsatz *Die Wiederkehr der Bilder* vor allem ein hermeneutisches Problem. „*Iconic turn war ein empathischer Versuch, die in der Zeit der Medien bedrohte Autonomie des künstlerischen Bildes hermeneutisch zu retten*“ (ebda., S. 407).

Bredenkamp beschreibt Boehms Begriff des Iconic Turn als eine Art Formel: „*Die Formel ist, wenn sie mehr sein soll als nur eine atmosphärische Beschreibung von Phänomenen, der Aufruf zur methodischen Schärfung der bildlichen Analysemittel auf jedwedem Feld und in jeglichem Medium, in denen sich Bilder statisch oder bewegt ausweisen*“ (Bredenkamp, 2004, S. 16). Für Bredenkamp steht fest, dass die Formel des Iconic Turn kreiert wurde um den Begriff des Bildes auf analytisch angemessene Art und Weise zu erforschen (vgl. ebda., S. 16). Überdies bemerkt Bredenkamp, dass der Iconic Turn auch ausgerufen wurde um die Bilderflut, welche uns tagtäglich umgibt und ständig zu wachsen scheint, begrifflich einzudämmen und die Analysierbarkeit des Bildbegriffs ins Zentrum der wissenschaftlichen

Diskussion zu setzen (vgl. ebda., S. 20).

2.3.2. ICONIC TURN & FOTOGRAFIE

Das Medium Fotografie spielt für den Iconic Turn keine unwesentliche Rolle: *„Die Erfindung der Fotografie bietet die zweite, langfristig wirksame Begründungsenergie des iconic turn, weil sie in ihrer nie zuvor da gewesenen Fülle an Bildern und Reproduktionen den Grundfragen des Ikonischen eine geradezu physisch spürbare Realität vermittelt hat“* (ebda., S. 18). Gerade der Fotografie wurde in den letzten Jahrzehnten immer größere Bedeutung zugemessen, so auch im Iconic Turn. Mit der Fotografie ging auch die Bilderflut einher, Bilder die die Menschen in ihrer täglichen Umgebung immer und überall begleiten. Man könnte hier auch von einem ubiquitären Gut sprechen, das vor allem in den Massenmedien immer stärker eingesetzt wird. Fotografien polarisieren, sie setzen Emotionen frei und können manipulieren. Bredekamp beschreibt dies auch als den medialen Übermut der Bilder der vor allem mit dem Internet ein immer größeres Ausmaß angenommen hat (vgl. ebda., S. 21). Bredekamp und Brons verstehen den Iconic Turn als eine Art Anstoß sich der Bilderschwemme entgegenzustellen und die Welle an Bildern mit einem geschärften Blick und bildanalytischen Methoden zu untersuchen (vgl. Bredekamp/Brons, 2004, S. 367).

Der Übergang von analoger auf digitale Fotografie hat auch für den Iconic Turn weitreichende Auswirkungen. Manipulationen sind der Fotografie nicht fremd – manipulierte Bilder gibt es seit Anbeginn der Fotografiegeschichte. Doch mit den tech-

nischen Möglichkeiten der digitalen Fotografie begibt sich die Manipulation in neue Sphären. Obwohl man sich der manipulierten Bilder immer bewusst war, gewährte man der Fotografie immer auch einen gewissen Objektivitätsanspruch. Diesen Objektivitätsgedanken verdankt die Fotografie ihrem Ursprung, da sich vor allem Wissenschaftler mit dem neuen Medium der Fotografie auseinandersetzten und diese die Kamera für ihre Forschungszwecke verwendeten. Damals glaubte man noch daran, dass der Mensch in der Lage wäre die eigene Willkür auszuschalten. Mit der fortschreitenden Weiterentwicklung des Mediums erkannte man jedoch sehr rasch, dass diese Objektivität kaum haltbar war. Mit der Entwicklung der digitalen Fotografie wurde diese Objektivität jedoch immer mehr in Frage gestellt. *„Die digitale Fotografie und jedwede Form digitaler Bildproduktion hat es auf die Spitze getrieben, indem sie den materiellen Bezug in eine Relation von Pixeln auflöst, die aufgrund vordefinierter und jederzeit revidierbarer Entscheidungen als Abbildungen erscheinen“* (Bredekamp, 2004, S. 20).

2.3.3. ICONIC TURN & MEDIEN

In der gegenwärtigen Zeit fällt den Medien eine wichtige Rolle in der Informationsgesellschaft zu. Sie versorgen uns auf die vielfältigste Art und Weise, mittels unterschiedlicher Kommunikationsmittel täglich bzw. sekundlich mit Informationen. Aus diesem Grund wird den Medien immer auch eine gewisse Machtposition gewährt. Die Medien als Machtinstrument sind in der Lage bestimmte Informationen zu verbreiten oder diese aus der Berichter-

stattung zu entfernen. Diese Annahme wird in der Kommunikationswissenschaft eingehend mit der sogenannten Agenda-Setting-Hypothese unterlegt. So bestimmen Medien in erster Linie nicht was wir denken sollen, sondern worüber (vgl. Burkart, 2002, S. 248f). Die Macht der Medien kann auch mit dem Iconic Turn in Zusammenhang gebracht werden, da Maar und Burda bereits im Untertitel ihrer Publikation auf die neue Macht der Bilder verweisen. Fotografien gewinnen immer mehr an Bedeutung und prägen die gegenwärtige Medienlandschaft wie kaum ein anderes Medium. Brock äußert sich in seinem Aufsatz „*Quid tum*“ – *Was folgt aus dem iconic turn?*, zum Thema neue Macht der Bilder wie folgt: „*Es liegt zunächst nahe anzunehmen, dass das mit dem iconic turn einhergehende neue Interesse an der Macht der Bilder einem geschärften Problembewusstsein für die Risiken der Medienmacht entspringt*“ (Brock, 2004, S. 326). Hier wird klar, dass den Medien in der heutigen Zeit viel Missbilligung und Kritik entgegengebracht wird. Die Menschen sind kritischer geworden, man glaubt nicht mehr jede Information nur weil sie auf der Titelseite einer Tageszeitung steht. Medien sind heute weitaus transparenter als dies noch vor 20 Jahren der Fall war. Diesen Umstand verdanken wir einem stetigen Entwicklungsprozess der Medienlandschaft, der durch die Technisierung der Medien geprägt wurde.

Der Iconic Turn ist eng mit dem Aufkommen und der Entstehung des Internets verbunden. Sowohl Mitchell als auch Boehm haben den Pictorial- oder Iconic Turn im Bezug auf das neue Medium formuliert. Bredekamp beschreibt das Internet als eine Art Hauptantriebsquelle, da es die technischen

Bedingungen erfüllt um den Iconic Turn umfassend zu reflektieren (vgl. Bredekamp, 2004, S. 21). Das Internet hat nicht nur die Rezeption der Bilder verändert, sondern auch deren Inhalt. Mit der Digitalisierung der Fotografie und den Möglichkeiten des Internets ist es nun möglich Bilder weltweit zu empfangen. Für Burda verändern digitale Bilder das Leben in allen Bereichen (vgl. Burda, 2004, S. 11). Mit den gegebenen technischen Möglichkeiten und in Zeiten digitaler Globalisierung wird es immer schwieriger das Aufgebot an Bildern zu analysieren.

Im gegenwärtigen Kapitel wurden nun ausführlich die Positionen der Bildwissenschaften, der Semiotik und des Iconic Turn im Bezug auf den Forschungsgegenstand Fotografie besprochen. Anschließend wird die Fotografie theoretisch eingeordnet (3.).

3. THEORIE DER FOTOGRAFIE

„Ich fotografiere, um herauszufinden, wie etwas aussieht, wenn es fotografiert wurde.“

Garry Winogrand

Jeder Forschungsgegenstand benötigt eine theoretische Fundierung, so auch die Fotografie. Stiegler beschreibt in seiner Publikation *Texte zur Theorie der Fotografie* die Fotografie als ein Medium der Gegenwart und bescheinigt ihr nicht nur eine Theoriefähigkeit, sondern spricht von einer Theorie die sich implizit entwickelte (vgl. Stiegler, 2010a, S. 10). Im vorgehenden Kapitel *Fotografie – Eine Grundlage* (2.), galt das Hauptaugenmerk dem grundsätzlichen Verständnis der Fotografie, dabei spielte der Faktor Interdisziplinarität immer wieder eine wichtige Rolle. Jede Wissenschaft, egal ob Bildwissenschaften, Semiotik oder Iconic Turn, waren und sind interdisziplinär beeinflusst. Sie profitieren von der vielschichtigen Perspektive unterschiedlichster Fachrichtungen, speziell im Bezug auf das Medium Fotografie.

Das vorliegende Kapitel handelt von den theoretischen Grundlagen zum Thema Fotografie. Um die Theorie der Fotografie zu erläutern gibt es mehrere Wege, manche Publikationen setzen die Thematik in einen zeitlichen Rahmen, andere wiederum unterteilen die Theorie der Fotografie nach inhaltlichen Blöcken. Das wohl umfassendste Standardwerk *Theorie der Fotografie I - IV* wurde von den beiden Kunsthistorikern Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelunxen verlegt. Die Wissenschaftler gliederten auf mehr als 1200 Seiten die Theorie der Fotografie in Epochen und ermöglichten einen interdisziplinären Zugang zur Thematik. Eine weitere Publikation teilt die Fotografiethorie nach inhaltlichen Blöcken: Peter Geimers Band *Theorien der Fotografie – zur Einführung* beschäftigt sich mit der Fotografie durch Berührung, als Bot-

schaft und Konstrukt, Fotografie in der Zeit oder im Plural und letztlich mit der Fotografie im System der Künste. Der amerikanische Kunsthistoriker Michael Fried versucht in seiner Abhandlung *Why Photography Matters as Art as Never Before*, die Fotografie aus ihrer ontologischen Tradition zu lösen und sie in einen modernen Kontext zu setzen (vgl. ebda., S. 9). Abschließend ist hier der Kulturwissenschaftler Bernd Stiegler zu vermerken, der sich nicht nur der Theorie der Fotografie widmete, sondern sich auch dezidiert mit der *Theoriegeschichte der Photographie* beschäftigte.

Auf den ersten Blick stellt man fest, dass auch die Fotografiethorie von einem multidisziplinären Zugang profitiert. Interdisziplinarität bedeutet nicht nur eine Vielzahl an unterschiedlichen Perspektiven, meist gehen sie auch mit differierenden Meinungen einher. Sachs-Hombach äußert sich zur Fachdiskussion wie folgt: *„Die Diskussion um eine Theorie der Fotografie betont oft eines der beiden Momente: Entweder gelten Fotografien auf Grund ihres indexikalischen Charakters als transparent oder auf Grund ihrer ikonischen Qualitäten als traditionelle Bilder, die kulturellen Codes unterliegen“* (Sachs-Hombach, 2003, S. 226). Ausgehend von diesen Erkenntnissen wird die Theorie der Fotografie für die gegenwärtige Magisterarbeit mittels der folgenden Fachrichtungen erörtert: Kommunikationswissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte bzw. Kulturwissenschaft.

Die Medienwissenschaft bzw. die Kommunikationswissenschaft widmet sich der Fotografiethorie aus einer kulturanthropologischen Perspektive. *„Die Tatsache, daß die Photographie zu*

einem zentralen Bestandteil einer allgemeinen Medientheorie geworden ist, zeigt auch, daß die Theorie der Photographie im digitalen Zeitalter nicht abgetrennt vom Medienverbund geschrieben werden kann“ (Stiegler, 2010b, S. 391). Im weiteren Verlauf konzentriert sich die Theorie der Fotografie, aus kommunikationswissenschaftlicher Sichtweise, auf den Medienphilosophen und Kommunikationswissenschaftler Vilém Flusser (3.1.). Die Theorie der Fotografie wurde auch maßgeblich von der Philosophie beeinflusst. An dieser Stelle werden vor allem Roland Barthes' berühmte Positionen zur Fotografietheorie im kurzen Überblick erörtert (3.2.). Abschließend folgt die Betrachtung der Fotografietheorie aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. Hierbei werden Michael Fried's Überlegungen und Ansätze erörtert (3.3.).

3.1. VILÉM FLUSSER

Die Fotografietheorie nach Vilém Flusser basiert auf einer medientheoretischen Sichtweise. Seine grundlegenden Gedanken zur Fotografie schrieb er in seinem Werk *Für eine Philosophie der Fotografie* nieder. Dabei verwendet er die Fotografie als Ausgangspunkt für einen weit gefassten Theorieentwurf (vgl. ebda., S. 391), denn für den Kommunikationswissenschaftler war die Erfindung der Fotografie eine ebenso bedeutsame Entdeckung wie die Entwicklung der Schrift (vgl. ebda., S. 395). Flusser's Fotografietheorie arbeitet mit einer kulturanthropologischen Perspektive, bei der „(...) es um anthropologische Funktionen der neuen Medien im allgemeinen und der Photographie im besonderen geht“ (ebda., S. 392).

Hierbei unterscheidet er grundsätzlich zwischen drei Phasen der Kultur: Vorgeschichte, Geschichte und Nachgeschichte. Dieser epochalen Einteilung werden die passenden Repräsentationsformen zugeschrieben um alles auf einen medientheoretischen Nenner zu bringen (vgl. ebda., S. 394). So steht das Bild in der Phase der Vorgeschichte im Fokus, die Phase der Geschichte beschäftigt sich weiterführend mit der Erfindung und Entwicklung der Schrift und zuletzt die Phase der Nachgeschichte, in welcher die technischen Bilder, die Fotografien, im Mittelpunkt stehen. Das bedeutet, das Bild wird von der Schrift und die Schrift wird von der Fotografie abgelöst. Laut Flussers Theorie reagiert jede Repräsentationsform (Bild, Schrift, Fotografie) auf die jeweils vorherrschende Krise der Kultur. Eine solche Krise ist z.B. anhand der Repräsentationsform Schrift auszumachen die, laut Flusser, mit ihrer Entwicklung auf die Bildkrise innerhalb der Phase der Vorgeschichte reagiert (vgl. ebda., S. 395). Für Flusser geht klar hervor, dass sich die Ordnung der Informationen in der heutigen Zeit stark verändert hat. Dies bedeutet, dass mittlerweile nicht mehr der Text das Bild erklärt, vielmehr werden Texte mittels Bildern ausgelegt (vgl. Geimer, 2011, S. 160). Für die heutige Informationsgesellschaft zählen demnach keine Dinge mehr, es sind Informationen die verlangt werden. Die Fotografie an sich stellt letztlich jedoch auch einen materiellen Gegenstand dar, Flusser setzt dieser Überlegung folgende Gedanken entgegen: „Zwar sind Bilder – beispielsweise Fotografien – weiterhin als materielle Objekte vorhanden, entscheidend ist aber nicht ihre materielle Erscheinung, sondern die unlösbare und vor allem reproduzierbare Information“

(ebda., S. 161).

Die Theorie der Fotografie nach Vilém Flusser bedient sich also philosophischer Ansichten und benützt einschlägige philosophische Begriffe, um die Geschichte der Menschheit aus einem kultur-anthropologischen Blickwinkel zu betrachten. Dabei erzählt Flusser die Menschheitsgeschichte, vom Paläolithikum bis in die Gegenwart, mit nur drei Begriffen (vgl. Stiegler, 2010b, S. 396).

3.2. ROLAND BARTHES

Wer sich mit der Fotografie aus wissenschaftlicher und vor allem aus theoretischer Perspektive beschäftigt, wird um einen der berühmtesten Philosophen und Denker des 20. Jahrhunderts kaum herumkommen: Roland Barthes. Der Franzose setzte sich auf unterschiedlichsten Ebenen mit dem Medium der Fotografie auseinander. Seine wohl bekannteste Publikation *Die helle Kammer* war wegweisend für zukünftige Diskussionen im Bezug auf die Fotografie. Einleitend ist hier anzuführen, dass es sich bei der Theorie der Fotografie nach Barthes um eine Theorie mit kulturwissenschaftlichen Ansätzen handelt. In diesem Sinn ist Barthes' Fotografiethorie eine sowohl kritische als auch historische Analyse der Fotografie, die sich als Zeichen, Sprache oder Diskurs äußert: „*Die Photographie als Sprache, Zeichen oder Diskurs ist notwendig ein historisch-kulturelles Phänomen und muß auch als solches analysiert werden*“ (ebda., S. 338). An dieser Stelle soll ferner erwähnt werden, dass die hier angeführten philosophischen Positionen von Roland Barthes nur einen kleinen Überblick über seine Ansichten zur Theorie

der Fotografie darstellen.

Stiegler bemerkt in seiner Publikation *Die Theoriegeschichte der Photographie: „Es ist fraglos ein Topos der Photographietheorie, die Photographie als Zeichen und auch als Sprache zu bestimmen“* (ebda., S. 337). Roland Barthes fügt hier noch ein weiteres Paradigma hinzu, den Diskurs. Hubertus von Amelunxen schreibt in seinem Vorwort (*Theorie der Fotografie IV*), dass ein Diskurs über die Fotografie wohl auch immer im Bezug auf die Sprache betrachtet werden muss (vgl. Amelunxen, 2000a, S. 15). So wendet sich auch Roland Barthes den Zeichensystemen einer Massenkultur zu und versucht die Fotografie anhand einer diskursanalytischen Theorie zu untersuchen. Die Theorie der Fotografie nach Roland Barthes vertritt jedoch nicht nur eine Perspektive, es kann auch eine gewisse Ambiguität in seinen Texten festgestellt werden. So hält Barthes einerseits an einer ontologischen Fragestellung fest, er kritisiert diese jedoch in seinen späteren Werken, speziell im Bezug auf die Naturalisierung und Mythologisierung der Fotografie (vgl. Stiegler, 2010b, S. 339). Im Laufe der Zeit hat sich also seine Fotografiethorie von einer semiotisch orientierten Theorie zu einer phänomenologisch-psychologischen Betrachtungsweise gewandelt. Besonders mit seinem letzten Werk, *Die helle Kammer*, entwickelte der Philosoph eine individuelle Art der Betrachtung, die vor allem auf einer rezeptionsästhetischen Fundierung basiert (vgl. Amelunxen, 2000b, S. 23). So verdeutlicht Stiegler, dass Barthes' Beschreibung der Fotografie in *Die helle Kammer* gleichzeitig als Rettung und Utopie verstanden werden kann (vgl. Stiegler, 2010b, S. 342). Abschließend sei an dieser

Stelle erwähnt, dass Roland Barthes Werk *Die helle Kammer*, neben Susan Sontag's *Über Fotografie* und dem Klassiker der Theorie der Fotografie, Walter Benjamin's *Kleine Geschichte der Fotografie* die wohl meistzitierten Werke zur Thematik darstellen. Seine Abhandlungen haben über die letzten Jahrzehnte maßgeblich die Fotografiethorie beeinflusst und nachhaltig verändert.

3.3. MICHAEL FRIED

Bereits der Titel von Fried's Publikation postuliert: *Why Photography Matters as Art as Never Before*. Dabei betrachtet der amerikanische Wissenschaftler die Theorie der Fotografie aus kunsthistorischer Perspektive. Seine Abhandlung umfasst vor allem die Werke zeitgenössischer Fotografen wie Thomas Demand, Andreas Gursky oder Jeff Wall. Der Kunsthistoriker beschäftigt sich mit einer modernen Theorie der Fotografie, die vorwiegend die zeitgenössische Fotografie in den Fokus stellen möchte, ohne dabei auf ihre Wurzeln zu vergessen. Fried möchte die paradigmatische Bestimmung der Fotografie hervorheben und versucht dabei sie aus ihrer ontologischen Tradition herauszulösen (vgl. Stiegler, 2010a, S. 9). Bei der Frage nach der Ontologie steht nicht die Unterscheidung zwischen Indexikalität und Nichtindexikalität der Fotografie im Vordergrund, vielmehr unterscheidet er zwischen Theatralität und Antitheatralität. Trotzdem sieht Fried die Fotografie als ontologisches Medium: „Here let me go just a step further and suggest that photography so understood may be thought of as an ontological medium, (...)“ (Fried, 2008, S. 347). Die Theatralität und Antithea-

tralität werden in Fried's Abhandlung anhand einer komplexen Repräsentationstheorie erläutert und führt zum Schluss, dass diese Art der Differenzierung der Fotografie innerhalb der Kunstgeschichte eine neue Wende ermöglicht (vgl. Stiegler, 2010a, S. 12f). Die Kunstfähigkeit der Fotografie wurde bereits seit Anbeginn ihrer Geschichte immer wieder in Frage gestellt. Zahlreiche Debatten führten im 19. Jahrhundert sogar zu einer Art Verbannung der Fotografie aus der Kunst. Heutzutage gibt es jedoch keinen Zweifel mehr, dass die Fotografie als künstlerische Gestaltungsform einen fixen Bestandteil in der Kunstwelt darstellt. So hat sie sich nicht nur auf dem Kunstmarkt etabliert, sie hielt auch Einzug in kunsthistorischen bzw. kunsttheoretischen Abhandlungen und Fachpublikationen.

Stiegler versteht das Werk von Michael Fried im übertragenen Sinn als Seismographen. Dieser hat die Aufgabe inne, die Bedeutsamkeit der Fotografie mittels Thesen und Beispielen zu belegen (vgl. ebda., S. 12). Dabei orientiert sich Stiegler auch in seiner Sammlung von Texten anhand Fried's Publikation und strukturiert seine Texte zur Theorie der Fotografie nach dessen Vorbild. Einleitend formuliert er jedoch Fried's Gedanken um und bemerkt: „*Photography matters as never before, weil die Fotografie vielleicht dasjenige technische Medium ist, das die Verschiebungen der Wahrnehmung in den letzten fast zwei Jahrhunderten am eindrucklichsten in Bilder und somit in Anschauungen gebracht hat*“ (ebda., S. 18). So stellt Stiegler die Fotografie nicht nur als Kunstwerk in einen wissenschaftlichen Kontext, er ermöglicht damit einen weit umfassenderen Blick auf das Medium der Fotografie.

So sollte die Theorie auch immer im Bezug auf ihre Geschichte betrachtet werden. Im Folgenden steht der geschichtliche Abriss der Dokumentarfotografie im Fokus (4.).

4. DOKUMENTARFOTOGRAFIE - EIN GESCHICHTLICHER ABRISS

„Neue Kunstformen entstehen durch die Kanonisation von Randformen.“
Viktor Schklowskij

Um die Dokumentarfotografie zu erörtern, sollte man zurück zu ihren Wurzeln, zurück zu ihrer Entstehungsgeschichte gehen. Erst der Blick in die Vergangenheit kann zu einem besseren Verständnis führen und erklären unter welchen Umständen sich die Dokumentarfotografie entwickelte. Die wissenschaftliche Grundlage der Fotografie (Bildwissenschaften, Semiotik, Iconic Turn) und ihre theoretische Einbettung in die kommunikationswissenschaftlichen, philosophischen und kulturhistorischen Positionen wurden bereits in den vorhergehenden Kapiteln (2. & 3.) besprochen. Darauf aufbauend handelt das vorliegende Kapitel von der Geschichte der Fotografie und ihrer Weiterentwicklung zur Gattung der Dokumentarfotografie.

Wann wurde das Medium der Fotografie entwickelt, welche Forscher stellten die grundlegenden technischen Mittel zur Verfügung und was führte schlussendlich zu einer dokumentarischen Fotografie? Diese Fragen und ein erster Einblick in die Dokumentarfotografie werden im nun folgenden Kapitel beantwortet. Zu Beginn steht vor allem die Erfindung des neuen Mediums Fotografie im Fokus; hier werden im Speziellen die drei wichtigsten Vertreter bzw. die Pioniere der Fotografie (Niépce, Daguerre und Talbot) und ihre Errungenschaften vorgestellt (4.1.). Fortführend soll die Dokumentarfotografie als Genre innerhalb der Fotografie positioniert werden (4.2.). Abschließend folgt eine detaillierte Betrachtung des Forschungsgegenstandes Dokumentarfotografie (4.3.): Wie kann sie definiert werden? Welche Kritik zum Begriff des Dokumentarischen gibt es, was führte zu ihrer Entstehung und wer waren die berühmtesten Dokumentarfotografen

ihrer Zeit?

4.1. DIE ERFINDUNG DER FOTOGRAFIE

Die Erfindung der Fotografie bzw. ihre Entdeckung stellt eine der außergewöhnlichsten Leistungen des 19. Jahrhunderts dar. Kemp beschreibt das neue Medium Fotografie wie folgt: „Fotografie ist das erste Neue Medium, und Neue Medien haben an sich, dass ihre Applikation einmal quer durch das Ganze der Weltverhältnisse schneidet: der sozialen, wissenschaftlichen, politischen, ästhetischen Gegebenheiten“ (Kemp, 2011, S. 9). So veränderte die Erfindung der Fotografie nicht nur wesentlich viele wissenschaftliche Bereiche, sie hatte auch umfassende Auswirkungen auf das alltägliche Leben der Menschen. Zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit war es möglich das Gesehene naturgetreu abzubilden bzw. abzulichten. Dabei hatte die Fotografie auch immer einen gewissen Wirklichkeitsanspruch. Das neue Medium wurde als eine Art Verstärker der Realität betrachtet. „(...), Fotografie ist ein Realitätsverstärker, sie widmet sich der Aufzeichnung einer Fülle indifferenter Daten, sie baut auf und fördert die Sensibilität für die immanente Beschaffenheit von Natur und Kultur“ (ebda., S. 13). Die Fotografie als Abbild der Realität wurde jedoch später immer wieder kritisiert und in zahlreichen wissenschaftlichen Debatten und Abhandlungen erörtert. Dieses spezielle Thema wird im weiteren Verlauf der Arbeit ausführlicher im 7. Kapitel untersucht.

Grundsätzlich gab es nicht nur *eine* Erfindung der Fotografie, da dies *einen* Erfinder voraussetzen würde. Die Geschichte zeigt jedoch, dass

zahlreiche Erfindungen bzw. neues Gedankengut zu einer bestimmten Thematik meist von mehreren Wissenschaftlern, unabhängig voneinander und doch parallel entwickelt wurden (vgl. Haberkorn, 1981, S. 23). So auch bei der Fotografie die nicht nur von einem, sondern mehreren Erfindern entdeckt wurde. Die Erforschung der Fotografie basiert auf den Ergebnissen dieser Pioniere, die sich weder von Misserfolgen noch Irrwegen beeindrucken ließen, um durch zahllose Versuche und vielleicht auch Zufälle schlussendlich auf das besagte Medium zu stoßen, das wir heute Fotografie nennen. Anschließend folgt nun eine kurze Beschreibung dieser Pioniere und ihrer Entdeckungen.

4.1.1. JOSEPH N. NIÉPCE

Der Franzose Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) war der erste Mensch dem es 1824 gelang ein Abbild der Natur mit einer Camera obscura einzufangen und mittels chemischer Hilfsmittel auf einem lichtempfindlichen Stoff festzuhalten. Das dadurch entstandene Bild war das Ergebnis jahrelanger Studien, denn bereits 1813 entdeckte Niépce sein Interesse an der Lithographie. Seither hatte er es sich zur Aufgabe gemacht „(...) ein fotochemisches Verfahren der Lithographie [zu] erfinden, indem er Steinplatten mit einem lichtempfindlichen Firniß überzog, mit Firniß oder Öl transparent gemachte Zeichnungen oder Stiche darauf legte und dem Sonnenlicht aussetzte“ (ebda., S. 38). Das nun eben beschriebene Verfahren war jedoch keineswegs lichtbeständig, überdies waren die Bilder seitenverkehrt und negativ. Es folgten weitere Versuche, jedoch ohne Chlorsilberpapier. Er

verwendete fortan Asphalt als lichtempfindlichen Überzug; als Schichtträger benützte Niépce Zinn, Stein, Silber oder Kupfer, welche ihm als Bildvorlagen dienten. Zudem löste er Asphalt in Petroleum auf, überzog die Vorlagen mit einer dünnen Schicht und setzte sie mehrere Stunden dem Licht aus. „Die so erhaltenen Bildvorlagen wurden dann an den von der Asphaltenschicht befreiten Stellen geätzt oder graviert. Von der eingefärbten Druckplatte konnten anschließend Abzüge hergestellt werden“ (ebda., S. 39). Erst elf Jahre nach Beginn seiner Forschungen gelang es Niépce 1824 ein Bild von akzeptabler Qualität herzustellen. Er gab seiner Entdeckung den Namen „Heliographie“, aus dem Griechischen helios / Sonne und graphein / zeichnen, das vom Licht gezeichnete Bild (vgl. ebda., S. 39). Seinem Verfahren gelang allerdings nie der Durchbruch, da es aufgrund der zu langen Belichtungszeit für den allgemeinen Gebrauch ungeeignet war. Niépces jahrelange Forschungen und die daraus resultierenden Erkenntnisse waren jedoch keineswegs nutzlos. Nach der Veröffentlichung seiner Forschungsergebnisse 1827 schloss er sich nur zwei Jahre später mit dem Dioramenmaler Louis Daguerre zusammen. Dieser vollendete Niépces Werk nach seinem Tod 1833 und erfand einige Jahre später die weltberühmte Daguerreotypie (vgl. ebda., S. 45).

4.1.2. LOUIS J. M. DAGUERRE

Weitaus bekannter als Niépce wurde der Theatermaler Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Den ersten großen Erfolg seiner weitaus vielversprechenderen Karriere konnte Daguerre mit der von

ihm entwickelten Technik der Dioramenmalerei verzeichnen. Der ausgebildete Theatermaler hatte bereits zu dieser Zeit ein ausgeprägtes Interesse daran die Kulissen des Theaters so real und naturgetreu wie möglich zu gestalten. Haberkorn bezeichnet das Diorama von Daguerre als eine Art optisches Theater, „(...), bei dem durchscheinende, von hinten und vorne bemalte riesige Gemälde beleuchtet wurden und den Eindruck von Stimmung und Wirklichkeit vermittelten“ (ebda., S. 44). Im Zuge der Weiterentwicklung seiner Dioramen arbeitete Daguerre zusätzlich mit einer Camera obscura. Dies stellt die Grundlage für sein Interesse an der Aufzeichnung von Bildern dar. Im Jahr 1824 beschäftigte Daguerre sich erstmals mit Verfahren der Bildaufzeichnung. Er kontaktierte 1826 Niépce und bat ihn um Proben seiner Heliographie. Ihre Zusammenarbeit sollte schließlich, vorwiegend aufgrund von Niépces Misstrauen gegenüber Daguerre, erst 1829 zustandekommen (vgl. ebda., S. 45). Bereits 1831 entdeckte Daguerre durch Zufall, dass Jodsilber eine ausgeprägte Lichtempfindlichkeit aufwies. Diese Entdeckung ebnete den Weg zur Daguerreotypie und ermöglichte ihm sechs Jahre später, 1837, seine erste Aufnahme herzustellen. Eine Jodsilberplatte diente als Grundlage für seine Aufnahmen, die Platte wurde im weiteren Verlauf in Quecksilberdampf entwickelt und im letzten Schritt mit einer warmen Kochsalzlösung fixiert. Die Daguerreotypie war geboren. Doch es sollten noch zwei weitere Jahre vergehen bis sich ein Käufer für das Verfahren fand. 1839 war es soweit, die französische Regierung entschloss sich Daguerres und Niépces Verfahren, die nach Daguerre benannte Daguerreotypie und damit deren Rechte, zu kaufen.

Fernerhin behielt sie sich nicht das alleinige Recht auf diese einzigartige Erfindung vor und machte die Daguerreotypie somit auch für die Öffentlichkeit zugänglich (vgl. Jäger, 2009, S. 47). Das von Daguerre weiterentwickelte Verfahren stellte zwar eine große Verbesserung zu Niépces Heliographie dar, jedoch war auch die Daguerreotypie alles andere als praktikabel. Schwierigkeiten bereiteten in erster Linie die Silberplatten, welche erst kurz vor dem Gebrauch präpariert werden durften und im Anschluss an die Belichtung sofort und unverzüglich entwickelt werden mussten. Die Dauer der Belichtung war ein weiterer Faktor der die Daguerreotypie mehr als unpraktisch machte. Doch Daguerre war nicht der Einzige der an einem zweckdienlichen und leicht handhabbaren Verfahren zur dauerhaften Bildaufzeichnung arbeitete. Zeitgleich forschte ein britischer Gelehrter an seinem eigenen Verfahren, der Talbotypie (vgl. Kemp, 2011, S. 16).

4.1.3. WILLIAM H.F. TALBOT

Parallel zu Daguerres Forschungen gab es einen Mann in Großbritannien der sich mit derselben Materie befasste: William Henry Fox Talbot (1800-1877). Der Brite begann seine Forschungen 1834 und entwickelte ein einzigartiges Verfahren: die Kalotypie. Eine Methode die uns heute als das erste Negativ-Positiv-Verfahren in der Geschichte der Fotografie bekannt ist. Der Weg zu Talbots Methode war, ähnlich wie bei Daguerre, kein einfacher, so dauerte es noch mehrere Jahre bis er die Kalotypie der Öffentlichkeit präsentieren konnte. Talbot arbeitete

vorwiegend mit Chlorsilberpapier; dafür verwendete er Schreibpapier, das in eine Kochsalzlösung getaucht und später wieder trocken gewischt wurde. Im weiteren Verlauf behandelte er das Papier mit einer Silbernitratlösung und trocknete es über Feuer, dabei entstand lichtempfindliches Silberchlorid (vgl. Haberkorn, 1981, S. 64). Weitere Versuche führten Talbot zum Ergebnis, dass das präparierte Papier, weitaus weniger empfindlich war wenn es ein weiteres Mal in eine Kochsalzlösung getaucht wurde. Somit entwickelte Talbot ein Fixierverfahren, damit das Papier, je nachdem wie oft man es in die Silbernitratlösung tauchte, eine variable Lichtempfindlichkeit erhielt und gleichzeitig auch einen Vorrat an Papieren ermöglichte. Dies stellte einen ungeheuren Vorteil zu Daguerres Verfahren dar. Schließlich gelang es ihm auch 1840 die Belichtungsdauer auf nur wenige Minuten zu beschränken und stellte somit Daguerres umständliches Verfahren in den Schatten (vgl. ebda., S. 66). Talbot war dadurch in der Lage etwas auf dem besagten Papier aufzunehmen, ein Positiv nach entstandenem Negativ anzufertigen und abschließend das vollendete Werk zu vervielfältigen. Er gab seiner Erfindung den Namen Kalyptie (aus dem Griechischen kalos / schön), welche jedoch auch immer wieder als Talbotypie bezeichnet wurde (vgl. ebda., S. 68). Den Begriff der Fotografie rief kein geringerer als Talbot selbst ins Leben. Er gab einer seiner frühesten Publikationen den Titel „*Some account of the art of photogenic drawing, or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the artist's pencil*“ (Kemp, 2011, S. 17). Der Begriff der Fotografie setzte sich jedoch nicht gleich durch und somit dauerte es noch

mehrere Jahre bis der Terminus Fotografie, wie wir ihn heute kennen, als Bezeichnung genutzt wurde. Talbots 1844 erschienene Abhandlung *The Pencil of Nature* war, laut Stiegler, nicht nur das erste Werk, welches Fotografien beinhaltete, es war auch die erste niedergeschriebene Geschichte der Fotografie (vgl. Stiegler, 2010, S. 33). Seine Publikation, zu Deutsch *Der Zeichenstift der Natur*, beschreibt seine jahrelangen und teilweise auch mühsamen Versuche das Bildverfahren zu perfektionieren. So stellt *Der Zeichenstift der Natur* ein breites Spektrum der relevanten Fotografie-Thematiken des 19. Jahrhunderts dar, wie z.B. „(...) *die Photographie als Selbstmitteilung der Natur, als Verbindung von Kunst und Wissenschaft, Archiv der Welt und unbestechliche Aufzeichnung, der Detailreichtum und die Uner-schöpflichkeit des einzelnen Bildes*“ (ebda., S. 36). Jedoch gab es auch genügend Kritiker die sich von seinem Werk weitaus mehr versprochen hatten, denn es war weder eine detaillierte Erklärung seines Verfahrens vorhanden noch hätte man seine Publikation als Lehrbuch der Fotografie einsetzen können (vgl. ebda., S. 37). William Talbot ging mit seinen Forschungsergebnissen in die Geschichte ein und schenkte der Menschheit ein fotografisches Verfahren das nicht nur praktisch anwendbar war, sondern vielmehr der Fotografie zu ihrem Aufstieg als neues Medium verhalf.

4.2. DAS FOTOGRAFISCHE GENRE

Die Fotografie als Teil der Kunst kann in unterschiedliche Gattungen bzw. Genres eingeteilt werden. So entwickelten sich im Laufe der Geschichte

der Fotografie immer wieder neue Kategorien und Subkategorien. Diese Genres hängen also unmittelbar mit den Geschehnissen aus einer vergangenen Zeit zusammen. So hatten auch die politischen, gesellschaftlichen und sozialen Ereignisse Einfluss auf die Entwicklung der Fotografie. Wie bereits vorgestellt, spielten zu Beginn der Fotografie vor allem die Darstellungen von Natur und ihre spätere Verwendung in der Wissenschaft eine wichtige Rolle. Bei den abgelichteten Gegenständen handelte es sich meistens um statische, da die Technik bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausgereift war. „*Fotografiert wurde, was sich nicht bewegte*“ (Kemp, 2011, S. 18). So positionierten Fotografen ihre Kamera aufgrund der technischen Gegebenheiten, in einem abgeschlossenen Raum und fotografierten durch ein geöffnetes Fenster in die Welt hinaus (vgl. ebda., S. 19). Doch durch die stetige Weiterentwicklung des fotografischen Verfahrens und ihrer steigenden Beliebtheit wurde sie alsbald auch verwendet um Portraits anzufertigen. Der Mensch rückte in den Fokus der Kamera und so entstand das Genre der Portraitfotografie. Über die Jahrzehnte und mittlerweile Jahrhunderte hinweg entstanden immer wieder neue Genres. Diese reichen von der Architekturfotografie bis hin zur Werbefotografie.

Die Dokumentarfotografie stellt nur einen kleinen Teil des Gesamtkunstwerks Fotografie dar und entwickelte sich im ausgehenden 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Durch die unstete politische Situation nach Ende des 1. Weltkriegs und die damit einhergehende verheerende wirtschaftliche Entwicklung, folgte die „Große Depression“ Ende der 1920er Jahre. Angesichts dieser Umstände ent-

wickelte sich ein neues Genre: die sozialdokumentarische Fotografie. Ein detaillierter Einblick in die sozialdokumentarische Fotografie erfolgt im nächsten Kapitel (5.). Anschließend folgt nun der Versuch die Dokumentarfotografie zu definieren (4.3.1.), außerdem beschreibt ein kurzer Überblick ihre Entstehungsgeschichte (4.3.2.) und stellt die wichtigsten Pioniere des Genres vor.

4.3. DIE DOKUMENTARFOTOGRAFIE

Es stellen sich also die folgeschweren Fragen: Was ist die Dokumentarfotografie, gibt es einen Weg sie einzugrenzen, ihr bestimmte Thematiken zuzuordnen und wo liegt ihr Ursprung? Weiterführend stellt sich die Frage, warum die Dokumentarfotografie als Kommunikationsmittel bis zum jetzigen Zeitpunkt aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive kaum Beachtung geschenkt wurde. Der Dokumentarfilm war hingegen immer wieder Teil von kommunikationswissenschaftlicher Forschung. Das Medium der Fotografie wurde jedoch kaum untersucht, es gibt lediglich vereinzelte Diplomarbeiten (z.B. Toefferl, 2002) und Dissertationen (z.B. Schnür, 1992) die sich allerdings nicht mit der Dokumentarfotografie als Genre bzw. Kommunikationsmittel beschäftigten, sondern sich vielmehr den Fotografen selbst bzw. einer bestimmten Epoche widmeten.

Allem Dokumentarischen obliegt eine gewisse Verantwortung der Zeit gegenüber. Egal ob Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft: Ohne dokumentarische Fotografien wäre ein Großteil der Geschichte manchmal nur mehr schwer vorstellbar. Die Fotografie stellt eine Symbiose aus histori-

schem Dokument und künstlerischer Haltung dar, man könnte sie auch als das Auge der Geschichte bezeichnen. Einhergehend mit dem Genre der Dokumentarfotografie könnte man auch den Prozess der Veränderung assoziieren. Denn der Moment in dem ein Bild entsteht kehrt nie wieder in ein und derselben Konstellation zurück – hier scheint der Begriff der Momentaufnahme passend. Speziell die Dokumentarfotografie lebt von Momenten, oft auch Schnappschüssen, die im richtigen Moment bzw. in der richtigen Sekunde entstehen. Sachs-Hombach postuliert in diesem Zusammenhang die folgenden Worte: *„Um als gelungen bzw. als künstlerisch anspruchsvoll zu gelten, muss eine Fotografie allerdings mehr als eine Dokumentation sein, was etwa der Schnappschuss leistet, indem er durch seine besondere Darstellungsform das Dokumentarische mit dem Flüchtigen und Stimmungshaften verbindet“* (Sachs-Hombach, 2003, S. 225). So stellt der aufgenommene Gegenstand nicht nur eine wertvolle Dokumentation dar, sie sollte im gleichen Sinn auch eine künstlerische Perspektive aufweisen und die Spontaneität eines Schnappschusses erkennen lassen. Diese Fotografie zu beschreiben ist seit jeher kein einfaches Unterfangen, denn bereits die Kunsthistorikerin Abigail Solomon-Godeau bemerkte: *„Was ist ein Dokumentarfoto? Die Antwort auf diese Frage könnte mit gleichem Recht lauten: »so ziemlich alles « und »so ziemlich nichts «*“ (Solomon-Godeau, 2003, S. 53). Anschließend wird nun der Versuch unternommen den Forschungsgegenstand Dokumentarfotografie zu erklären und zu definieren.

4.3.1. VERSUCH EINER DEFINITION

Der Begriff der dokumentarischen Fotografie wurde zum ersten Mal gegen Ende der 1920er Jahre in einem Aufsatz über Flahertys Film *Moana* erwähnt, der wiederum erstmals in der Geschichte des Films einen dokumentarischen Stil aufwies (vgl. ebda., S. 54). Eigentlich wurde das Genre der Dokumentarfotografie jedoch weitaus früher durch Fotografen wie Jacob A. Riis (1849-1914) und Lewis W. Hine (1874-1940) geprägt. Die späte Einführung des Begriffs der Dokumentarfotografie lässt vermuten, dass die Fotografie bereits seit ihrer Entdeckung immer auch als dokumentarische Fotografie galt ohne diese jedoch so zu betiteln. So erfüllte die Fotografie schon immer eine dokumentarische Aufgabe, gewissermaßen von Natur aus und wurde womöglich aus diesem Grund nicht explizit als eigenes Genre geführt. *„Daß die Mehrzahl der Verwendungsweisen der Fotografie vor der Einführung des Begriffs zu dem zählten, was wir heute als dokumentarisch bezeichnen würden, macht deutlich, daß das Dokumentarische eine historische und keine ontologische Kategorie ist“* (ebda., S. 54).

Dies verdeutlicht die Schwierigkeit den Begriff der dokumentarischen Fotografie einzugrenzen. Mit ihrer Definition der Dokumentarfotografie trifft Abigail Solomon-Godeau den Nerv des Genres. Für die Kunsthistorikerin steht jedoch fest, dass eigentlich jede Fotografie ein Dokument darstellt, da sie auch immer eine indexikalische Beziehung aufweist (vgl. ebda., S. 53). Um die Dokumentarfotografie besser zu verstehen, betrachtet sie den Forschungsgegenstand aus drei unterschiedlichen Per-

pektiven (vgl. ebda., S. 55):

- **Historische Perspektive:** Geschichtlichkeit und dokumentarische Tätigkeiten bedingen sich gegenseitig.
- **Visuelle Perspektive:** Dokumentarfotografie als Zeichensystem mit bestimmten Rezeptions- und Gebrauchsweisen.
- **Mediale Perspektive:** Eine offene Diskussion zwischen Dokumentarfotografie und den Massenmedien.

Dieser Ansatz von Solomon-Godeau verdeutlicht, dass auch die Dokumentarfotografie von einer bestimmten Interdisziplinarität profitiert und sie mithilfe der (Kunst-)Geschichte, Semiotik und Philosophie als auch der Medienwissenschaften betrachtet werden kann.

Eine weitere Definition der Dokumentarfotografie findet sich auch im Time-Life Magazin aus dem Jahr 1972, damals definierte das Magazin die dokumentarische Fotografie als „(...) *a depiction of the real world by a photographer whose intent is to communicate something of importance – to make a comment – that will be understood by the viewer*“ (Time-Life, 1972, S. 12).

Für Timm Starl, Autor zahlreicher Kritiken zum Thema Fotografie, stellt die Dokumentarfotografie auch immer etwas dar, das bereits gewesen ist: „*Das Dokumentarische jeder Fotografie liegt darin, dass sie auf etwas verweist, das gewesen ist*“ (Starl, 2006, S. 73). Zudem wird sowohl das Dokumentarische als auch das Fotografische mit der Wirklichkeit in Zusammenhang gebracht. Es existieren beide Begriffe, per Definition, nur im Bezug auf die Wirklichkeit, jedoch haben sie unterschiedliche Be-

ziehungen zu ihr, daraus kann man schlussendlich folgern, dass deren Kombination keine Klarheit ergibt. Aus diesem Grund beschreibt Starl die Dokumentarfotografie auch als ungenauen Terminus (vgl. Starl, 2006, S. 73).

Bernd Stiegler findet hingegen klare Worte für die Dokumentarfotografie: „*Die dokumentarische Photographie muß eine eigene Bildsprache entwickeln, um überhaupt als dokumentarische gelesen zu werden*“ (Stiegler, 2006, S. 73). Folgendermaßen sieht Stiegler die Fotografie als Dokument, welches das Ergebnis dieser Bildsprache darstellt, er spricht hier von einer Art Bildrhetorik.

Die Dokumentarfotografie zu definieren stellt sich, wie vermutet, als schwierige Aufgabe heraus. Einerseits weil ihre Grenzen schwer abzu- stecken sind und man nie genau weiß, wo fängt das Dokumentarische an und wo hört es wieder auf. Andererseits, weil sich auch die Dokumentarfotografie in einem ständigen Wandel befindet. Die dokumentarische Fotografie der 1920er Jahre ist in keiner Weise mit der Dokumentarfotografie der 1970er oder 1980er Jahre vergleichbar. Dementsprechend haben sich seither nicht nur die Fotomotive weitgehend verändert, auch der Stil und die technische Evolution des digitalen Bildes haben Einfluss auf die Dokumentarfotografie genommen. Konkludierend kann an dieser Stelle angemerkt werden, dass es auch noch heute das Ziel der Dokumentarfotografie ist mit ihren geschaffenen Bildern, Dokumente zu hinterlassen, die nicht nur auf künstlerischer Ebene wirken. Wie bereits zur Zeit ihrer Entstehung möchte die dokumentarische Fotografie die Rezipienten mit Informationen versorgen, sie aufrütteln und das

(soziale) Bewusstsein der Menschen stärken.

4.3.2. KRITIK AM DOKUMENTARISCHEN BEGRIFF

Zudem soll nun an dieser Stelle auch die Kritik am Begriff des Dokumentarischen kurz erläutert werden. Im Laufe ihrer Entstehungsgeschichte durchlief die Dokumentarfotografie immer wieder größere Veränderungen; aus diesem Grund war eine Kritik an der Begrifflichkeit der Dokumentation unumgänglich. Reinhard Matz, selbst Fotograf, beschäftigte sich mit der schematisierenden Einordnung der Fotografie und äußert sich zu einem naiv gewählten Begriff der dokumentarischen Fotografie folgendermaßen: *„So sinnvoll es sein mag, in klassifikatorischem Interesse von Dokumentarismus zu sprechen, verdeckt dieser Sprachgebrauch doch immer wieder die Produktionswirklichkeit des fotografischen Prozesses“* (Matz, 1981, S. 100). Ferner entwickelten sich mit der Revolution des digitalen Bildes auch immer bessere Möglichkeiten der Bildmanipulation. Diese gewollte Veränderung lässt sich mit dem ursprünglichen Gedanken der Dokumentarfotografie, nämlich die Realität bestmöglich abzubilden ohne sie zu verändern, kaum noch vereinbaren. Dieser Meinung war auch Timm Starl der den Begriff des Dokumentarischen in der Dokumentarfotografie der Gegenwart hinterfragte: *„Die ständige Zunahme solcher Eingriffe und die Unmöglichkeit, diese im Abzug zu identifizieren, muss letztlich dazu führen, den Begriff »dokumentarische Fotografie« einer Revision zu unterziehen oder gar zu fragen, ob mit ihm noch*

weiterhin sinnvoll zu operieren ist“ (Starl, 2006, S. 77). Zudem widmeten sich auch Martha Rosler, Allan Sekula und Sally Stein einer umfassenden Kritik zur dokumentarischen Fotografie indem sie sich für eine Erneuerung der dokumentarischen Praxis aussprachen (vgl. Solomon-Godeau, 2003, S. 72). Dabei geht es hier vorwiegend um das Verhältnis der Subjekt-Objekt-Beziehung und die Rolle der Strukturmechanismen innerhalb der fotografischen Betrachtungsweise (vgl. ebda., S. 72f). Die stetige Wandlung der dokumentarischen Fotografie garantiert, auch auf längere Sicht, eine kritische Auseinandersetzung mit dem Terminus und dem Forschungsgegenstand an sich.

4.3.3. ENTSTEHUNG DER DOKUMENTARFOTOGRAFIE

Die historischen Wurzeln der Dokumentarfotografie liegen in Amerika Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Durch die stetige Weiterentwicklung des fotografischen Verfahrens war es den Fotografen möglich, die verbesserten technischen Gegebenheiten zu ihrem Vorteil zu nützen. Es entwickelte sich ein gänzlich neues Genre, das einen sozialreformistischen Nutzen erfüllen sollte (vgl. Jäger, 2009, S. 126). Die sozialdokumentarische Fotografie war geboren und wurde durch bekannte Vertreter wie Jacob A. Riis und Lewis W. Hine in Amerika, Eugène Atget in Frankreich und den in Deutschland arbeitenden Fotografen August Sander vertreten. In Österreich dokumentierte der Sozialfotograf Hermann Drawe die Wiener Elendsviertel mit sei-

ner Kamera. Das Ziel dieser Fotografen war es, mithilfe ihrer Fotografien auf verheerende soziale Situationen hinzuweisen und im bestmöglichen Fall mit ihren Bildern Veränderungen zu erwirken. Man erkannte die Macht der Bilder, ihren Einfluss Dinge zu verändern und vor allem die Bildgewaltigkeit, welche die Menschen auf eine Weise berührte, die sie bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht kannten. „Die dokumentarische Photographie dieser Zeit zeichnet sich weiterhin durch eine spezifische Bildpragmatik aus, die auf die Rezeption des Betrachters setzt“ (Stiegler, 2010, S. 324). Diese fotografischen Arbeiten entstanden teilweise auf Eigeninitiative, viele davon wurden hingegen in Auftrag gegeben. Tanja Schröder beschreibt die Grundzüge der sozialdokumentarischen Fotografie folgendermaßen: „Die Sozialfotografie verfolgt im Allgemeinen das Konzept Missstände in der Gesellschaft aufzuzeigen, Lebensumstände bestimmter Gruppen abzubilden, politisch eingreifend tätig zu werden (vgl. Fiege 2002: 2) und soziale Ereignisse zu dokumentieren“ (Schröder, 2006, S. 423). Schröder spricht im Zusammenhang mit der Dokumentarfotografie auch vom Faktor Authentizität. Die dokumentarische Fotografie hat auch immer den Anspruch authentisch zu sein, da sie die unmittelbare Wirklichkeit darstellen soll. Diesem Anspruch wird sie nicht immer gerecht, da der Fotograf das Bild bis zu einem gewissen Grad immer auch beeinflussen kann. Damals war die Retusche oder Manipulation der Bilder schwierig, der Bildausschnitt konnte jedoch einfach manipuliert werden. Dieser Bildausschnitt hat die Möglichkeit eine Fotografie komplett aus ihrem Kontext zu reißen und die darin überlieferte Information zu verfälschen. Der

Begriff der Authentizität im Zusammenhang mit der Dokumentarfotografie wird ausführlicher im 7. Kapitel erläutert.

Der amerikanische Präsident Franklin D. Roosevelt erkannte zu Beginn der 1930er Jahre rasch die Wirkung der Fotografie und nutzte das neue Medium um seine Macht im Land zu stärken. Er nahm im Jahr 1932 seine Präsidentschaft auf, eine Zeit die kaum schlimmer für das amerikanische Volk hätte sein können. Die verheerende wirtschaftliche Situation löste im Amerika zur Zeit der „Großen Depression“ eine Welle der Armut aus, welche vor allem die Landbevölkerung stark betraf. Demzufolge gründete Roosevelt eine eigene Landwirtschaftsbehörde, die *Resettlement Administration*, welche später als *Farm Security Administration* (FSA) berühmt werden sollte (vgl. ebda., S. 426). Um an dieser Stelle nur einige bekannte Fotografen der FSA zu nennen, waren vorwiegend Dorothea Lange, Walker Evans, Russell Lee und Arthur Rothstein für das sozialdokumentarische Projekt zuständig. Der Stil der FSA-Fotografen war einzigartig, der Blick auf die Menschen wirkte reduziert und zurückgenommen, Stiegler beschreibt ihn wie folgt: „Die dokumentarische Photographie der 1930er und 1940er Jahre zeichnet sich zudem durch eine Neutralität, ja Unpersönlichkeit und Distanziertheit der Bilder aus, hinter denen der Photograph zurückzutreten, zu verschwinden versucht“ (Stiegler, 2006, S. 74). In der Zeit zwischen 1935 bis 1942 arbeiteten ca. dreizehn Fotografen daran, das Leiden, den Hunger und die Armut der amerikanischen Landbevölkerung zu dokumentieren. Dabei entstanden schätzungsweise zwischen 130 000 und 270 000 Fotografien

(vgl. Baatz, 1997, S. 127). Die Fotografien der FSA zeigten jedoch nicht nur das Elend und die Armut der Amerikaner. Nach einer strikten Auswahl durch Roy Stryker, Leiter der FSA und ehemaliger Schüler von Lewis W. Hine, gelangten auch Bilder in die Medien welche den Glauben an das Land, trotz der verquerten und schwierigen Situation demonstrieren. Diese Fotografien entstanden teilweise sogar nach vorgegebenen Skripten, demzufolge wurde den Fotografen genau erklärt welche Stimmung, welches Milieu und welche Arbeitstätigkeit mit der Kamera eingefangen werden sollten (vgl. Schröder, 2006, S. 426). Die FSA verwendete demzufolge das Medium der Fotografie für ihre eigenen propagandistischen Ziele.

Dieser kurze Überblick sollte einen Einblick in die Entstehungsgeschichte der Dokumentarfotografie gewähren, ein detaillierter und ausführlicher Bericht zur Sozialfotografie folgt im anschließenden Kapitel (5.).

5. SOZIALDOKUMENTARISCHE FOTOGRAFIE

„Wenn ich die Geschichte in Worten erzählen könnte,
brauchte ich keine Kamera herumschleppen.“

Lewis. W. Hine

Ein Bild sagt mehr als tausend Worte, kaum ein Sprichwort trifft die grundlegende Intention der sozialdokumentarischen Fotografie besser. Bilder und Fotografien lösen Emotionen aus, sie berühren und wühlen auf. Erklärtes Ziel der Sozialfotografie ist es die Menschen auf etwas aufmerksam zu machen, Missstände aufzudecken und soziale Ereignisse festzuhalten. Diese Fotografien dienen uns als Dokumente der Geschichte und führen uns auch noch heute vor Augen in welchen tristen, oft ausweglosen Situationen und unter welchen widrigen Bedingungen Menschen leben und arbeiten müssen. Dieses Genre wollte allerdings nicht nur missliche Lebensumstände dokumentieren, vielmehr wollte die sozialdokumentarische Fotografie von Anfang an verändern und aktiv in das politische Geschehen eingreifen. Schröder beschreibt die sozialdokumentarische Fotografie als Genre, das sich der sozialen Realität verschrieben hat (vgl. Schröder, 2006, S. 423). Doch was bedeutet der Terminus *soziale Realität* überhaupt? Wo liegen die Wurzeln der sozialdokumentarischen Fotografie und welche Fotografen begründeten dieses spezielle Genre? Zu Beginn des vorliegenden Kapitels steht die Fotografie als soziales Dokument im Fokus (5.1.). Darauf aufbauend folgt eine kurze geschichtliche Einbettung mit anschließender Vorstellung der wichtigsten Sozialfotografen um 1900 (5.2.). Die im Amerika der 1930er Jahre gegründete Farm Security Administration (5.3.) wird beispielhaft anhand der berühmten Werke von Walker Evans (5.3.2.) erörtert. Es folgt darüberhinaus eine Betrachtung der sozialdokumentarischen Fotografie im Wandel der Zeit. Ausgehend von den 1950er Jahren werden die wichtigsten

Fotografen und ihre berühmtesten Bilder vorgestellt (5.4.). Das Kapitel schließt mit einer Zusammenfassung der dargelegten Inhalte zur Sozialfotografie (5.5.).

5.1. DIE FOTOGRAFIE ALS SOZIALES DOKUMENT

Die Fotografie kann im Bezug auf die Sozialfotografie auch als soziales Dokument wahrgenommen werden. Der sozialdokumentarische Fotograf und Autodidakt Lewis W. Hine beschrieb bereits 1908 in einem Aufsatz seine Arbeit als Soziale Fotografie (vgl. Günter, 1982, S. 16). Was macht nun eine Sozialfotografie aus und wie könnte man diese definieren? Roland Günter widmete sich eingehend dieser Thematik und beschrieb die soziale Fotografie als „(...) *die fotografische Erfassung der sozialen Realität*“ (ebda., S. 16). Doch von welcher sozialen Realität ist hier die Rede? Die sozialdokumentarische Fotografie berichtet vom Leben der wenig begüterten Menschen, sie dokumentiert unter welchen widrigen Verhältnissen die so genannte andere Hälfte [Anmerkung: dieser Ausdruck bezieht sich auf die Publikation von Jacob A. Riis: *How the Other Half Lives*] der Bevölkerung leben muss. Der Begriff soziale Realität spricht also im Zusammenhang mit der Sozialfotografie auf das Leben dieser Menschen an und will deren soziale Realität sichtbar machen und verbessern (vgl. Stumberger, 2007, S. 33). Die Industrialisierung förderte die Entwicklung einer Zweiklassengesellschaft, die aus einem gehobenen Bürgertum und einer niedriger gestellten Arbeiterklasse bestand. Diese Entwicklung begünstigte nicht nur die schlechten

Arbeits- und Lebensbedingungen der Menschen, sie führte darüber hinaus zu Niedriglöhnen, Kinderarbeit, unzureichender hygienischer Versorgung und beengten Wohnverhältnissen (vgl. ebda., S. 33). Diese Bedingungen stellten, sozusagen, die Voraussetzung für eine Entwicklung der sozialdokumentarischen Fotografie dar. Tanja Schröder definiert diese spezielle Art der Fotografie folgendermaßen: „Die Sozialfotografie verfolgt im Allgemeinen das Konzept Missstände in der Gesellschaft aufzuzeigen, Lebensumstände bestimmter Gruppen abzubilden, politisch eingreifend tätig zu werden (vgl. Fiege 2002: 2) und soziale Ereignisse zu dokumentieren“ (Schröder, 2006, S. 423). Die sozialdokumentarische Fotografie zu gliedern und einzugrenzen stellt sich weiterführend als kein einfaches Unterfangen heraus, da es sich hierbei um einen sehr umfangreichen Forschungsgegenstand handelt. Ihre Anwendungsgebiete könnten kaum unterschiedlicher sein und die Grenzen zwischen den verschiedenen Themen sind fließend. Der Kunst- und Kulturhistoriker Roland Günter beschäftigte sich in seiner Publikation *Fotografie als Waffe* ausführlich mit der Sozialfotografie und teilt sie in vier unterschiedliche Dimensionen (vgl. Günter, 1982, S. 16f):

– **Fotografie als einfache soziale Erfahrung:** Gleichgültig ob Urlaubsfoto oder hochprofessionelles Portrait, jede Fotografie stellt einen Teil der Wirklichkeit dar und impliziert somit soziale Erfahrung. Anhand dieser Bilder können wir auf die sozialen und gesellschaftlichen Hintergründe der Abgebildeten schließen. Ausschlaggebend dafür sind nicht nur äußere Einflüsse wie Kleidung und Alltagsgegenstände als Hintergrundkulisse. So er

kennt man auch in den unscheinbarsten Bildern die Arbeitsweise des Fotografen und kann Rückschlüsse auf seine Beziehung zu den Abgebildeten ziehen.

- **Fotografie als Dokument für die Sozialwissenschaft und Sozialgeschichte:** Günter schreibt dem Medium der Fotografie einen dokumentarischen Charakter zu. Er konstatiert, dass das Dokument Fotografie vor allem für die Sozialwissenschaft und die Sozialgeschichte von enormer Bedeutung sind, da diesen Fotografien auch immer eine non-verbale Information anhaftet. So liegt es nahe der sozialen Fotografie eine gewisse Interdisziplinarität zu unterstellen. Sie fällt nicht nur als Forschungsgegenstand in den Bereich der Soziologie, überdies findet die Sozialfotografie auch ihren Platz in folgenden wissenschaftlichen Disziplinen: Kommunikationswissenschaft, Politikwissenschaft, Kultur- und Sozialanthropologie, Kunstgeschichte.
- **Sozialdokumentarische Fotografie:** Wie eine soziale Fotografie zustande kommt, ob als Laie oder als qualifizierter Dokumentarist, ist schlussendlich nicht von Belang, es zählt das Ergebnis. Für Günter funktioniert eine soziale Fotografie wenn der Grad der Neugier des Fotografen, seine Genauigkeit und die Komplexität des Endprodukts eine Symbiose bilden.
- **Sozialengagierte Fotografie:** Diese Dimension wird für die Entwicklung sozialer Ziele innerhalb der Gesellschaft eingesetzt und kann als Instrument verstanden werden.

Günter beschreibt die Grenzen zwischen den vier Dimensionen als fließend, sie stellen für den Kunsthistoriker jedoch keineswegs Unterscheidungen dar.

Er verweist darauf, dass es prinzipiell wichtiger ist zu untersuchen was innerhalb der Fotografien passiert, als diese zu unterscheiden (vgl. ebda., S. 17). Der Titel seiner Publikation *Fotografie als Waffe*, verweist augenscheinlich auch auf den Charakter der sozialdokumentarischen Fotografie. Diese Art der Fotografie ist in der Lage eine Fülle an Emotionen auszulösen. So erreicht die Fotografie als visuelles Kommunikationsmittel die Menschen dort wo Worte und Texte allein meist nur wenig ausrichten können. Um den Forschungsgegenstand der sozialdokumentarischen Fotografie nachvollziehbar zu machen stellt sich auch die Frage in welchem Kontext diese Bilder entstanden sind. Der Journalist und Soziologe Rudolf Stumberger stellt hier die so genannten Konstitutionsbedingungen in den Mittelpunkt. Diese Fragen richten sich nach den ökonomischen (wer beauftragt die Fotografen?), ideologischen (welches soziale Weltverständnis steckt hinter den Fotografien?), organisatorischen (welche Partei, Organisation oder Gruppe?), inhaltlichen (welche Schichten bzw. Klassen werden abgebildet?), funktionalen (warum werden Fotografien gemacht und welchen Zweck sollen sie erfüllen?) und medialen (warum wird das Medium der Fotografie verwendet?) Bedingungen (vgl. Stumberger, 2007, S. 35). So beschreibt Stumberger ferner die Geschichte der Sozialfotografie immer auch als eine Geschichte der Geldgeber (vgl. ebda., S. 23). Um diesen Standpunkt besser zu verstehen folgt nun eine kurze Einführung in die Entstehungsgeschichte der Sozialfotografie.

5.2. SOZIALDOKUMENTARISCHE FOTOGRAFIE AB 1900

Wie bereits im letzten Kapitel kurz angesprochen entwickelte sich die Sozialfotografie gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie war und ist noch heute ein Instrument der Sozialkritik und möchte mithilfe des Mediums der Fotografie auf Missstände aufmerksam machen. Beinahe zeitgleich engagierten sich mehrere Fotografen mit ihren sozialkritischen und sozialdokumentarischen Fotografien, um über das schwierige Leben der unteren Bevölkerungsschichten zu berichten. Die sozialdokumentarische Fotografie wird an dieser Stelle aus der Sicht von fünf Fotografen gezeichnet, die sich alle zur ungefähr gleichen Zeit der sozialkritischen Fotografie widmeten, diese jedoch in unterschiedlichen Ländern ausübten (Amerika, Frankreich, Deutschland und Österreich).

Besondere Aufmerksamkeit wurde dem dänischen Einwanderer Jacob A. Riis in Amerika zuteil. Er widmete sich um 1900 der Armenviertel in New York und dokumentierte die widrigen Lebensumstände der Bevölkerung. Seine Art zu fotografieren könnte man auch als anklägerische Sozialfotografie bezeichnen (vgl. Günter, 1982, S. 139).

Ein weiterer Sozialfotograf war Lewis W. Hine; er hat sich vorwiegend mit dem Thema Kinderarbeit auseinandergesetzt. Sein Stil kann als teilnehmende Sozialfotografie bezeichnet werden, da er durch seine Fotografien das Gefühl von Empörung und Erschütterung auslösen wollte. Riis und Hine appellierten also an die Vernunft und schlussendlich an die Menschlichkeit der Politiker; das Leben der

Menschen sollte durch ihre Fotografien verbessert werden (vgl. ebda., S. 132).

In Frankreich machte ein Fotograf namens Eugène Atget auf sich aufmerksam. Er war ein wichtiger Vorreiter auf dem Weg zur Entstehung einer dokumentarischen Fotografie. Seine Motive waren weniger die Menschen, als deren alltägliche Umgebung. Atget dokumentierte Paris um die Jahrhundertwende bis zu seinem Tod im Jahr 1927. Dabei entstand ein faszinierendes Portrait der französischen Metropole. Häufig wurde er als Straßenfotograf bezeichnet, Kemp gab ihm in Anlehnung an Klaus Honnefs Begriff des Autorenfilmers schließlich den Titel eines Autorenfotografen. Dies bedeutet, dass Atget seine Haltung zur Wirklichkeit beibehielt, da diese unverkennbar in seinen Bildern zu erkennen sei (vgl. Kemp, 2011, S. 37).

So schuf sich auch der deutsche Fotograf August Sander seinen Platz in der sozialdokumentarischen Fotografie. Als sein wichtigstes Werk kann unumstritten die Publikation *Menschen* des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden. Günter geht sogar soweit und bezeichnet Sander als visuellen Soziologen (vgl. Günter, 1982, S. 36). Er hatte es sich zur Aufgabe gemacht ein umfassendes Portrait der Menschen in der Weimarer Republik zu erschaffen.

Auch in Wien gab es zur Jahrhundertwende einen Fotografen der sich einer sozialkritischen Fotografie verschrieben hatte. Der Fotograf Hermann Drawe arbeitete zusammen mit dem Journalisten Emil Kläger an einer umfassenden Reportage der Wiener Elendsviertel und dokumentierte das Leid und die Trostlosigkeit der verarmten Wiener Bevölkerungsschicht (vgl. Stumberger, 2007, S. 42). Die

kurz angeschnittenen Portraits der Sozialfotografen werden anschließend vertiefend erörtert.

5.2.1. JACOB A. RIIS & LEWIS W. HINE (AMERIKA)

Der Däne Jacob August Riis (1849-1914) dokumentierte vorwiegend das Leben der verarmten Gesellschaftsschichten New Yorks gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Mittellos und ohne Arbeit verbrachte Riis selbst seine ersten Jahre in Amerika. Diese Erfahrungen sensibilisierten seine Sichtweise und führten ihn Jahre später als Reporter wieder zurück zu jenen Elendsvierteln in denen er einst wohnte. Er erkannte rasch, dass auch Worte die Menschen nicht aufzurütteln vermochten, so griff Riis zur Kamera und dokumentierte das Leben der Menschen mit seinen Fotografien. Das Ergebnis seiner Arbeit publizierte der Fotograf in seinem beeindruckenden Werk *Wie die andere Hälfte lebt* (1890). In diesem Bildband zeichnet Riis ein verheerendes Bild an Armut, Elend und Leid jener Menschen deren Lebensmittelpunkt sich in den Elendsvierteln der Lower East Side befand. Die Kunsthistorikerin Abigail Solomon-Godeau bezeichnet Riis als Ahnherren der sozialdokumentarischen Fotografie und verweist auf seine neuartige Gebrauchsweise der Fotografie: „Nach diesem Modell des Dokumentarischen wird das Genre im Sinne reformistischer oder verbessernder Intentionen definiert, und zwar im Hinblick auf Dinge wie die Adressierung einer Öffentlichkeit, die Rezeption, Verbreitung, und die Idee eines Projekts oder einer Erzählung (...)“ (Solomon-Godeau, 2003, S. 60f). Riis appellierte nicht nur an die politischen

Instanzen der Stadt, er bat bzw. ermahnte auch die reichen Bürger von New York den weitaus weniger privilegierten Mitbürgern zu helfen. So erreichte er mit seinen anklagenden Fotografien nicht nur den Abriss mehrerer Hinterhäuser, er verhalf auch Kindern zu einer kontrollierten und verbesserten Kinderschutzgesetzgebung und setzte sich außerdem für die Entstehung einer Schule für Schulschwänzer ein (vgl. Günter, 1982, S. 141).

Lewis Wickes Hine (1874-1940) setzte das Lebenswerk von Riis fort und führte die Tradition einer sozialdokumentarischen Fotografie weiter. Der Soziologe und Pädagoge kam erstmals im Zuge seiner Lehrtätigkeit mit der Fotografie in Kontakt. Er wollte die Fotografie auch für den Unterricht nutzen und so begann er sich immer weiter mit dem Medium auseinanderzusetzen. Sein erstes Projekt dokumentierte 1905 die ankommenden Einwanderer auf Ellis Island. Dabei fotografierte er in welch notleidenden, mittellosen und auch tristen Verhältnissen diese Menschen um ihr Überleben in einer neuen Heimat kämpften. Bereits zu diesem Zeitpunkt wird Hine klar, dass er mit diesem neuen Medium Missstände aufzeigen und diese verändern bzw. verbessern möchte (vgl. ebda., S. 142). Als er seinen Beruf aufgab um sich unbegrenzt der Fotografie zu widmen, arbeitete Hine vorwiegend für den amerikanischen Bundesausschuss für Kinderarbeit (vgl. Schröder, 2006, S. 425). So verschaffte ihm der Auftrag des National Child Labor Committee (NCLC) den Durchbruch. Er dokumentierte die verheerenden Arbeitsbedingungen unter welchen tausende Kinder tagtäglich litten. Damals war es keine Seltenheit, dass Kinder in Fabriken oder Bergwerken

bis zu 8,5 Stunden täglich unter größten Gefahren Schwerstarbeit leisten mussten (vgl. Günter, 1982, S. 143). Seine soziologische Ausbildung erleichterte ihm nicht nur den Zugang zu den Kindern, er hatte es sich auch zum Ziel gemacht immer so ausführlich wie möglich zu recherchieren um einen wahrheitsgetreuen und realen Einblick in das Leben dieser Kindern zu gewinnen. Hine hat über die Jahre einen einzigartigen Stil entwickelt, Günter beschreibt ihn folgendermaßen: *„Oft steigert er die Wirkung seiner Bilder dadurch, daß er die Dargestellten durch Blickbeziehung direkt mit den Betrachtern konfrontiert: um diese herauszufordern. Die Dargestellten blicken aus dem Bild heraus. Sie sprengen das Bild“* (ebda., S. 143). Seine Fotografien waren nicht nur vorbildhaft, sondern auch wegweisend für die Fotografen der FSA (5.3.). Leider war weder Riis noch Hine zu Lebzeiten eine angemessene Anerkennung für ihre Pionierarbeiten vergönnt. Viel zu spät erkannte man welch wichtige Rollen diese beiden Fotografen für die sozialdokumentarische Fotografie in Amerika eingenommen hatten.

5.2.2. EUGÈNE ATGET (FRANKREICH)

Man könnte Jean Eugène Auguste Atget (1857-1927) als Vorreiter im Bezug auf die europäische Dokumentarfotografie betrachten. Erst mit 42 Jahren widmete sich Atget, ursprünglich aus einer Arbeiterfamilie stammend, der Fotografie und verlegte seinen Lebensmittelpunkt in die französische Hauptstadt Paris. Er dokumentierte seine Stadt und ermöglicht uns durch seine Aufnahmen einzigartige Einblicke in das Pariser Leben um die Jahrhundertwende.

Kemp nennt Atget nicht nur den großen Einzelgänger, er bezeichnet ihn außerdem als Autorenfotografen (vgl. Kemp, 2011, S. 37), ein Begriff der in Anlehnung an Klaus Honnefs Begriff des Autorenfilmers zu verstehen ist. Kemp versteht darunter „(...) eine Spezies von Fotograf mit einer »Haltung zur Wirklichkeit«, die sich »durch eine individuelle Sehweise zu erkennen gibt« (ebda., S. 37). Anhand Atgets Fotografien erkennt man, dass eine sozialdokumentarische Fotografie nicht immer unbedingt die Menschen in den Mittelpunkt ihrer Dokumentation setzen musste. Er wanderte durch ein Paris aus einer scheinbar längst vergessenen Zeit und fotografierte alte Hauseingänge, dokumentierte Straßenzüge, Innenhöfe oder verschiedenste Läden. Eines haben jedoch alle seine Bilder gemeinsam: sie sind geprägt von einer Leere, da kaum jemals Menschen auf Atgets Bildern sichtbar werden. Während seiner Zeit in Paris entstanden zwischen 1898 bis 1927 mehr als 8500 Aufnahmen (vgl. ebda., S. 37). Der berühmte Philosoph Walter Benjamin beschäftigte sich eingehend mit Atgets Werk und beschrieb seine Pariser Bilder als Vorläufer der surrealistischen Fotografie (vgl. Günter, 1982, S. 31). Auch Atget teilte mit seinen amerikanischen Kollegen dasselbe Schicksal – zu Lebzeiten kaum beachtet gelangten seine Fotografien erst nach seinem Tod zu Anerkennung.

5.2.3. AUGUST SANDER (DEUTSCHLAND)

Es folgt nun ein Portrait des wohl berühmtesten Sozialfotografen Deutschlands um 1900: August Sander (1876-1964). Er stellt die einzige Ausnahme der bereits vorgestellten Fotografen dar, da er einer

der wenigen Fotografen war der auf eine fundierte Ausbildung als Studiofotograf zurückblicken konnte (vgl. Kemp, 2011, S. 52). Roland Günter beschreibt Sander als visuellen Soziologen – sein größtes Projekt begann für Sander 1925, als er die Idee hatte einen physiognomisch-soziologischen Atlas der Menschen in der Weimarer Republik zu entwerfen (vgl. ebda., S. 52). Als Grundlage für seine Dokumentation verwendete er das Genre der Portraitfotografie. Doch anders als viele Portraitfotografen vor und nach ihm unterteilte Sander die Portraitierten in Gruppen, sowohl nach ihrer gesellschaftlichen Stellung, als auch nach ihren Berufen. Vom Intellektuellen über die junge Konfirmandin bis hin zum Kleinbürger und einfachem Handlanger. Mit seiner beeindruckenden Publikation *Menschen des 20. Jahrhunderts* hatte August Sander sich in der Geschichte der Fotografie verewigt. In sieben Kapiteln mit weit über 600 Aufnahmen präsentierte er der Welt seine Sicht der Dinge auf die Menschen in der Weimarer Republik (vgl. ebda., S. 52). Ein wichtiger Prozess für Sanders Arbeit war die Kategorisierung der Menschen, diese wurde jedoch hauptsächlich aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung vorgenommen, sie orientierte sich an den Milieus in denen die Menschen lebten und arbeiteten. Sein Projekt unterteilte er in 46 verschiedene Mappen mit je zwölf Fotografien von sieben unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen (vgl. Heiting/Lange, 1999, S. 21). „(...) Sanders Interesse aber galt dezidiert Menschen, die Charakter hatten, einen von Umwelt und Arbeit sichtbar ausgeprägten Charakter“ (Kemp, 2011, S. 57). Zudem war es für Sander essentiell seine Protagonisten in ihrem natürlichen



ABB. 2: A. SANDER - JOCKEY 1930

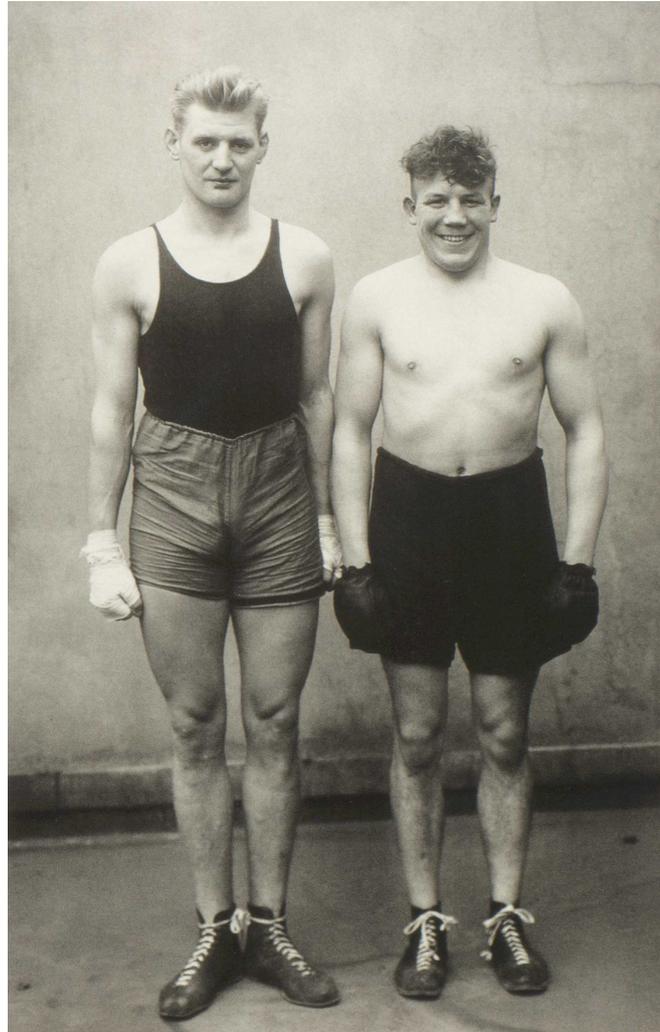


ABB. 6: A. SANDER - BOXER 1928



ABB. 3: A. SANDER -
KONDITOR 1928



ABB. 4: A. SANDER -
BERLINER KOHLENTRÄGER 1929



ABB. 5: A. SANDER -
MAURER GESELLE 1929

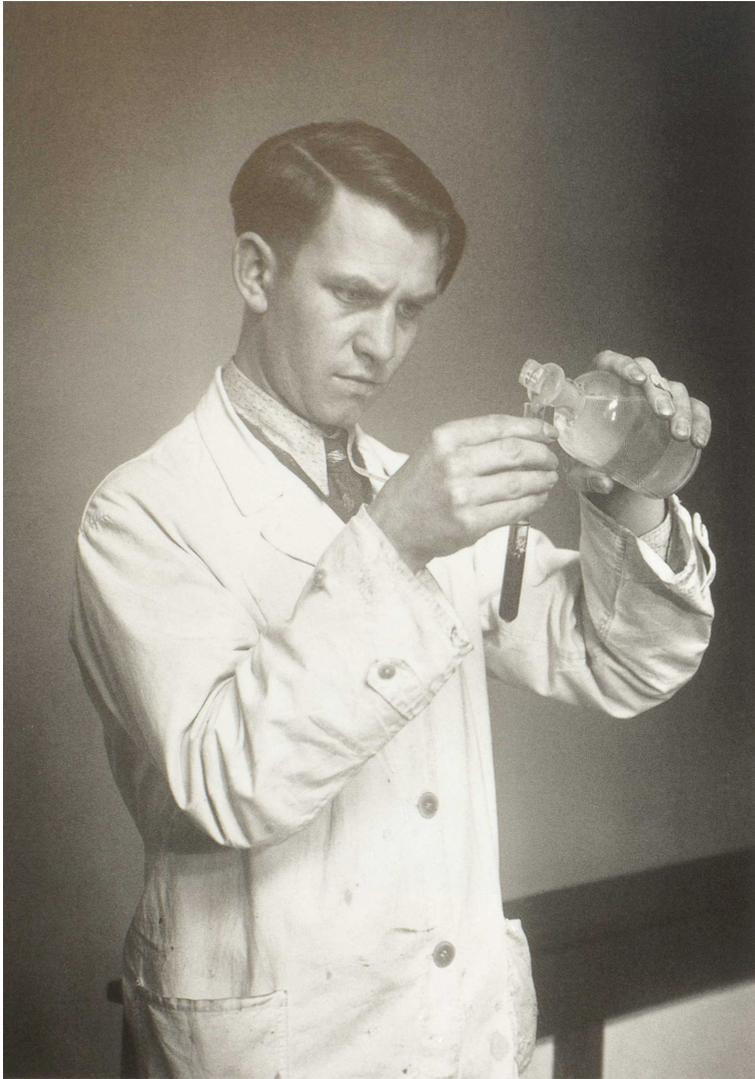


ABB. 7: A. SANDER - LABORANT 1932



ABB. 10: A. SANDER -
HANDLANGER 1928



ABB. 11: A. SANDER -
BÜRGERLICHE FAMILIE 1923



ABB. 8: A. SANDER -
POLIZEIBEAMTER 1925



ABB. 9: A. SANDER -
WITWER 1914

Umfeld zu portraituren, da er der Studiofotografie grundlegend den Rücken kehren wollte. Kemp beschreibt den Stil Sanders als außergewöhnlich, da dieser als einer der wenigen Fotografen dieser Zeit nicht nur seine eigenen Vorstellungen durchsetzte, sondern auch seinen Modellen die Möglichkeit der Selbstdarstellung gab. Vielleicht stellt gerade diese Tatsache den Reiz und die Popularität von Sanders Fotografien dar, welche bis heute ungebrochen ist. Die oberste Maxime für Sanders Arbeiten lautete: *Sehen, Beobachten und Denken*. So musste er sich zuerst einen Gegenstand ansehen, bevor er diesen beobachten konnte um dann abschließend über ihn nachzudenken (vgl. ebda., S. 58).

5.2.4. HERMANN DRAWE (ÖSTERREICH)

Der Fotograf Hermann Drawe (1867-1925) war das österreichische Pendant zu Jacob A. Riis in Amerika. Seine sozialdokumentarischen Aufnahmen entstanden überwiegend in Zusammenarbeit mit dem Journalisten Emil Kläger (1880-1936). Im Fokus seiner Arbeit standen die untersten Bevölkerungsschichten, welche unter schlimmsten Bedingungen ihr Leben fristeten. Das Wien der Jahrhundertwende war geprägt durch viele verschiedene nationale und ethnische Gruppen, so könnte man die Stadt als einen Schmelztiegel für viele verschiedenen Kulturen und Nationalitäten bezeichnen. Sie alle waren auf der Suche nach Arbeit und verhalfen Wien zu einem enormen Wachstum innerhalb kürzester Zeit (vgl. Stumberger, 2007, S. 42). Die schlechte wirtschaftliche Lage und der rasante Zuwachs an Einwanderern riefen in der Donaumetropole alsbald einen Mangel

an Wohnmöglichkeiten hervor. Wer keine Wohnung hatte wurde obdachlos und rutschte schnell in einer Spirale der Verelendung ab. Viele Menschen suchten damals Zuflucht in Notunterkünften, Massenquartieren oder sogenannten Wärmestuben. Dies waren die Plätze an denen sich Drawe und Kläger einen Eindruck vom Elend der Menschen machten. In ihrem Werk *Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens*, erschienen 1908, thematisierten sie nicht nur die schlechten Lebensbedingungen der Ärmsten in Wien, sie hatten auch durchaus ein Interesse an der dunklen Seite von Wien und interessierten sich auch für Kriminelle und deren Geschichten. Drawe und Kläger ließen die Wiener Bevölkerung an ihren sozialdokumentarischen Fotografien und Geschichten teilhaben und gaben mehr als 300 Mal einen Lichtbildvortrag mit insgesamt über 60 000 Interessierten (vgl. Szeless, 1999, S. 42). Viele Besucher ihrer Vorträge stammten großteils aus der Mittelschicht bzw. aus dem Bürgertum; die bessere Wiener Gesellschaft zeigte also ein reges Interesse an der anderen Hälfte der Bevölkerung. Es war reizvoll sich einen Einblick in deren Leben zu verschaffen, denn ohne die Fotografien von Drawe und die Berichte von Kläger wären diese Quartiere für die noble Gesellschaft der Stadt wohl auch immer ein Mysterium geblieben. Die Dokumentaristen gaben ihrem Werk den Untertitel *Ein Wanderbuch aus dem Jenseits* (vgl. Kläger, 1908). Hier wird deutlich welche tiefe Kluft sich zwischen dem Wiener Subproletariat und dem Wiener Bürgertum bereits aufgetan hatte. Drawe war zwar kein Teil dieses Proletariats, aber er versuchte als Reformier auf die Missstände hinzuweisen und appellierte sowohl an die Humanität und die

Hilfsbereitschaft der Politik als auch an die wohlhabenden Bürger Wiens.

5.3. FARM SECURITY ADMINISTRATION

Was die sozialdokumentarische Fotografie betrifft, spielte die von Franklin D. Roosevelt ins Leben gerufene FSA nicht nur für die amerikanische Regierung eine zentrale Rolle. Ursprünglich wurde die Landwirtschaftsversorgungsbehörde unter dem Namen *Resettlement Administration* mit dem Ziel gegründet, die sozialen Programme der New Deal Regierung durch Fotografien positiv zu verstärken und sie effektiv für ihre Zwecke einzusetzen. Kemp beschreibt das Anliegen der FSA folgendermaßen: „Diese Fotos sollten »Amerika den Amerikanern vorstellen«, sie sollten die Amerikaner bewegen, die Ausgabe massiver Unterstützungsgelder für die Armen zu billigen und Kenntnis zu nehmen vom regierungsamtlichen Handeln“ (Kemp, 2011, S. 59). Die Kunsthistorikerin Abigail Solomon-Godeau bezeichnet die FSA nicht nur als dokumentarisches Unternehmen, sie geht noch einen Schritt weiter und beschreibt sie als eine finanzierte Propagandamaschine (vgl. Solomon-Godeau, 2003, S. 65). Hier offenbart sich eine, in der Geschichte der Fotografie immer wiederkehrende Problemstellung: Werden Fotografien bzw. fotografische Projekte in Auftrag gegeben, so sollte man sich auch immer fragen wer steckt hinter diesem Auftrag? Was wollten die Auftraggeber mit ihren Fotografien erreichen? Ist hier wirklich ein objektiver Blick (so fern dies überhaupt möglich ist) gegeben der einer dokumentarischen Fotografie zugrunde liegen sollte? Auch Rudolf Stumberger be-

schäftigte sich mit dieser Problematik und schrieb: „Eine Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie ist auch eine Geschichte der Geldgeber für die diversen Abbildungsprojekte, denen wir heute unsere visuellen Vorstellungen über eine bestimmte Zeit wie etwa die der großen wirtschaftlichen Depression verdanken“ (Stumberger, 2007, S. 23). Stumberger spricht hier explizit die von FSA-Fotografen geschaffenen Werke an, welche jedoch unter der Regie von Roy Stryker produziert wurden. Stryker, früher selbst ein Schüler von Lewis W. Hine, übernahm die Projektleitung der FSA und war verantwortlich für die Auswahl der Fotografen. Er wählte die Dokumentaristen mit Bedacht, um seine eigenen als auch die Ziele der Regierung durchzusetzen. Vorwiegend arbeiteten dreizehn verschiedene Fotografen für die FSA. In der Zeit zwischen 1935 bis 1942 entstanden so zwischen 130 000 bis 270 000 Bilder der FSA-Fotografen (vgl. Baatz, 1997, S. 127). Für die Library of Congress in Washington sind die FSA-Dokumente wichtige Zeugnisse der Vergangenheit, aus diesem Grund stellte die Bibliothek 164 000 Aufnahmen der Allgemeinheit zur Verfügung und digitalisierte das Vermächtnis der FSA (vgl. Kemp, 2011, S. 59; <http://www.loc.gov/index.html>). Verantwortlich für diese Fotografien zeichneten sich vor allem Dorothea Lange, Ben Shan, Walker Evans, Russell Lee, Arthur Rothstein und Marion Post Walcott um nur einige von ihnen zu nennen. Viele dieser Fotografen sollten durch ihre Mitarbeit in der FSA zu Weltruhm gelangen, speziell hervorzuheben sind vor allem Dorothea Lange und Walker Evans. Die eigentliche künstlerische Arbeit der Fotografen wurde jedoch durch die Präsenz von Roy Stryker immer wieder un-

tergraben. Dementsprechend fertigte Stryker eigene Fotografie-Drehbücher (Shooting Scripts) an, Kemp beschreibt Strykers Arbeitsweise als kontextualistischen Ansatz, „(...) er wollte, dass seine Fotografie »die Leute mit dem Land in Beziehung setzten und umgekehrt«, er wollte die Lebensbedingungen und die landwirtschaftlichen Produktionsweisen genauso aufgenommen wissen wie die kulturellen Zeugnisse des ländlichen Amerika“ (ebda., S. 59). Manchmal entnimmt man den Bildern bei ihrer Betrachtung eine gewisse Spontaneität, diese war jedoch schlussendlich weder spontan, noch wurden die Motive zufällig ausgesucht. Alle Fotografien wurden sorgfältig durchgeplant und detailgenau konstruiert, die Themenschwerpunkte wurden auf Listen festgehalten und an die Fotografen weitergeleitet (vgl. Günter, 1982, S. 156). So wundert es niemanden, dass allen Bildern der FSA eine gewisse Nüchternheit, Kälte oder sogar Indifferenz vorgeworfen wurde. Die Fotografen sollten sich, auf Strykers Anweisung hin, von ihren Motiven distanzieren, es sollte keine spürbare Nähe zu den Protagonisten der Bilder entstehen. Die Kritik an dieser radikalen Distanziertheit wurde 1940 immer lauter und führte letztendlich zu einer neuen Form der Dokumentarfotografie, die sich einem humanistischen Ansatz verschrieben hatte und vor allem auf einen sogenannten „participant observer“ setzte (vgl. Stiegler, 2010, S. 325). Diese neue Strömung propagierte eine neue Art der Dokumentation indem sie sich bewusst wurde welche ethische Verantwortung auch der Fotografie obliegt und setzte auf den Faktor der Authentizität. Die Fotografien der FSA waren jedoch alles andere als mitfühlend, der Fokus der Fotografen bzw. der FSA lag

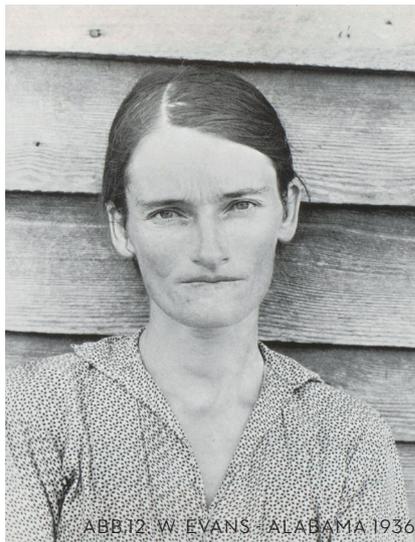
augenscheinlich im Elend und der Verzweiflung der bettelarmen Landbevölkerung. Schröder bezeichnet die Aufnahmen der FSA auch als eine Art Werbekampagne der Roosevelt Regierung (vgl. Schröder, 2006, S. 426). Diese Werbekampagne sollte jedoch nicht nur die schrecklichen Lebensbedingungen der Menschen auf dem Land kommunizieren. Die Fotografen wurden vielmehr darauf hingewiesen den Patriotismus der Menschen und ihren Glauben an ihr Land und ihre Regierung zu dokumentieren. Jeder der sich nicht an Strykers Anweisungen oder an sein ästhetisches Programm hielt, wie Solomon-Godeau schrieb, hatte es schwer in der FSA Fuß zu fassen. Diese propagandistische Einstellung der FSA führte für Walker Evans schlussendlich auch zum Bruch seines Arbeitsverhältnisses. So beendete Evans bereits nach einem halben Jahr die Zusammenarbeit mit der FSA und konzentrierte sich fortan auf seine eigenen Projekte.

Die erste Veröffentlichung der FSA wurde in der amerikanischen Bevölkerung durchwegs positiv aufgenommen, der erhoffte Erfolg trat ein. Eine Welle der Hilfsbereitschaft wurde ausgelöst, man blickte jedoch nicht auf die Opfer der Wirtschaftskrise herab. Vielmehr betrachtete man die arme Landbevölkerung Amerikas als würdige Arme: „Der an den Betrachter gerichtete Appell bestand in anderen Worten in der Beteuerung, daß die Opfer der Despressionszeit würdige Arme waren; (...)“ (Solomon-Godeau, 2003, S. 67). Bereits 1938 veränderten sich jedoch die Motive der FSA-Fotografen. Ab sofort standen nicht mehr die Armut und das Elend der Menschen im Vordergrund, ganz im Gegenteil, denn die Roosevelt Regierung benötigte Bilder eines

idyllisches Landlebens und romantisierende Landschaftsaufnahmen, um die Bevölkerung nicht noch missmutiger zu stimmen als sie es bereits schon war (vgl. Schröder, 2006, S. 428). Die Zeichen standen auf Sturm, da die wirtschaftliche Lage Amerikas sich stetig verschlechterte. Erst der Beginn des Zweiten Weltkriegs und der Kriegseintritt Amerikas sanierten den staatlichen Haushalt. Die sozialdokumentarische Fotografie verlor jedoch zusehends an Glaubwürdigkeit und geriet immer schärfer unter Kritik. Die Propagandamaschinerie Roosevelts hatte seine Kreditwürdigkeit verloren und so wurde die Sozialfotografie zum politischen Opfer.

5.3.1. WALKER EVANS

Stellvertretend für die sozialdokumentarische Fotografie der 1930er Jahre soll nun ein kleiner Einblick in das Leben des Fotografen Walker Evans (1903-1975) folgen. Als Evans für die FSA rekrutiert wurde hatte er bereits seinen eigenen Stil gefunden und hatte von allen anderen Fotografen die besten handwerklichen Kenntnisse. Nachdem er sich mit den propagandistischen Praktiken der Farm Security Administration nicht anfreunden konnte konzentrierte sich Evans wieder auf seine eigenen Projekte. Er schaffte mit seinem Portrait der armen Landbevölkerung zu Zei-



ten der „Großen Depression“ sein wohl wichtigstes Werk: *Let Us Now Praise Famous Men*. Er schloss sich mit dem Journalisten James R. Agee (1909-1955) zusammen und veröffentlichte im Jahre 1941 diese einzigartige Sozialreportage (vgl. Kemp, 2011, S. 60). Im Fokus von *Let Us Now Praise Famous Men*

stehen drei Pächterfamilien: die Familien Burroughs, Fields und Tingle. Agee und Evans portraitierten nicht nur die Menschen; ihre alltäglichen Lebensbedingungen waren genauso im Fokus der Kamera wie die Protagonisten selbst. Heruntergekommene Hütten, dürre Felder, verhärmtete Gesichter – Evans Bilder bieten einen schonungslosen Blick auf das Elend und die Armut der amerikanischen Landbevölkerung. Stumberger konstatiert „(...), denn in der Tat handelte es sich bei »Let Us Now Praise Famous Men« um eine Art ethnologischer Erkundung unbekannter Lebenswelten durch die Angehörigen der Mittelklassen (...)“ (Stumberger, 2007, S. 76). Evans verarbeitet in seinen Fotografien durchaus sehr komplexe Informationen, diese Komplexität führt Gassner auch auf den sorgfältig ausgewählten Standpunkt seiner Kamera zurück (vgl. Gassner, 1980, S. 336ff). Anders als Riis oder Hine war Evans nicht davon überzeugt mit seinen Fotografien etwas zu verändern: „Es ist viel zu anmaßend und naiv zu meinen, man könne die Gesellschaft durch ein Pho-

to

to oder ähnliches verändern (...)“ (Gillen/Leonard, 1980, S. 61). Somit gab sich Evans keinen Illusionen hin, er wusste, dass er nur die Möglichkeit hatte Einblicke und Eindrücke in das Leben der Menschen zu geben. Evans beeinflusste nicht nur das Werk vieler seiner Kollegen, so hinterließ er nach seinem Tod 1975 der sozialdokumentarischen Fotografie ein bildgewaltiges Vermächtnis.

5.4. SOZIALDOKUMENTARISCHE FOTOGRAFIE IM WANDEL DER ZEIT

Das Genre der sozialdokumentarischen Fotografie erlebte im 20. Jahrhundert viele Höhen und Tiefen. Das Vertrauen in ihre Authentizität wurde in den 1940er Jahren stark erschüttert, aber dies sollte nicht das Ende für die soziale Fotografie bedeuten. Im Laufe der Zeit nahmen sich wieder mehrere Fotografen dieser speziellen Form der Fotografie an. Die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche, als auch das starke Wirtschaftswachstum in den 1960er Jahren veränderten die Definition der sozialdokumentarischen Fotografie (vgl. Stumberger, 2010, S. 9). Stumberger führt eine allgemeingültige neue Definition der Sozialfotografie ein, diese lautet wie folgt: *„Sozialdokumentarische Fotografie ist die fotografische Darstellung des Sozialen, oft in gesellschaftskritischer Absicht und über die Tagesaktualität hinausgehend. Im engeren »klassischen« Sinn geht es dabei um Dokumentation, Anklage und Beseitigung von sozialen Missständen. In einem weiteren Sinn geht es um die Dokumentation und Analyse des Sozialen“* (ebda., S. 10). So veränderte sich zwangsweise nicht nur die

Definition der Sozialfotografie, auch der Begriff des Sozialen und die Darstellung der Menschen veränderte sich zusehends. Mit dem Wohlstand wurde eine neue Form der Sozialfotografie entwickelt; im Fokus standen nicht nur die armen Bevölkerungsschichten, vielmehr ging es den Fotografen darum ein allgemeines Gesellschaftsbild zu zeichnen. Im Hinblick auf die jüngsten Veränderungen des Mediums Fotografie hatten sowohl deren Digitalisierung als auch die Entwicklung des Internets einen starken Einfluss auf die Sozialfotografie. Im nun abschließenden Teil dieses Kapitels erfolgt ein kurzer Überblick über die konstante Weiterentwicklung der sozialdokumentarischen Fotografie. Beginnend in den 1950er Jahren wurden vor allem Edward Steichen mit seiner weltberühmten Ausstellung *The Family of Man* und Robert Frank mit seiner Publikation *Die Amerikaner* für ihre sozialdokumentarischen Portraits der amerikanischen Bevölkerung gewürdigt (5.4.1.). Der Wirtschaftsboom in den 1960er Jahren veränderte die soziale Realität der Bevölkerung; diese Phase des Umbruchs wurde in beeindruckenden Fotografien von Lee Friedlander und Garry Winogrand festgehalten (5.4.2.). In den 1970er Jahren dominierte eine Frau das Feld der Sozialfotografie: Diane Arbus verwandelte erneut den Blickwinkel der sozialen Fotografie (5.4.3.). Abschließend folgt ein Blick auf die sozialdokumentarische Fotografie, ausgehend von den 1980er Jahren bis hin zur Gegenwart (5.4.4.).

5.4.1. 1950ER - EDWARD STEICHEN & ROBERT FRANK

Die Nachkriegsjahre waren geprägt von politischen, sozialstrukturellen und gesellschaftlichen Veränderungen. Die wirtschaftliche Lage erholte sich nur langsam aber stetig und trotz der oft schwierigen Lebensbedingungen gab es eine Art Aufbruchsstimmung. Eine neue und bessere Zeit sollte beginnen, wovon nun auch die sozialdokumentarische Fotografie profitieren sollte.

Eine der größten und wohl wichtigsten Ausstellungen der Nachkriegszeit wurde 1955 vom Fotografen Edward Steichen (1879-1973) organisiert. Die Ausstellung *The Family of Man* entstand in Zusammenarbeit mit dem Museum of Modern Art in New York und wurde als internationale Kooperation verstanden, denn sie stellte insgesamt 503 Bilder aus 68 Ländern vor. Zwischen 1955 bis 1963 reiste die Ausstellung durch 38 Länder und wurde von mehr als neuen Millionen Menschen besucht (vgl. ebda., S. 44). Überwiegend bestand die Ausstellung aus, so Kemp, gehobener Pressefotografie (vgl. Kemp, 2011, S. 72), die meisten Fotografien stammten aus der Zeitschrift *Life* (vgl. Solomon-Godeau, 2004, S. 36). Dabei wurden vorwiegend die wichtigsten Bereiche des menschlichen Lebens thematisiert wie Geburt, Familie, Liebe, Hei-

rat, Arbeit oder Tod. Die Basis der Ausstellung stellt eindeutig das Kulturen übergreifende Medium der Fotografie dar, denn Steichens grundlegende Intention für *The Family of Man* war eine interkulturelle

Verständigung (vgl. Kemp, 2011, S. 77). Sein erklärtes Ziel war es mit *The Family of Man* eine Ausstellung zu erschaffen, welche das Leben der Menschen positiv verstärken sollte. Stumberger spricht von drei verschiedenen Rezeptionsarten (vgl. Stumberger, 2010, S. 44ff) um Steichens Ausstellung zu betrachten:

- **Ideologiekritische Rezeption:** Kritisch betrachtet verfolgte *The Family of Man* ihr eigenes propagandistisches Ziel. Trotz der internationalen Zusammenarbeit wurden vorwiegend amerikanische Fotografien ausgestellt, Steichens Bemühungen einer interkulturellen Verständigung demonstrierten letztendlich weltweit die Stärke und Überlegenheit Amerikas. Für Stumberger weisen die ausgestellten Fotografien ferner keine zeitgenössische Realität auf, da die dargestellten Menschen ohne Verweis auf ihre gesellschaftlichen oder sozialen Beziehungen gezeigt wurden (vgl. ebda., S. 45). Es wurden sowohl soziale Unterschiede als auch andere Gesellschaftssysteme ausgeklammert.
- **Emanzipatorische Rezeption:** Die emanzipatorische Betrachtung verdeutlicht wiederum, dass



weder der bereits vorherrschende Kalte Krieg, die Rassentrennung in Amerika noch soziale Ungleichheiten in der Ausstellung thematisiert wurden.

- **Massenmediale Rezeption:** Die Ausklammerung von Armut, Ausbeutung, Rassendiskriminierung und aktuellen politischen Geschehnissen verleiht der Ausstellung einen utopischen Charakter. So schreibt Stumberger, dass *The Family of Man* keinesfalls ein Abbild der gesellschaftlichen und sozialen Realität darstellte. Der Erfolg der Ausstellung hingegen machte klar, dass die Menschen in eine Welt der Utopie eintauchen wollten. Sie hatten das Bedürfnis nach Harmonie und wollten von der alltäglichen Belastung ihres Alltags entfliehen.

Die 1950er Jahre wurden ebenfalls von Robert Frank (*1924) und seiner berühmten Publikation *Die Amerikaner* geprägt. Der Schweizer Fotograf wurde erstmals auf seinen Reisen durch Amerika Ende der 1940er Jahre auf die Arbeiten von Edward Steichen und Walker Evans aufmerksam. Mit einem Stipendium der Guggenheim Foundation ausgestattet, machte sich Frank 1955 auf die Reise quer durch Amerika und dokumentierte das Leben der Amerikaner in Bildern. Während seiner Fahrt durch die Vereinigten Staaten fertigte er nicht weniger als 28 000 Fotografien an und publizierte schlussendlich 83 dieser Aufnahmen in seinem 1958 veröffentlichten Werk *Die Amerikaner*. Ein besonderes Merkmal von Franks Publikation war die Reihenfolge der Bilder. Er legte besonderen Wert darauf, dass sich ein Detail aus einem Bild (Schatten, Geste, Lichtwurf) beim Umblättern auch im nächsten Bild wiederfindet (vgl. Kemp, 2011, S. 80). Es gelang Frank jedoch nicht ein ganzheitliches

Bild der Lebensverhältnisse der amerikanischen Bevölkerung zu zeichnen (vgl. ebda., S. 78). Mit der Verwendung typisch amerikanischer Symbole wie Union Jack, Automobilen, Diners und Jukeboxen, bediente sich Frank an den klassischen Stereotypen jener Zeit. Jack Kerouac schreibt in seinem Vorwort über die Bilder von Frank: „Wenn man diese Bilder gesehen hat, weiß man am Schluß nicht mehr, ob eine Jukebox trauriger ist als ein Sarg“ (Kerouac, 1958, S. 5). Seine Art zu fotografieren wird später in das Genre der Schnappschuss-Ästhetik eingeordnet (vgl. Kemp, 2011, S. 80). So beschreibt Kemp den Stil von Robert Frank als „(...) kunstlos, [er] nimmt Unschärfen und stürzende Linien gewissermaßen kommentarlos in Kauf; man hat den Eindruck, dass ihn der Modus der Durchreise zu lauter nicht-substanziellen Bildern zwingt“ (ebda., S. 79). Ganz im Gegenteil zu Steichen gaukelt Franks Blick auf das Amerika der 1950er Jahre keine heile Welt vor. Vielmehr betrachten seine sozialdokumentarischen Fotografien die Amerikaner aus einer nüchternen, desillusionierenden und unbarmherzigen Perspektive (vgl. Stumberger, 2010, S. 49). Robert Franks Fotografien beschönigen nichts, er fotografierte die Menschen in Momenten der Vergänglichkeit.

5.4.2. 1960ER – LEE FRIEDLANDER & GARRY WINOGRAND

In den 1960er Jahren kehrte der erhoffte Wohlstand ein, die Wirtschaft blühte auf und erlebte einen nie dagewesenen Aufschwung. Mit der verbesserten wirtschaftlichen Lage veränderte sich auch die sozialdokumentarische Fotografie. Die Armut und das Elend

der Menschen standen nicht mehr im Mittelpunkt des Interesses, vielmehr dokumentierten Fotografen wie Lee Friedlander (*1934) und Garry Winogrand (1928-1984) die sich verändernde Gesellschaft. Friedlander bezeichnete seine Aufnahmen auch als die „(...) *Abbildung der sozialen Landschaften Amerikas (...)*“ (Kemp, 2011, S. 86). Das Besondere in ihren Bildern war die eigene Selbstdarstellung. Ihr Markenzeichen wurde die Selbstreflexion in ihren



ABB.14: L. FRIEDLANDER - NYC 1966

Bildern; dieses einzigartige Stilmerkmal machte die beiden nicht nur berühmt, was noch viel wichtiger war, sie reflektierten zum ersten Mal in der Geschichte der Fotografie das Medium in ihrer Abbildung (vgl. ebda., S. 87). Winogrand beschrieb seine Arbeitsweise folgendermaßen: „*Ich fotografiere, um herauszufinden, wie etwas aussieht, wenn es fotografiert wurde*“ (ebda., S. 87). So waren Friedlander und Winogrand die ersten Fotografen, welche sich mittels Spiegelungen oder Projektionen in ihren ei-

genen Fotografien verewigten. Der Fotograf wird in ihren Bildern unumgänglich zum Teil des Bildes, er verdeutlicht seine Anwesenheit in der Fotografie und macht auf sich aufmerksam.

Lee Friedlander war als selbstständiger Fotograf tätig und arbeitete hauptsächlich für Zeitschriften und Magazine. Im Laufe der 1960er Jahre konzentrierte er sich jedoch vermehrt auf sein eigenes Projekt. Friedlander widmete sich der Erforschung der sogenannten amerikanischen Landschaft und dokumentierte fortwährend die Menschen auf der Straße, Schaufenster, Fernseher oder Verkehrsschilder (vgl. Stumberger, 2010, S. 53). Thomas Weski schreibt in seinem Werk *How You Look at It* über die Bedeutsamkeit Friedlanders Bilder: „*Friedlanders Fotografien zeugen nicht nur von seiner Vorliebe für komplexe Bildkonstruktionen, sondern reflektieren auch gesellschaftliche Entwicklungen und können als Sinnbilder der irritierend vielschichtigen amerikanischen Lebenswelt der 60er und 70er Jahre verstanden werden*“ (Weski, 2000, S. 482). Friedlander konzentrierte sich im weiteren Verlauf seiner Karriere auf die Produktion von Serien, so dokumentierte er in den 1970er Jahren Arbeiter im mittleren Westen Amerikas. Außerdem widmete er sich zu Beginn der 1990er Jahre einer Serie zum Thema *Nudes*. So zeichnete er im Laufe seines Lebens auf vielfältigste Art und Weise ein sozialdokumentarisches Portrait der amerikanischen Bevölkerung, ohne jemals seinem Stil untreu zu werden.

Ebenso gelangte auch Garry Winogrand in den 1960er Jahren zu Bekanntheit. Der aus der journalistischen Fotografie stammende Winogrand war beeindruckt von Robert Franks Fotografien und

begann sich Mitte der 1960er auf seinen eigenen Stil zu konzentrieren. Die Straßen Amerikas waren seine Schauplätze; nicht umsonst wurde er immer wieder auch als Nachfolger von Robert Frank und Straßenfotograf bezeichnet (vgl. Kemp, 2011, 86). Wie bereits erwähnt teilte auch er mit Friedlander die Leidenschaft den Akt der Fotografie selbst in seinen Bildern einzubauen, Kemp beschreibt dies als den „(...) *Moment der Inklusion, der Einbeziehung des Fotografen bzw. des Aktes der Fotografie*“ (ebda., S. 86). 1964 reiste er mithilfe eines Stipendiums der Guggenheim-Stiftung ein Jahr durch die Vereinigten Staaten. Die dabei entstandenen Dokumente wurden in der Ausstellung *New Documents* der Öffentlichkeit präsentiert (vgl. Stumberger, 2010, S. 52). Ein weiteres Stipendium ermöglichte ihm ein neues Projekt; dieses sollte sich thematisch mit den Medien auseinandersetzen, konkret mit dem Einfluss der Medien auf Ereignisse. Das Endprodukt seiner Recherchen, seine sozialdokumentarischen Arbeit, veröffentlichte er 1977 unter dem Titel *Public Relations*. Garry Winogrand starb 1984.

5.4.3. 1970ER - DIANE ARBUS

Neben Friedlander und Winogrand wurde eine Frau Ende der 1960er und zu Beginn der 1970er Jahre für ihren eigenwilligen Stil bekannt: Diane Arbus (1923-1971). Die Tochter eines wohlhabenden Elternhauses brach mit 34 Jahren aus ihrem gewohnten Alltag als Ehefrau und Mutter aus. Sie machte sich mit ihrer Kamera bewaffnet auf die Suche nach dem perfekten Motiv und wanderte Tag und Nacht durch New York City. Arbus kehrt mit ihren Foto-

grafien auf gewisse Art und Weise wieder zu den Wurzeln der frühen Dokumentarfotografie zurück und fotografiert die andere Hälfte der Gesellschaft, ohne diese jedoch zu werten. Mit ihren Fotografien erschuf Arbus ein Bildarchiv der besonderen Art, indem sie vor allem die Außenseiter der Gesellschaft in den Mittelpunkt stellte. So waren ihre Motive vorwiegend Prostituierte, Transvestiten, Perverse, Nudisten, geistig und körperlich Behinderte, Kleinwüchsige und Riesen (vgl. Kemp, 2011, S. 88). Arbus erklärte die Wahl ihrer Motive einst folgendermaßen: „*Ich glaube in der Tat, dass es Dinge gibt, die niemand sehen würde, wenn ich sie nicht fotografierte*“ (ebda., S. 88). Ihre Fähigkeiten Dinge zu sehen und sie ins Bild zu rücken wurde oft fälschlicherweise als Voyeurismus verstanden. Ihre Fotografien werden nie als künstlich wahrgenommen, ganz im Gegenteil. Bei genauerer Betrachtung ihrer Werke entdeckt man ihren persönlichen Bezug zu den Protagonisten ihrer Fotografien. Man erkennt, dass es sich um einen zutiefst intimen, jedoch keinen voyeuristischen Blick von Arbus handelt. Sie setzte auch normale

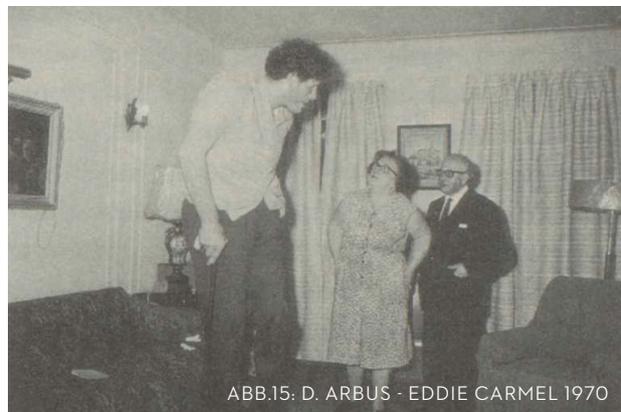


ABB.15: D. ARBUS - EDDIE CARMEL 1970

Menschen, Kleinbürger und reiche Menschen in den Fokus ihrer Arbeit. Diese scheinbar normalen Protagonisten ihrer Werke wirkten jedoch keineswegs weniger skurril als die Außenseiter, die sie mit Vorliebe als Aristokraten bezeichnete (vgl. ebda., S. 88). So erklärte sie einst, dass viele Menschen durchs Leben gehen und jeden Moment befürchten sie könnten eine traumatische Situation erleben. Der Außenseiter hingegen wurde bereits mit diesem Trauma geboren: *„Sie haben ihren Lebenstest bereits bestanden. Sie sind Aristokraten“*, so Arbus (ebda., S. 88). Das Talent von Diane Arbus wurde schnell erkannt, doch auch sie war von Aufträgen der Magazine und Zeitschriften abhängig. So wurden zwischen 1960 bis 1971 mehr als 250 ihrer Fotografien in mindestens 70 Magazinen veröffentlicht (vgl. Stumberger, 2010, S. 51). Diese beachtliche Anzahl an Publikationen löste ihre finanziellen Probleme jedoch nicht, weshalb sie immer auf der Suche nach neuen Auftraggebern war. 1967 waren ihre Fotografien ein Teil der Ausstellung *New Documents*, in welcher auch Garry Winogrand und Lee Friedlander vertreten waren. Dieser Auftritt sollte sie endgültig als Künstlerin bekannt machen, drei Jahre später jedoch, äußerte sich Arbus nüchtern: *„Da bin ich nun eine anerkannte Künstlerin, aber vom Photographieren kann ich nicht leben“* (Bosworth, 1984, S. 348). 1971 beging Diane Arbus aufgrund von schweren Depressionen Selbstmord.

5.4.4. 1980ER BIS IN DIE GEGENWART

Die sozialdokumentarische Fotografie hatte in den letzten 30 Jahren mit vielen Umbrüchen zu kämpfen.

Stumberger beschreibt die Lage der Sozialfotografie als unübersichtlich, da nicht nur unterschiedliche ökonomische Grundlagen vorliegen, sondern auch die Sinnzusammenhänge sich über die Jahre hinweg verändert hätten (vgl. Stumberger, 2010, S. 123). Die Fotografie als Gegenstand der Kunst auf der einen und die Fotografie als traditionelles Medium der Sozialfotografie auf der anderen Seite können schwer voneinander getrennt gesehen werden, die Grenzen sind fließend. Darüberhinaus entsteht eine neue und radikale Art der Kritik an der dokumentarischen Fotografie. *„Hier setzt nun in den 1970er und 1980er Jahren eine radikale Kritik an der Dokumentarphotographie insgesamt ein, die den „effet de réel“ (Barthes) der Bilder als „ideologischen Effekt“ ausmacht“*, so Bernd Stiegler (Stiegler, 2010, S. 325). Auch Abigail Solomon-Godeau stellt sich in ihrem Aufsatz über die Dokumentarfotografie die Frage *„(...) ob der dokumentarische Akt nicht einen doppelten Akt der Unterjochung impliziert: erstens in der sozialen Welt, die die Opfer hervorgebracht hat; und zweitens im Regime des Bildes, das innerhalb desselben Systems für dasselbe System produziert wird, welches die Bedingungen, die es re-präsentiert, schafft“* (Solomon-Godeau, 2003, S. 64). Erschwerend beginnt nun auch in den 1980er Jahren die Revolution des digitalen Bildes. Das fotografische Verfahren veränderte sich von Grund auf und mit der technischen Bildbearbeitung erfolgte ein noch größerer Schritt in Richtung Bildmanipulation. Es entwickelte sich ein gänzlich neuer Zugang zur sozialdokumentarischen Fotografie, so wurde sie weitestgehend in den Stand der Kunst erhoben; sie konzentriert sich nun weniger auf ihre Aufklärungsarbeit, als auf die Künstler

selbst, die meist im Vordergrund ihrer Arbeiten stehen. Die nun folgenden Foto-Künstler können jedoch nur in aller Kürze erwähnt werden, da eine genauere Betrachtung ihrer Werke den Umfang der Magisterarbeit weitaus überschreiten würde. Speziell hervorgehoben werden die Werke von Jeff Wall, Cindy Sherman und Andreas Gursky.

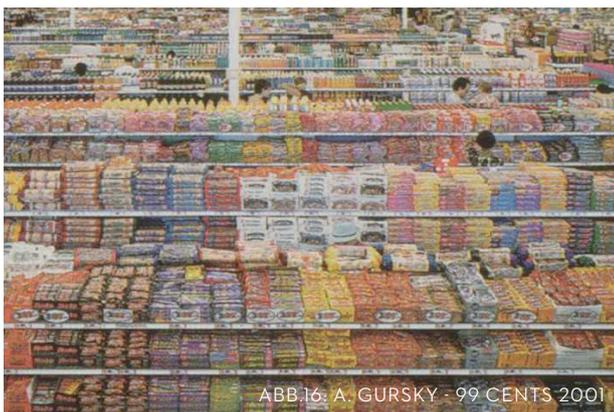


ABB.16: A. GURSKY - 99 CENTS 2001

Jeff Wall (*1946) wurde vor allem in den 1980er Jahren mit seinen inszenierten Fotografien bekannt. Der Inhalt seiner Bilder war sozialkritisch. Ähnlich wie Diane Arbus geht er zu den Wurzeln der dokumentarischen Fotografie zurück, mit dem Unterschied, dass seine Fotografien letztlich doch Inszenierungen bleiben (vgl. Stumberger, 2010, S. 153). Wall behandelt die Themen Obdachlosigkeit, Diskriminierung, Gewalt und Rassismus. Er sieht sich selbst jedoch mehr als Künstler, denn als sozialkritischen Fotografen. So sagte er einst: „*Meiner Ansicht nach wohnt jeder Art von Kunst ein sozialer Aspekt inne*“ (Wall, 1990, S. 78).

Cindy Shermans (*1954) Werke werden vorwiegend der *Appropriation Art*, einem spezifischen Teil der Konzeptkunst, zugeschrieben (vgl. Kemp, 2011, S. 100). Dabei liegt ihr Hauptaugenmerk auf der Inszenierung, meist steht sie selbst als Protagonistin im Mittelpunkt ihrer Kunst. Den Stil ihrer Bilder könnte man demnach als inszenierte Fotografie beschreiben.

Der Deutsche Andreas Gursky (*1955) war der Schüler des berühmten Fotografen-Ehepaars Bernd und Hilla Becher. Die dokumentarische Fotografie von Bernd und Hilla Becher wird ausführlich im anschließenden Kapitel erörtert (6.). Er ging durch die sogenannte Becher Schule und erlangte zu Beginn der 1990er Jahre seine ersten großen Erfolge. Auf den ersten Blick erscheinen Gurskys Collagen als Abbildung der Realität, jedoch erkennt man erst beim genauen Hinsehen, dass er mithilfe seiner Computermanipulation die Fotografie immer weiter verdichtet, bis das Gefühl einer nie enden wollenden Masse entsteht (vgl. Stumberger, 2010, S. 157f). Gursky beschäftigt sich vorwiegend mit dem Thema Konsumgesellschaft und möchte z.B. bei der zigfachen Vervielfältigung auf das enorme Konsumverhalten der Gesellschaft hinweisen.

5.5. FAZIT

Was versteht man unter dem Begriff der sozialen Realität im Bezug auf die sozialdokumentarische Fotografie, wo liegen ihre Wurzeln und wie hat sie sich im Laufe der Geschichte verändert?

Diese Fragen wurden im gegenwärtigen Ka-

pitel nun ausführlich auch anhand von Beispielen erklärt und erläutert. Die sozialdokumentarische Fotografie hat im Laufe ihrer Entstehungsgeschichte viele Veränderungen durch- und überlebt und sich beinahe in jeder Dekade neu erfunden. Die politischen, soziologischen, wirtschaftlichen sowie kulturellen Einflüsse sind in den sozialkritischen und sozialdokumentarischen Fotografien deutlich spürbar. Die Veränderungen führten mit der Zeit auch immer wieder zu neuen Definitionen der Sozialfotografie. Jedes Jahrzehnt wurde vor allem durch ihre Fotografen geprägt. Erneut kann an dieser Stelle auf den interdisziplinären Charakter der Fotografie verwiesen werden, da der Forschungsgegenstand der Sozialfotografie eindeutig den Sozialwissenschaften zugeordnet werden kann. Somit stehen für eine wissenschaftliche Erforschung der sozialdokumentarischen Fotografie nicht nur die Perspektive der Soziologie zur Verfügung. Im Folgenden kann das Feld mittels der Kommunikationswissenschaft, der Politikwissenschaft, der Kultur- und Sozialanthropologie als auch die aus historisch-kulturwissenschaftlicher Perspektive operierende Kunstgeschichte erforscht werden.

Zusammenfassend legte also die sozialdokumentarische Fotografie nicht nur den Grundstein für das Medium der Dokumentarfotografie, sie war auch der Wegbereiter der Fotografie als Kunstgegenstand. Dieser Thematik widmet sich das anschließende Kapitel: Dokumentarfotografie – Ein Gegenstand der Kunst (6.).

6. DOKUMENTARFOTOGRAFIE - ALS GEGENSTAND DER KUNST

*„Ich fotografiere, was ich nicht malen möchte,
und ich male was ich nicht fotografieren kann.“*

Man Ray

Die Fotografie als Gegenstand der Kunst erlebte seit Anbeginn ihrer Entdeckung viele Höhe- aber auch zahlreiche Tiefpunkte. Dementsprechend steht dieses Kapitel im Zeichen der Kunst und betrachtet den Forschungsgegenstand Dokumentarfotografie aus historisch-kulturwissenschaftlicher Perspektive. Heutzutage ist die Fotografie aus der Kunstwelt nicht mehr wegzudenken und stellt einen festen Bestandteil in musealen Einrichtungen und Kunstgalerien dar. Dies war nicht immer der Fall, denn obwohl bereits seit der Entwicklung der Fotografie immer eine gewisse Nähe zur Kunst bestand, wurde diese vor allem im 19. Jahrhundert stark kritisiert und debattiert. Der Fotograf ein Künstler? Die Fotografie ein Kunstwerk? Diese Positionen empörten im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht nur ihre Kritiker, vielmehr hatte man die Fotografie in die Wissenschaft verbannt, da es sich, laut Meinungen der damaligen Experten, um ein rein wissenschaftliches Medium handelte. Viele Jahre sollten vergehen bis sich die Fotografie als ebenbürtiges Mitglied in den Reihen der Kunst etablieren konnte.

Das folgende Kapitel liefert nun einen kleinen Einblick in die Welt der Kunst und erörtert die wichtigsten Positionen zur Dokumentarfotografie als Kunstwerk (6.1.). Das Genre der Dokumentarfotografie hat sich über die Zeit hinweg immer wieder verändert, vor allem im Hinblick auf ihre thematische Eingrenzung (6.2.). Der Fokus dieses Kapitels liegt hierbei vor allem auf vier außergewöhnlichen Fotografen, welche die Dokumentarfotografie nicht nur nachhaltig prägten, vielmehr waren sie wesentlich an ihrer Weiterentwicklung beteiligt und haben das Genre über ihre Grenzen hinaus bewegt. Diese

Fotografen stellen einen Querschnitt der Geschichte der Dokumentarfotografie dar; zum einen Dorothea Lange als Vertreterin der sozialdokumentarischen Fotografie der 1930er bis 1940er Jahre (6.2.1.). Zum anderen werden die berühmten Bilder des Fotografen-Ehepaares Bernd und Hilla Becher vorgestellt. Sie haben die Dokumentarfotografie auf eine gänzlich neue Ebene gehoben und fotografierten vorwiegend industrielle Landschaften (6.2.2.). Anschließend folgt ein zeitgenössischer Künstler der die Dokumentarfotografie modern interpretiert und sie in einen politischen Kontext zu setzen versucht: Jules Spinatsch (6.2.3.). Nachstehend versucht die Evolution der Dokumentarfotografie (6.2.4.) das Medium und ihre Entwicklung miteinander zu verknüpfen und analysiert mithilfe der vorgestellten Künstler den Werdegang der dokumentarischen Fotografie. Abschließend fasst ein kurzes Fazit die wichtigsten Erkenntnisse dieses Kapitels zusammen (6.3.).

6.1. KUNST & FOTOGRAFIE

Wie bereits einleitend angesprochen war die Fotografie nicht immer ein tragender Bestandteil der Kunst. So war die Fotografie seit jeher einer kritischen Gemeinde von Experten, Künstlern und Wissenschaftlern ausgesetzt, welche über die Kunstfähigkeit der Fotografie nicht nur debattierten, sondern auch vielfach darüber publizierten. Aus diesem Grund gibt es eine enorme Anzahl an Aufsätzen und Grundlagenwerken die sich mit dieser Thematik beschäftigten. Bereits im Jahre 1897 verfasste einer der bekanntesten französischen Vertreter der piktorialistischen

Fotografie, Robert de la Sizeranne, einen Aufsatz mit dem Titel *Ist die Fotografie eine Kunst?*. Der Piktorialismus entstand um 1890 und reichte bis zum Ersten Weltkrieg, er stellt somit eine der frühesten künstlerischen Formen der Fotografie dar (vgl. Kemp, 2011, S. 29). Die künstlerische Intention der Piktorialisten wollte jedoch mehr erreichen als nur ein Abbild der Realität zu erschaffen. Vielmehr sollte der Impressionismus in der piktorialistischen Fotografie eine Weiterentwicklung seines Stils wiederfinden. Die Kritik gegenüber der Fotografie kam vor allem aus dem künstlerischen Lager, da sich viele Maler durch das neue Medium in ihrer Existenz bedroht fühlten. Robert de la Sizeranne schließt in seinem Aufsatz weder das eine Medium noch das andere aus: „Es gibt also Gründe für einen Künstler, bei bestimmten Gegenständen manchmal zum Objektiv und nicht zum Stift oder zum Tuschepinsel zu greifen. (...) Man kann es weder als unnütz oder als unangemessen für die Wiedergabe einer Idee bezeichnen. Es kann weder die anderen Verfahren ersetzen, noch können diese die Fotografie ersetzen“ (Sizeranne, 1897, S. 147). Dem Piktorialismus folgte eine neue Strömung die vom Fotografietheoretiker Laszlo Moholy-Nagy als *Neues Sehen* (vgl. Stiegler, 2010, S. 185) bezeichnet wurde. So verspricht sich das *Neue Sehen* eine andere Sichtweise der Fotografie auf die modernen Gegebenheiten und möchte gleichzeitig die Verklärtheit der piktorialistischen Fotografie durch klare und schärfere Bilder ersetzen (vgl. ebda., S. 196). Eine weitere Auseinandersetzung fand Ende des 19. Jahrhunderts zwischen den sogenannten Berufsfotografen und ihrem laienhaften Pendant, den Amateurfotografen statt (vgl. ebda., S. 140f). Der Berufsfotograf hatte,

nach der Meinung vieler Experten, ausgedient und sollte durch die neue Sichtweise der Amateure profitieren. An dieser Stelle ist vor allem der Vortrag mit dem Titel *Die Bedeutung der Amateurfotografie* von Alfred Lichtwark hervorzuheben. Lichtwark, damals Museumsdirektor der Hamburger Kunsthalle, verschaffte den Laienfotografen ein hohes Ausmaß an Aufmerksamkeit indem er ihnen eine eigene Ausstellung widmete. Diese Ausstellung umfasste insgesamt 6000 Fotografien von 458 internationalen Fotografen, was eine mehr als beachtliche Anzahl sowohl an Fotografien, als auch an Amateurfotografen darstellte (vgl. Kemp, 2011, S. 31). Bemerkenswerter war jedoch der Umstand, dass Lichtwark die Fotografie in einen musealen Raum holte. So wurde sie erstmals als eines Kunstgegenstandes würdig empfunden und in einem Museum ausgestellt. Der amerikanische Fotograf Paul Strand sprach in seinem Aufsatz *Fotografie und der neue Gott*, aus dem Jahr 1922 über die Diskussion der Kunstwürdigkeit der Fotografie und bemerkte: „(...) , ob die Fotografie eine Kunst sei oder nicht (...) hat dazu beigetragen, daß nun glücklicherweise niemand genau weiß, was Kunst ist“ (Strand, 1922, S. 61). Der immerwährende Kampf der Fotografie um Anerkennung als Gegenstand der Kunst endete schließlich zu Beginn der 1970er Jahre. Der Abstieg des Massenmediums Fotografie mündete in einem Aufstieg der Fotografie als Kunstgegenstand und so fand sie sich nicht nur in Galerien oder Museen wieder, endlich wurde ihr auch auf dem Kunstmarkt die Anerkennung entgegengebracht nach der sie sich so lange Zeit gesehnt hatte (vgl. Kemp, 2011, S. 91).

6.1.1. DOKUMENTARFOTOGRAFIE ALS GEGENSTAND DER KUNST

Auch die dokumentarische Fotografie hatte lange Zeit um ihren Platz in der Kunstwelt gekämpft. Betrachtet man die sozialdokumentarischen Werke von Dorothea Lange oder Walker Evans, so galten ihre Fotografien hauptsächlich als Dokumente der Zeitgeschichte, der künstlerische Aspekt wurde nur beiläufig erwähnt. Bernd Stiegler konstatiert: *„Wenn die Photographie (...) und Kunst zugleich ausgemacht wird, kann die Photographie als Kunst zugleich auch Dokument im empathischen Sinn des Wortes sein“* (Stiegler, 2010, S. 324). Für Stiegler besitzen dokumentarische Fotografien neben ihrem Dokumentationszweck aber auch einen künstlerischen Anspruch. Dementsprechend wurden die Werke der Dokumentaristen nicht nur für Archive konzipiert, sie wurden vor allem auch in Magazinen oder Zeitschriften als künstlerische Fotografien gehandelt und veröffentlicht. Die künstlerische Komponente der Dokumentarfotografien wurde vorwiegend durch den Gebrauch von Nahaufnahmen und eigentümlichen Bildkompositionen gestärkt (vgl. ebda., S. 324). Außerdem wird der dokumentarischen Fotografie immer wieder ein reduzierter und nüchterner Blick vorgeworfen. Die Fotografen distanzieren sich von ihren Motiven und erzielen dadurch eine gewisse Kälte in ihren Bildern. Doch war dies wirklich die gängige Methode um die Objektivität der Dokumentarfotografie zu unterstreichen? Paul Strand fasste die Berechtigung der Fotografie als Kunstgegenstand zu gelten in klare Worte: *„Die Fotografie, der einzige bedeutende Beitrag der*

Wissenschaft zu den Künsten, findet ihre Legitimation, wie alle Medien, in der vollkommenen Einzigartigkeit ihrer Mittel. In diesem Fall heißt das: absolute und unbestimmte Objektivität. Während die anderen Künste in dieser Beziehung wirklich antifotografisch sind, macht diese Objektivität den wahren Wesensgrund der Fotografie aus, ihre spezifische Leistung und gleichzeitig ihre Beschränkung“ (Strand, 1917, S. 59). Es gelang der dokumentarischen Fotografie jedoch nicht diesen Objektivitätsanspruch zu halten. Die bereits angesprochene eigene Bildpragmatik der Dokumentarfotografen veränderte sich jedoch im Laufe der Zeit und wurde im späteren Verlauf z.B. von Diane Arbus revolutioniert. In ihren Fotografien erkennt man die Nähe zu ihren Protagonisten und spürt deren Vertrauen in Arbus' Arbeit. So stellt die Dokumentarfotografie nicht nur eindeutig einen Gegenstand der Kunst dar, vielmehr hat sie sich auch immer wieder über Jahrzehnte hinweg verändert und weiterentwickelt.

6.2. DOKUMENTARFOTOGRAFIE IM WANDEL

Wo beginnt die Dokumentarfotografie und wo hört sie auf? Kann man dieses Genre überhaupt thematisch eingrenzen und wie hat sie sich im Laufe der Zeit verändert? Das Dokumentarische an der Dokumentarfotografie zu beschreiben ist keine leichte Aufgabe, viel zu vage und schwammig wurde sie bisher definiert (vgl. Solomon-Godeau, 2003, S. 53). Weder ihre Definition noch ihre inhaltlichen Grenzen wurden jemals klar determiniert, da das allumfassende Wort der Dokumentation, wie Solomon-Godeau einmal treffend bemerkte, *„(...) so*

ziemlich alles und so ziemlich nichts“ (ebda., S. 53) bedeuten kann.

Doch es kann sehr wohl ein inhaltlicher Wandel in der dokumentarischen Fotografie festgestellt werden. Eine detaillierte Betrachtung der Motivwahl der letzten siebenzig bis hundert Jahre führt vor Augen, dass sich die dokumentarische Fotografie bereits seit ihrem Beginn in einem ständigen Wandlungsprozess befindet. Jede Epoche wurde durch eine neue Generation von Fotografen beeinflusst und veränderte nachhaltig ihren Stil und eben auch ihre Motive. So reicht der Inhalt der dokumentarischen Fotografie von einer sozialkritischen Betrachtung über ein allgemeines Gesellschaftsbild bis hin zu einer Dokumentation von Gegenständen oder Gebäuden. Die dokumentarische Arbeit dieser Fotografen bestand im Wesentlichen darin das Leben und alle in ihr vorkommenden gesellschaftlichen, politischen als auch sozialen Gegebenheiten festzuhalten, um diese Ereignisse für die Nachwelt zu dokumentieren. Solomon-Godeau schreibt auch von einer neuen Generation der Dokumentariefotografen, welche sich einer „(...) rigorosen und ernsthaften Neuerkundung des Dokumentarischen verschrieben haben“ (ebda., S. 73). Die jüngste Generation von Dokumentariefotografen stellt den Anspruch auf die alleinige Kontrolle über die Verwendung und Veröffentlichung ihrer Werke, sowohl auf Ausstellungen als auch auf Publikationen bezogen. Dies war in der Vergangenheit mehr als unüblich; dementsprechend hatten die Fotografen zwar Einfluss auf ihre Werke in Publikationen, was jedoch die Verbreitung in den Massenmedien betraf, wurde ihnen kein Mitspracherecht zugestanden. Die neue Form der dokumentarischen

Fotografie berücksichtigt ferner die neue Textualität der Fotografie und „(...) ihre Einbettung in diskursive oder institutionelle Systeme, (...)“ (ebda., S. 74). So beschäftigt sich diese neue Form der dokumentarischen Fotografie vorwiegend mit den politischen und sozialen Gegebenheiten und versucht sich reflektierend mit sich selbst auseinanderzusetzen.

Nachstehend werden die dokumentarischen Werke von Dorothea Lange (6.2.1.), Bernd und Hilla Becher (6.2.2.) und Jules Spinatsch (6.2.3.) kurz erörtert. Die daraus entstandenen Erkenntnisse werden abschließend analysiert und zusammengefasst (6.2.4.).

6.2.1. DOROTHEA LANGE

Der Name Dorothea Lange (1895-1965) ist unausweichlich mit dem Dokumentationsprojekt der FSA verbunden. Sie war eine der wenigen weiblichen Fotografen dieses Projekts und wurde mitunter durch ihr Portrait der *Migrant Mother* (1936) weltberühmt.

Lange wuchs als Kind deutscher Auswanderer in Hoboken, New Jersey, auf. Ihre Kindheit war vor allem durch die Behinderung ihres rechten Beines aufgrund einer Kinderlähmung und dem Verlust des Vaters, der die Familie verließ, geprägt. Trotz der ärmlichen Verhältnisse war es Lange möglich eine Ausbildung zur Fotografin zu absolvieren. Dabei lernte sie sowohl von ausgebildeten Fotografen und Lehrern wie Clarence White, als auch von Wanderfotografen und Laien (vgl. Lange, 1998, S. 11). Als bald machte sie sich selbstständig und wurde binnen kürzester Zeit zu einem der gefragtesten Portraitfotografen. Doch auch Lange blieb von den

Auswirkungen der „Großen Depression“ nicht verschont, das Geschäft stagnierte und sie begann sich der sozialdokumentarischen Fotografie zu widmen. Selbst von der Krise betroffen fotografierte sie die Arbeitslosen und Armen vor den Suppenküchen San Franciscos, dokumentierte die Kämpfe der Arbeiter und zeichnete ein beeindruckendes Portrait der gesellschaftlichen und vor allem sozialen Situation (vgl. Stumberger, 2007, S. 79). Das Ergebnis ihrer Streifzüge durch die Straßen von San Francisco präsentierte sie in einer Ausstellung, welche ihr Leben verändern sollte. Paul Taylor arbeitete zu dieser Zeit als Wirtschaftswissenschaftler und erkannte, dass er seinen Berichten über die ländliche Bevölkerung mit Fotografien von Lange mehr Ausdruckskraft verleihen könnte. Diese Kooperation führte Dorothea Lange schließlich 1935 zur FSA, in deren Auftrag ein Großteil ihrer berühmtesten Dokumentarfotografien entstehen sollte. Roy Stryker hatte, wie bereits ausführlich erwähnt (5.), einen immensen Einfluss auf die Fotografen und überwachte deren Arbeit. Aufgrund von diversen Auseinandersetzungen beendete Stryker das Arbeitsverhältnis 1939 (vgl. ebda., S. 79).

Lange entwickelte über die Jahre hinweg einen eigenen Stil, der sich sehr von den Fotografien ihrer Kollegen wie Russell Lee oder Walker Evans unterschied. Der kühle und nüchterne Blick eines Walker Evans war ihr fremd, Lange stach vor allem durch ihre emotionalisierenden und gefühlsbetonten Bildkompositionen hervor (vgl. ebda., S. 78). Bevor sie ihre Protagonisten fotografierte versuchte Lange sich auch immer einen Überblick der Umgebung zu verschaffen. Dies ermöglichte ihr nicht nur einen

umfassenden Überblick, sondern auch einen anderen Blickwinkel auf die soziale Landschaft. Ihr wohl wichtigstes Vermächtnis an die FSA war das Bildnis der *Migrant Mother*, das 1936 in einer Wanderarbeitersiedlung in Nipomo, Kalifornien, entstand. Lange fuhr ziellos durch diese Gegend und entdeckte durch Zufall die Siedlung. Sie sah eine Frau, die in einem Zelt mit ihren Kindern lebte: „*Sie saß in einem schiefen Zelt, ihre Kinder drängten sich um sie, und sie schien zu wissen, daß meine Bilder ihr helfen könnten, und so half sie mir. Es gab eine Art Gleichheit zwischen uns*“ (Lange, 1998, S. 76). Die Fotografie war der Teil einer Bildserie, bestehend aus fünf Bildern, in der sich Lange immer weiter der Mutter und ihren Kindern näherte. Mit jedem Schritt scheint der Hintergrund (Zelt und Landschaft) ein bisschen mehr zu verschwinden, die Mutter rückt immer zentraler in den Bildmittelpunkt. Das Bild wird zur Gänze von der, ihren Säugling auf dem Arm haltenden, hoffnungslos in die Ferne blickenden Mutter ausgefüllt, während sich die beiden älteren Kinder auf sie stützen. Die zentrale Position der Mutter wurde in der Vergangenheit auch immer als moderne Madonnenendarstellung der christlichen Ikonographie interpretiert (vgl. Stumberger, 2007, S. 81). Später warf man Lange jedoch vor, das Bild der *Migrant Mother* manipuliert zu haben, da sich herausstellte, dass sie den Bildschnitt bei der Entwicklung der Fotografie beschnitten hatte. Die Manipulation von Fotografien war zwar bekannt, jedoch war gerade die Dokumentarfotografie immer ein Genre das sich auf seine Objektivität bzw. auf seinen Wirklichkeitsanspruch berief. Diese Tatsache bewegte später viele Wissenschaftler dazu Langes sozialdokumentarisches Werk

bis ins kleinste Detail zu untersuchen und zu analysieren. Roy Stryker konstatierte rückblickend im Bezug auf das Bildnis der Migrant Mother: „*To me, it was the picture of Farm Security*“ (Meltzer, 1978, S. 133). So stellte ihr wohl berühmtestes Bild, nicht nur für Stryker, ein bahnbrechendes Dokument für die FSA dar, vielmehr wurde diese heimatlose Mutter zu einem Symbol der krisengeschüttelten amerikanischen Bevölkerung und löste bei ihrer Veröffentlichung einen Sturm an Hilfsbereitschaft aus. Obwohl sich Lange auf eine weit emotionalere Ebene mit ihren Protagonisten begab als viele ihrer Kollegen, stellt man schlussendlich auch bei ihr eine funktionalisierte Betrachtungsweise fest. Dies erkennt man z.B. daran, dass sie sich kaum je die Namen der Fotografierten aufschrieb oder merkte. So wurde die Identität der heimatlosen Mutter erst Jahrzehnte später aufgedeckt (Florence Thompson). Lange fotografierte zwar sozialkritische Umstände und bildete ihr Hauptwerk auf der sozialdokumentarischen Fotografie, ihr gesamter beruflicher Erfolg wurde jedoch auf dem Elend und der Armut der Opfer der *New Deal Regierung* begründet. Sie verblieb jedoch Zeit ihres Lebens auf ihrer Seite der bürgerlichen Mittelschicht, während die Portraitierten weiterhin ihr Leben in ärmlichen Verhältnissen fortführten.

6.2.2. BERND & HILLA BECHER

Das Werk von Bernd und Hilla Becher repräsentiert einen gänzlich anderen Zugang zur Dokumentarfotografie. Bereits seit den frühen 1960er Jahren konzentriert sich die dokumentarische Funktion ihrer Fotografien auf „(...) *alltäglich präsent, aber weitge-*

hend unbeachtete Architekturen in großer Zahl, vor allem Fachwerkhäuser und Industriebauten“ (Sachse, 1999, S. 13). Diese Verwendung der Dokumentarfotografie erscheint auf den ersten Blick fremd, denn warum sollte man alte, leerstehende Industrieanlagen, Wassertürme oder Hochöfen dokumentieren und diese Fotografien auch noch als Werke der Kunst verstehen?

Bernhard (Bernd) Becher (1931-2007) hatte bereits vor Beginn seines Studiums der Malerei und Typographie eine große Affinität zu Industriegebäuden aufgebaut. Vorwiegend malte und zeichnete er Gebäude und verwendete zu reinen Dokumentationszwecken die Kamera. Diese Fotografien verwendete er als Vorlagen für seine Bilder und Collagen. Hilla Becher (*1934), geborene Wobeser, stammt hingegen aus dem Bereich der Fotografie und absolvierte eine Ausbildung zur Fotografin. Sie studierte später an der Düsseldorfer Kunstakademie, dies sollte der Ort sein an dem sich das spätere Paar kennenlernen sollte und es war der Ort der ihre gemeinsame künstlerische Zusammenarbeit begründete. Bernd und Hilla Becher waren die Begründer der Düsseldorfer Schule für Fotografie, die sich in den folgenden Jahrzehnten zu einer der renommiertesten Fotografenausbildungen entwickeln sollte. Die Düsseldorfer Schule, auch Becher'sche Schule genannt, brachte unter anderem Künstler wie Andreas Gursky, Thomas Ruff oder Thomas Struth hervor. Der Name Becher stand und steht noch heute als Qualitätsmerkmal für eindrucksvolle Fotografien die weltweite Anerkennung genießen.

Im Mittelpunkt ihres fotografischen Werkes steht die Dokumentation industrieller Architektur,

dabei konzentrierten sich die Künstler vorwiegend auf technische Bauten wie Industriehallen, Wassertürme, Gasbehälter oder Hochöfen (vgl. Stumberger, 2010, S. 134). Alles begann mit der Dokumentation von Fachwerkshäusern des Siegerlandes (Deutschland), doch die Künstler beschränkten sich nicht nur auf die deutsche Industriearchitektur, ihre Reisen führten sie quer durch Europa und schließlich auch nach Amerika. Der Stil der Becher'schen Fotografie lässt sich als wissenschaftlich und sachlich bezeichnen, die Gebäude stehen im Fokus des Bildes und werden möglichst in einem schattenlosen Licht, ohne Menschen, in Schwarz-Weiß abgeleitet. Ein bedeutendes Merkmal ihrer Werke war die Aufnahme sogenannter Typologien, so fertigten sie von einer Anlage nicht nur eine Fotografie an, meist war es eine Serie die aus bis zu zwölf Bildern bestand. Für diese Art von Typologie entstanden die Fotografien aus einem axialen oder diagonalen Kamerastand heraus, dabei achteten die Fotografen besonders darauf, dass die Perspektivenverschiebung so gering wie möglich ausfiel. Diese Art der Inszenierung war jedoch nichts Neues in der Welt der Fotografie, so führt dieser Stil weit zurück in die Geschichte der Fotografie und verweist an dieser Stelle auf den bereits vorgestellten Eugène Atget, Martin Gerlach oder Karl Blossfeldt (vgl. Sachsse, 1999, S. 23). Die auf diesem Weg entstandenen Fotografien wurden nach Themen gegliedert und beinhalteten Bilder aus unterschiedlichen Schaffensperioden. Die Bilder wurden sowohl in Ausstellungen, als auch in Publikationen gruppiert präsentiert um einen besseren Vergleich der Werke zu gewährleisten (vgl. Stumberger, 2010, S. 134).

Die Werke von Bernd und Hilla Becher sind nicht leicht einzuordnen: Bewegen sie sich nur im Bereich der Architekturfotografie, stehen die Bilder einer objektorientierten Fotografie näher oder könnte man sie als dokumentarische Fotografien beschreiben? Der deutsche Fotograf und Kommunikationswissenschaftler Rolf Sachsse äußerte sich dazu folgendermaßen: „(...) *stilistisch ist diese Bildnerie mit dem Begriff eines Dokumentarismus belegt worden, dem eine in Analogie zur Filmtheorie beschriebene Autorenphotographie zugrunde lag*“ (Sachsse, 1999, S. 45). Grundlegend kann hier festgestellt werden, dass es sich bei den Fotografien von Bernd und Hilla Becher um eine neue Art der dokumentarischen Fotografie handelt. Ihre Fotografien überschreiten die Grenzen und sind ein Konglomerat aus Architektur-, Objekt- und Kunstfotografie. So stellen die Becher'schen Fotoserien aus mittlerweile mehr als vier Jahrzehnten eines der wohl größten lichtbildnerischen Archive industrieller Architektur dar. Diese Fotografien dokumentieren industrielle Landschaften, die entweder der Zeit, der Abrissbirne oder einfach nur der Modernisierung zum Opfer fielen. Die Arbeiten von Bernd und Hilla Becher können sehr wohl auch als Pionierarbeiten bezeichnet werden, da sie bereits damals den Wert dieser Bauten erkannten und ihrer Nachwelt als dokumentarische Fotografien hinterließen. Die Becher'sche Fotografie steht weiterhin auch als eine Art Übergang zwischen der dokumentarischen und der künstlerischen Fotografie (vgl. Stumberger, 2010, S. 134). Aus der Perspektive der Kunst können ihre Arbeiten auch als Teil der Konzeptkunst verortet werden. Das Künstler-Paar selbst hat seine Arbeiten immer als eine be-

sondere Form von Skulpturen gesehen. Stumberger konstatiert, dass die Arbeiten von Bernd und Hilla Becher vor allem auch für die Dokumentarfotografie von enormer Bedeutung waren, denn „(...) unter der Hand verwandelte sich dokumentarische Fotografie in Kunst“ (ebda., S. 135).

6.2.3. JULES SPINATSCH

Der Schweizer Künstler und Fotograf Jules Spinatsch (*1964) interpretiert die dokumentarische Fotografie wiederum neu, man könnte seine Arbeiten auch als wegweisend für die Dokumentarfotografie des 21. Jahrhunderts bezeichnen. Spinatsch studierte von 1991 bis 1993 in Zürich Soziologie, bevor er sich selbst die Grundlagen der fotografischen Arbeit beibrachte und als Assistent für diverse Fotografen arbeitete. 1995 studierte er am International Center of Photography (ICP) Dokumentarfotografie. In seinen Fotografien thematisiert er sowohl die touristische Erschließung der Alpen, als auch die Spannungen einer globalisierten Welt und versucht diese Ereignisse bestmöglich zu dokumentieren. Über viele Jahre hinweg entstanden auf diese Weise viele unterschiedliche Projekte und Ausstellungen. Im vorliegenden Kapitel steht seine Publikation mit dem Titel *Temporary Discomfort**



ABB.17: J. SPINATSCH - TD III AROUND HOTEL ASTORIA 2002

im Fokus.

Das Projekt *Temporary Discomfort* könnte als eine Art politisch motivierte Dokumentarfotografie bezeichnet werden. In dem Zeitraum von 2001 bis 2003 dokumentierte Spinatsch welche Auswirkungen politische Großereignisse auf deren Schauplätze haben. Fünf verschiedene Städte, darunter Davos, Genua, New York City, Evian und Genf beherbergten entweder das World Economic Forum (WEF) oder den G8-Gipfel. Bereits der Titel seiner Publikation verweist auf ein temporäres Unbehagen, hier spricht er aber weniger vom Unbehagen der Politiker, als vielmehr vom Unbehagen der Menschen, welche in diesen Städten leben. Sie wurden während dieser Zeit meist nicht nur in ihrem Lebens-

raum eingeschränkt, auch ihre Stadt, ihre Landschaft veränderte sich mit dem politischen Ereignis. Dieses erhöhte Sicherheitsdenken wurde vor allem durch die Terroranschläge am 11. September 2001 in New York City hervorgerufen. Symbole wie Stacheldrähte oder mit Holzbrettern vernagelte Eingänge erinnern mehr an Kriegsgebiete, als

an ein Zusammentreffen der politischen Elite der Welt. So veränderten sich diese Städte in nur kürzester Zeit in eine Art Hochsicherheitstrakt. Spinatsch dokumentierte diese Städte entweder vor oder nach den politischen Ereignissen. Jamie Shea, Sprecher der NATO (North Atlantic Treaty Organization),

* Leider verfügt *Temporary Discomfort*, wie in vielen Kunstmonografien üblich, über keine Seitenanzahlen. Die zitierten Stellen von Martin Jaeggi und Jamie Shea befinden sich im Anhang der Publikation.

schreibt in seinem Aufsatz *Flüchtlinge haben wir letzte Woche schon gebracht*, von der Schlüsselfunktion des modernen Bildes, diese liegt darin „ (...) mehr den Kontext als das tatsächliche Ereignis zu zeigen“ (Shea, 2005). Martin Jaeggi, freischaffender Publizist und Übersetzer, schreibt in seiner Abhandlung *Späher hinter den Frontlinien* über die Funktion der politischen Fotografie, ihrer medialen Aufbereitung und über die durchdachte Inszenierung der Bilder. Er stellt sich die Frage wie Fotografen unter den vorgegebenen Bedingungen eine geschichtliche Wirklichkeit darstellen können. Für Jaeggi stellen die Bilder in *Temporary Discomfort* eine andere Logik des Sehens dar, da „ (...) sie nicht Politik bebildern, sondern die zeitgenössischen Bedingungen des Politischen und seiner Bebilderung hinterfragen, (...)“ (Jaeggi, 2005). Im Gegensatz zur sozialdokumentarischen Fotografie, welche die emotionale Wirkung von Fotografien teilweise für propagandistische Zwecke benutzt, setzt Spinatsch auf eine subtilere Funktion seiner Bilder. Der Betrachter seiner Fotografien wird dazu angeregt eigene Gedanken zu entwickeln, er fördert diese Form der Betrachtung indem er ungewöhnliche Winkel für seine Motive wählt und Panoramaaufnahmen fertigt die einen Überblick auf die Umgebung ermöglichen. Shea bezeichnet Spinatsch als „ (...) Fotograf des denkenden Individuums“ (Shea, 2005). Die Besonderheit in seiner Arbeit liegt auf dem thematischen Fokus, so fotografiert er etwa nicht die politischen Oberhäupter der Welt. Spinatsch konzentriert sich auf das alltägliche Leben in diesen Städten, dadurch schafft er eine völlig neue Position und „ (...) macht das Gewöhnliche dramatisch und das Dramatische gewöhnlich“ (Shea, 2005).

Die Fotografien von Jules Spinatsch können als eine Art globalisierte Dokumentarfotografie interpretiert werden. Seine Arbeiten dokumentieren das politische Geschehen der Welt auf einer globalen Ebene und ermöglichen eine einzigartige Dokumentation der größten politischen Ereignisse zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

6.2.4. DIE EVOLUTION DER DOKUMENTARFOTOGRAFIE

Die Evolution der dokumentarischen Fotografie verdeutlicht den Werdegang und die Weiterentwicklung dieses Genres. Die eben präsentierten Künstler stellen einen Querschnitt durch die Geschichte der Dokumentarfotografie dar und verdeutlichen sowohl die inhaltliche als auch die technische Entwicklung. Hier stellt sich die Frage was sich in den letzten hundert Jahren Dokumentarfotografie verändert hat?

Nur zu oft wird die Dokumentarfotografie in die Richtung der sozialdokumentarischen Fotografie gedrängt, dass sie hingegen ein weit größeres thematisches Spektrum umfasst ist den meisten Menschen unbekannt. Auch die Dokumentation von scheinbar banalen Gegenständen findet in der dokumentarischen Fotografie ihren Platz, ebenso wie eine ästhetisierte Architekturfotografie oder eine gegenstandsbezogene Objektfotografie. Diese Formen und Gattungen der Fotografie wurden lange Zeit belächelt und erlangten erst spät ihre Anerkennung. Wie bereits zuvor erörtert wurde, handelt es sich bei dem Begriff des Dokumentarischen um einen nur allzu vagen Terminus. Es können keine

festgelegten Grenzen festgestellt werden, denn die Dokumentationswürdigkeit eines Objekts unterliegt der subjektiven Wahrnehmung des Fotografen. Es gibt keine Regeln oder fix abgesteckte thematische Inhalte für die dokumentarische Fotografie. Dieser Umstand ist Fluch und Segen zugleich, denn ohne Restriktionen ist der Geist frei für neue Ideen. Hätten sich Bernd und Hilla Becher durch ihre Kritiker abhalten lassen wäre dies nicht nur ein Verlust für die dokumentarische Fotografie gewesen. Diese Dokumente industrieller Landschaften bieten auf architektonischer, als auch geschichtlicher Ebene unverzichtbare Einblicke in die Veränderungen der industriellen Bauweise und können uns heute Aufschluss sowohl über die damalige ökonomische Situation als auch den architektonischen Baustil liefern.

Die vorgestellten Fotografen bieten ein gutes Beispiel für die Evolution der Dokumentarfotografie, dabei darf bei der Betrachtung ihrer Fotografien nicht auf die wirtschaftliche, politische oder soziale Lage der Gesellschaft vergessen werden. Fotografien sollten auch immer im Kontext mit ihren jeweiligen Zeitgeschehnissen betrachtet werden um die genaueren Umstände besser zu verstehen. Die sozialdokumentarische Fotografie veränderte sich durch den Beginn der Wohlstandsgesellschaft der 1960er Jahre, ebenso wie eine politisch orientierte Dokumentarfotografie durch die Geschehnisse des 11. September 2001 beeinflusst wurde. Betrachtet man die Arbeiten von Dorothea Lange, Bernd und Hilla Becher und Jules Spinatsch so stellt man fest, dass sich die Dokumentarfotografie von einer sozialkritischen und sozialdokumentarischen Fo-

tografie hin zu einer objektbezogenen Fotografie entwickelte und sie schließlich durch die fortschreitende Globalisierung zu einer politisch orientierten Dokumentarfotografie wurde. Die Evolution der Dokumentarfotografie bedeutet hingegen nicht, dass die jeweilige Form der Dokumentarfotografie abgelöst oder ausgelöscht wurde. Auch heute gibt es sozialkritische Dokumentarfotografien oder Fotografen welche sich ausschließlich der Dokumentation von Gegenständen oder Gebäuden widmen. So ist es schlussendlich dem Künstler überlassen welche Inhalte er als dokumentarisch anerkennt und seiner Nachwelt in Form einer Dokumentarfotografie hinterlassen möchte.

6.3. FAZIT

Sind Fotografen Künstler, stellen Fotografien einen Gegenstand der Kunst dar und wie hat sich die Dokumentarfotografie in den letzten Jahrzehnten inhaltlich verändert?

Im gegenwärtigen Kapitel stand die Dokumentarfotografie im Zeichen der Kunst und wurde vor allem im Bezug auf ihre Kunstfähigkeit untersucht. Widerwillig wurde die dokumentarische Fotografie im 19. Jahrhundert als Kunstwerk betrachtet, mehr noch wurde sie aus der Kunst verbannt und es sollten mehrere Jahrzehnte vergehen bis sie ihren anerkannten Platz in der Kunstwelt erhalten sollte. Im Zuge dieser Betrachtung konnte ein eindeutiger thematischer Wandel in der Geschichte der Dokumentarfotografie festgestellt werden. Diese Evolution der dokumentarischen Fotografie wurde anhand von vier unterschiedlichen Fotografen und

ihren Werken erörtert. Die Entwicklung zieht sich von einer sozialkritisch orientierten Fotografie hin zu einer objektzentrierten Fotografie und mündet schließlich in eine global orientierte politische Fotografie.

Heute ist die Fotografie und ihr spezialisiertes Genre der dokumentarischen Fotografie nicht mehr nur ein Teil der Kunstwelt, vielmehr ist sie zur Kunst selbst geworden. Im nachstehenden Kapitel wird die dokumentarische Fotografie im Kontext der Philosophie betrachtet und untersucht die Dokumentarfotografie – als Abbild der Realität (7.).

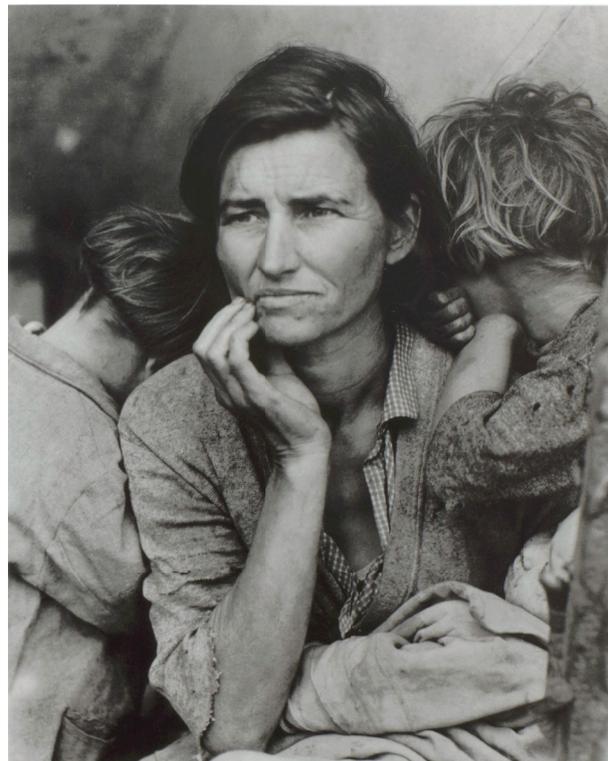


ABB. 18: D. LANGE - MIGRANT MOTHER 1936



ABB. 18: D. LANGE - MIGRANT MOTHER 1936

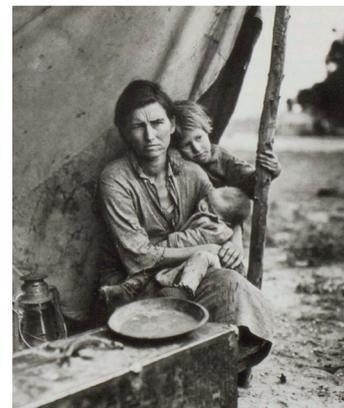


ABB. 18: D. LANGE - MIGRANT MOTHER 1936

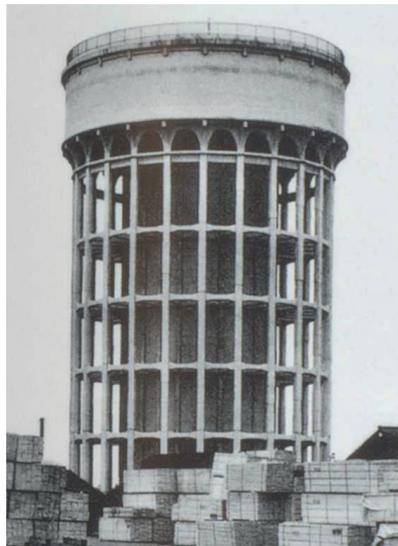
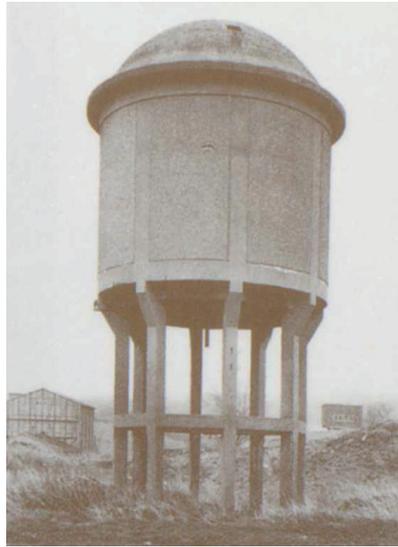


ABB. 19: B. + H. BECHER - WASSERTÜRME 1970-1998

7. DOKUMENTARFOTOGRAFIE - ALS ABBILD DER REALITÄT

„Das Leben als solches ist nicht die Wirklichkeit.
Wir sind es, die Steinen und Kieseln Leben verleihen.“
Frederick Sommer

Spiegelt eine Fotografie tatsächlich die Abbildung der Wirklichkeit, der Realität wider? Diese Frage beschäftigte seit Anbeginn ihrer Entstehung viele Wissenschaftler, Experten und vor allem auch den Fachbereich der Philosophie.

Doch die Beziehung zwischen Philosophie und Fotografie war von Beginn an diffizil und angespannt. Die meisten philosophischen Abhandlungen zum Thema Fotografie setzten sich sehr kritisch mit, dem, damals neuen, Medium auseinander. Stiegler konstatiert: „*Die ersten Photographien – und das zeigen unisono die ersten Dokumente – stellen (...) die Wahrnehmung mit all ihren ästhetischen, diskursiven und epistemologischen Kategorien in Frage*“ (Stiegler, 2010, S. 17). Mit dem Begriff der Wirklichkeit geht auch der Terminus Objektivität einher. Vor allem die Dokumentarfotografie hatte sich in der Vergangenheit immer wieder auf ihre Objektivität berufen, dabei konnte sie diesem Anspruch jedoch nicht gerecht werden. Das ambivalente Verhältnis zwischen der Wahrnehmung von Außen und der eigenen Selbstwahrnehmung der Fotografie liefert hier einmal mehr einen Ansatz für die Philosophie. So haben sich im Laufe der Zeit zahlreiche Philosophen mit der Fotografie beschäftigt. Die wohl berühmtesten philosophischen Positionen zur Fotografie haben unter anderem Walter Benjamin (*Eine kleine Geschichte der Fotografie*), Roland Barthes (*Die helle Kammer*) und Susan Sontag (*Über Fotografie*) verfasst. An dieser Stelle wird jedoch nur kurz auf sie verwiesen, da diese grundlegenden philosophischen Betrachtungen bereits zahlreich untersucht und analysiert wurden. Dieses Kapitel beschränkt sich auf einen Überblick der philosophischen Positionen

zur Fotografie (7.1.) und versucht die dokumentarische Fotografie als Abbild der Realität zu beschreiben (7.1.1.). Im Zuge der Rechercharbeit tauchten folgende Begriffe immer wieder im Bezug zur Fotografie auf: Wirklichkeit (7.2.), Authentizität (7.3.) und Ästhetik (7.4.). Diese Begriffe sind unumgänglich mit dem fotografischen Prozess in Zusammenhang zu bringen und werden eingehend erörtert. Abschließend werden die gewonnenen Erkenntnisse in einem Fazit zusammengefasst (7.5.).

7.1. PHILOSOPHIE & FOTOGRAFIE

Die Entstehung eines neuen Mediums wirft in erster Linie zahlreiche Fragen auf. Wie funktioniert das neue Medium, welche Verfahren liegen ihm zugrunde und für welchen Verwendungszweck kann es eingesetzt werden?

Bei der Erfindung und Entdeckung der Fotografie verhielt sich dies nicht anders, denn vor allem die Philosophie, zeigte neben den Naturwissenschaften, ein reges Interesse, das neue Medium zu erforschen. Dabei ging es der Philosophie nie um nur einen Aspekt der Fotografie, sie wollte dieses neue Medium auch immer ganzheitlich betrachten. Dahingehend beeinflussten vor allem Philosophen die Theorie der Fotografie und zeichneten sich für den Großteil der theoretischen Literatur verantwortlich. Man könnte auch sagen, dass die Philosophie immer schon ein Bedürfnis hatte die Fotografie theoretisch zu fundieren. Doch die Theorie der Fotografie zu fassen ist, wie bereits erläutert wurde (3.), nicht einfach. Aufgrund ihrer Interdisziplinarität unterscheiden sich nicht nur die Definitionen, vielmehr stehen

auch keine determinierten Begrifflichkeiten fest. Zudem stellt der Großteil der philosophischen Positionen meist nur die subjektiven Ansichten ihrer Verfasser dar. Daraus folgt, dass keine allumfassende philosophische Position zur Fotografie existiert. Es gibt jedoch vielbeachtete Publikationen die in der Fachwelt große Anerkennung genießen, wie die bereits genannten Werke von Benjamin, Barthes und Sontag.

Blickt man zurück auf die Entstehungsgeschichte der Fotografie, erkennt man, dass sich die Philosophie in ihren Anfängen vor allem auf das Sehen der fotografischen Werke konzentrierte. Dabei schließt die Fotografie „(...) immer auch eine Reflexion über das Sehen und das Gesehene ein“ (ebda., S. 10). Die Abbildung von Realität, sowie die Wahrnehmung der Fotografie waren weitere zentrale Bereiche mit denen sich die Philosophie beschäftigte. Die stetige Weiterentwicklung der Fotografie verursachte auch auf philosophischer Ebene grundlegende Veränderungen. Gegen Ende der 1950er Jahre und zu Beginn der 1960er Jahre entwickelte sich eine neue philosophische Strömung. Die kulturkritische Betrachtung der Fotografie wich einer theorieorientierten Perspektive die sich vor allem auf „ (...) die informationsästhetische, kommunikationstheoretische, semiotische Analyse“ (Kemp, 1999, S. 134) konzentrierte. Wesentlich ist hier vor allem die Betrachtung der Fotografie als Medium der Massenmedien, hierbei wird die Fotografie nun nicht mehr als rein wissenschaftliches Verfahren verstanden, sondern sie wird als Übermittler von Nachrichten und Botschaften gesehen. Die Folge daraus war, dass die Fotografie zum Kommunikationsmittel erkoren

wurde. Dieser medientheoretischen Perspektive hat sich, wie bereits besprochen (3.), der Medienphilosoph Vilém Flusser angenommen.

7.1.1. DOKUMENTARFOTOGRAFIE ALS ABBILD DER REALITÄT

Können dokumentarische Fotografien das Abbild der Realität widerspiegeln? Diese Frage spiegelt den zentralen Kern der philosophischen Auseinandersetzung mit der Fotografie wider. Ist eine Kamera in der Lage die Realität einzufangen oder bildet sie nur etwas ab, das auf den ersten Blick als Realität scheint? Die amerikanische Schriftstellerin und Philosophin Susan Sontag hat sich in ihrem weltberühmten Werk *Über Fotografie* diese Fragen gestellt, und konstatiert: „Auch wenn es in gewisser Hinsicht zutrifft, daß die Kamera die Realität einfängt und nicht nur interpretiert, sind Fotos doch genauso eine Interpretation der Welt wie Gemälde und Zeichnungen“ (Sontag, 2011, S. 12). Hier spricht Sontag vor allem vom Fotografen, der die Realität der Bilder nachweislich beeinflusst. Wie bereits erwähnt, wurde der Fotografie in ihren Anfängen eine unausgesprochene Objektivität und naturgetreue Abbildung der Welt zugesprochen. Im 19. Jahrhundert war man noch weit davon entfernt die Fotografie als ein vom Fotografen konstruiertes Bild zu betrachten. In erster Linie galt sie als Wiedergabe der Realität und wurde aus diesem Grund auch zu einem wichtigen Medium für die Naturwissenschaften. Doch bereits damals hinterfragten Kritiker die uneingeschränkte Wahrheit dieser Bilder und diskutierten den Wirklichkeitsanspruch der Fotografie und deren Abbild einer

vermeintlichen Realität in zahllosen Abhandlungen.

Stumberger konstatiert, dass Fotografien auch immer im Bezug auf deren ökonomische, ideologische, organisatorische, inhaltliche, funktionale als auch mediale Bedingungen überprüft werden sollten (vgl. Stumberger, 2007, S. 35). Setzt man diese Konstitutionsbedingungen mit den sozialdokumentarischen Fotografien der FSA in Verbindung, steht schnell fest, dass die vorgegebene Realität der armen Landbevölkerung auch durch die stilistischen Mittel ihrer Fotografen erzeugt wurde, um einen bestimmten Zweck für eine bestimmte Organisation zu erfüllen. Der Fotograf verfügt über die Möglichkeit das Bild nach seinen gewünschten Vorstellungen zu konstruieren; allein die Auswahl des Bildausschnitts kann die Bedeutung eines Bildes vollständig verändern. Somit waren Bildmanipulationen für die damalige Fotografie nichts Ungewöhnliches, doch erst die Revolution des digitalen Bildes verbannte schlussendlich die ihr zugeschriebene Abbildung der Realität. Boehm bemerkt in diesem Zusammenhang: *„Die Annahme, Fotografie sei Abbild, wird nicht zuletzt durch die Arbeiten von Künstlern wie Thomas Demand oder durch die Manipulation digitaler Fotografien widerlegt“* (Boehm, 2004, S. 36). Das digitale Bild und die entsprechenden technischen Bearbeitungsprogramme haben nicht nur den Stil vieler Künstler beeinflusst, vielmehr haben sie eine nachhaltige Auswirkung auf das Realitätsempfinden im Bezug auf die Fotografie bewirkt. Durch diese schier unendlichen Möglichkeiten der Bildbearbeitung ging der Glaube an eine Abbildung der Wirklichkeit verloren. Susan Sontag formulierte hierzu eine mögliche Hypothese für zukünftige Forschungen, welche

auch kurz im Ausblick der Arbeit erörtert wird (10.): *„Je weniger frisiert, je weniger kunstfertig fabriziert, je naiver ein Foto ist, desto eher wird es für glaubwürdig gehalten“* (Sontag, 2011, S. 54). Dies führt zu einer Umformulierung mit der Annahme, dass je glaubwürdiger die Fotografie, desto eher wird sie wieder als Realitätsabbildung empfunden.

Sontag beschreibt die Fotografien aber auch als *„(...) Miniaturen der Realität, die jedermann anfertigen oder erwerben kann“* (ebda., S. 10). Ihrer Auffassung nach sind Fotografien Bruchstücke der Welt, welche zwar diesen einen Teilausschnitt der Realität wiedergeben können, eine umfassende Abbildung der Realität kann jedoch nicht erfolgen.

7.2. WIRKLICHKEIT & FOTOGRAFIE

Die Wirklichkeit stellt im Bezug auf die Fotografie einen umstrittenen Begriff in der Philosophie dar. Auch der Terminus der Wirklichkeit soll im Bezug auf seine geschichtliche Vergangenheit in der Fotografie erläutert werden. Blickt man also zurück zu den Zeiten von Talbot und Daguerre so stellt man fest, dass die Annahme der Wirklichkeitsabbildung hier tief verankert ist, Stiegler bemerkt hierzu, *„Sie [Daguerreotypie] leistet die vollkommene Wiedergabe des Wirklichen“* (Stiegler, 2010, S. 19f). Knapp neunzig Jahre nach der Entdeckung der Daguerreotypie bezweifelt Siegfried Kracauer (deutscher Soziologe und Philosoph) jedoch, diese vollkommene Darstellung der Wirklichkeit. Er stellte sich die Frage wie viel Wirklichkeit schlussendlich in einer Fotografie übrig bliebe und kam zum Schluss, dass nur ein kleiner Teil des Wirklichen bestehen bleibt, denn

die fotografischen Bilder „veranschaulichen nicht die Erkenntnis des Originals, sondern die räumliche Konfiguration eines Augenblicks; nicht der Mensch tritt in seiner Fotografie heraus, sondern die Summe dessen, was von ihm abzuziehen ist“ (Kracauer, 1927, S. 108). Kracauer schrieb diese Worte im Zusammenhang mit der beginnenden Bilderflut die in den 1920er Jahren vor allem in Illustrierten und Zeitungen einsetzte. Diese Überflutung an Bildern hält sich seit damals konstant und entwickelte sich durch neue Medien wie dem Internet in einem nie erahnten Ausmaß.

Im vorangegangenen Kapitel (7.1.), wurde bereits kurz auf die sich verändernde Sichtweise der Philosophie im Bezug auf die Fotografie gesprochen. Dabei verlegte sich die kulturkritische Sichtweise auf eine informationsorientierte und kommunikationstheoretische Betrachtung der Fotografie. So wurde die Fotografie erstmals in den 1960er Jahren als vollwertiges Medium der Medienlandschaft anerkannt und dementsprechend untersucht. Der Fokus verlagerte sich auf die Informationsfunktion der Fotografie und ihre Arbeit als Kommunikationsmittel. Dabei wurde sie auch immer wieder in einen semiotischen Kontext gesetzt und somit als Sprache verstanden. „In der Photographie ist die Realität als solche eine (Bild-)Sprache geworden“ (Stiegler, 2010, S. 337). Diese Auffassung war im 20. Jahrhundert weit verbreitet, stand doch die Fotografie als Medium für eine völker- und grenzüberschreitende Verständigung ein, da die Sprache der Bilder keinerlei Vorbildung bedarf. Für Susan Sontag vermitteln Fotografien die Realität nicht als realistische Form, sie konstatiert: „Statt ganz einfach die Wirklichkeit wie-

derzugeben, ist das Foto zum Maßstab der Art und Weise geworden, in der uns die Dinge erscheinen, und hat damit dem Begriff der Wirklichkeit als solchem – und das heißt zugleich dem Begriff des Realismus – einen neuen Inhalt gegeben“ (Sontag, 2011, S. 86).

7.3. AUTHENTIZITÄT & FOTOGRAFIE

Ein weiterer Begriff der im Zuge einer philosophischen Betrachtungsweise zum Forschungsgegenstand Fotografie auftaucht ist die Authentizität. Mit dem Terminus der Authentizität werden vor allem Assoziationen wie Glaubwürdigkeit, Zuverlässigkeit oder Echtheit verbunden. Der Begriff der Authentizität findet im 20. Jahrhundert als Kategorie seine Verwendung in einer ästhetisch aufgebauten Theorie (vgl. Hattendorf, 1994, S. 64).

Die Verwendung der Authentizität im Bezug auf die Fotografie hängt auch stark mit der eben besprochenen Annahme der Wirklichkeit zusammen. Pilarczyk und Mietzner widmen sich in ihrem Werk der seriell-ikonografischen Fotoanalyse (vgl. Pilarczyk/Mietzner, 2005). Im Hinblick auf die Authentizität und die historische Grundlage der Fotografie beschreiben sie vier ausschlaggebende Züge der Fotografie (vgl. ebda., S. 61f):

- **Fotografie als Selbsta Ausdruck:** Diese Eigenart der Fotografie rückt den Fotografen bzw. den Künstler in den Fokus, dieser kann als „(...) verantwortlicher Produzent (...)“ (ebda., S. 61) bezeichnet werden. Die Fotografie dient hier als Kommunikationsmittel und wird als Selbstverständigung verstanden.
- **Fotografie als Sprache:** Im Laufe der Geschichte der Fotografie wurde sie unaufhörlich als Sprache

der Welt bezeichnet (vgl. Stiegler, 2006, S. 73). Diese Weltsprache Fotografie soll auf der Grundlage ihrer visuellen Informationen erforscht werden. Doch auch die Fotografie als Sprache wurde nicht kritiklos hingenommen, da sie nach Meinung vieler Experten, schlussendlich eben doch keine Sprache sei.

- **Fotografie als Fotografie:** Hier liegt der Fokus vor allem auf dem Grundlagenwerk von Roland Barthes (*Die helle Kammer*). Er betrachtet die Fotografie als „ (...) eigene Wirklichkeit mit spezifischen Eigenarten und Geheimnissen“ (ebda., S. 62).
- **Fotografie als Medium:** Abschließend wird die Fotografie im Bezug auf ihre Medialität betrachtet. Dabei stellen sich die Autoren die Frage nach der medialen Qualität der Fotografie im Zeitalter des digitalen Bildes und der digitalen Medien. An dieser Stelle muss speziell erwähnt werden, dass diese Kategorie „die Verwendung und Rezeption eines Fotos in die Analyse einbezogen [hat] und die Funktionen des Mediums überdacht werden“ (ebda., S. 62).

In diesem Zusammenhang bemerken Pilarczyk und Mietzner abschließend: Die „Fotografie bezieht ihre Authentizität aus verschiedenen Momenten: Aus ihrem Bezug auf die Welt, aus ihrer eigenen Faktizität als Fotografie und aus ihrem faktischen Gebrauch“ (ebda., S. 63). Dieser faktische Gebrauch spiegelt sich in der Rezeption des Bildbetrachters wider, denn die Authentizität einer Fotografie ist letztlich immer vom Betrachter selbst abhängig. Aufgrund der unterschiedlichen kulturellen, historischen oder sozialen Hintergründe der Rezipienten stellt das authentische Empfinden einer Fotografie schlussendlich immer die subjektive Wahrnehmung

des Individuums dar.

7.4. ÄSTHETIK & FOTOGRAFIE

Die ästhetische Betrachtung der Fotografie ist vor allem eng mit dem künstlerischen Bild, der Kunstfotografie, verbunden. Die Ästhetik kann als eigenständiges Teilgebiet der Philosophie bezeichnet werden, wobei ihr jedoch unterschiedliche Gebrauchsweisen zukommen. Einerseits wird der Begriff des Ästhetischen für eine Auseinandersetzung mit einer sinnlich wahrnehmbaren Theorie verwendet, andererseits beschränkt sie sich auf einen kunstbezogenen Zugang und setzt die Künste in den philosophischen Fokus der Betrachtung.

Die Fotografie wurde als Gegenstand der Kunst in der Vergangenheit auch immer wieder im Bezug auf die Philosophie diskutiert. Die Anerkennung der Fotografie als Kunst fällt für Stumberger in den Entscheidungsbereich der Ästhetik. Diese Entscheidungen werden vor allem von den Meinungsträgern im Kunstbereich gefällt, der „(...) von Kunstexperten, Agenten des Kulturmarktes oder den öffentlich bestellten Kulturverwaltern dominiert wird“ (Stumberger, 2007, S. 27). Darüber hinaus hat sich die Ästhetik auch im Bezug auf die dokumentarische Fotografie kritisch geäußert, Geimer bemerkt: „Die Kritik des ästhetischen Diskurses behauptet nicht, dass die Fotografie dokumentarisch ist und der Ästhetizismus diese Eigenschaft verkennt, sondern dass der fotografische Diskurs des 19. Jahrhunderts die Fotografie als dokumentarisch beschrieben – Sekular würde sagen: erfunden – hat, während der museale Ästhetizismus diese historische Zuschreibung löscht“

(Geimer, 2011, S. 97). Die ästhetische Betrachtung der Fotografie weist also eine kritische Komponente auf, indem sie sich mit der Kunstwürdigkeit der Fotografie im Allgemeinen und der dokumentarischen Fotografie im Speziellen auseinandersetzt. Doch im Unterschied zum Authentizitätsbegriff, der sich auch der Fotografie als Medium und als Informationsvermittler widmet, versuchen die ästhetischen Theorieansätze sich von dieser Betrachtung zu lösen (vgl. Sachs-Hombach/Schürmann, 2005, S. 119). Das Bild, die Fotografie soll nicht mehr als reiner Informationsträger interpretiert werden, vielmehr möchte sich die ästhetische Bildtheorie mit der Reflexion und Rezeption der kunstbezogenen Fotografie befassen.

7.5. FAZIT

Welcher Zusammenhang besteht zwischen Philosophie und Fotografie? Kann eine dokumentarische Fotografie die Realität abbilden und welche Kernbegrifflichkeiten können im Bezug auf die philosophische Betrachtung der Fotografie festgestellt werden?

Das 7. Kapitel hat sich nun eingehend mit der Philosophie und ihren Ansichten zum Thema Fotografie beschäftigt. Der Dokumentarfotografie wurde immer ein gewisser Objektivitätsanspruch und in diesem Sinn eine Abbildung der Realität unterstellt, diese Annahme kann weder bestätigt, noch komplett verneint werden. Aus Sicht der Philosophie stellt die Fotografie zwar ein Abbild der Realität dar, doch kann diese nur als Teil einer allumfassenden Wirklichkeit betrachtet werden. Die Kernbegrifflichkeiten Wirklichkeit, Authentizität und Ästhetik

wurden im Bezug auf die Fotografie erörtert. Dabei stellte sich heraus, dass die Begriffe der Wirklichkeit und Authentizität sich vorwiegend mit der Wahrnehmung der Fotografie beschäftigen. Die Ästhetik wiederum setzt sich mit der philosophischen Einbettung der Fotografie als Kunstgegenstand auseinander.

Die philosophischen Positionen zur Fotografie beruhen auf deren Bemühungen eine umfassende Theorie der Fotografie zu etablieren. Die dabei entstandenen Ansichten führen wiederum zu einem besseren Verständnis für das Medium der Fotografie. Das nächste Kapitel beschäftigt sich mit der Dokumentarfotografie – als Kommunikationsmittel (8.).

8. DOKUMENTARFOTOGRAFIE - ALS VISUELLES KOMMUNIKATIONSMITTEL

*„Fotos werden geschätzt,
weil sie Informationen vermitteln.“
Susan Sontag*

„Man kann nicht nicht kommunizieren“ (Watzlawick et al, 1967, S. 53). Keine andere Aussage würde das nun folgende Kapitel besser einleiten als Paul Watzlawicks erstes Axiom. Dieser Ansatz ist scheinbar auf den ersten Blick kaum mit dem Forschungsgegenstand der Dokumentarfotografie in Zusammenhang zu bringen, oder vielleicht doch?

Die vom österreichischen Kommunikationswissenschaftler und Soziologen Paul Watzlawick entwickelte Kommunikationstheorie beruht auf fünf sogenannten pragmatischen Axiomen, welche man auch als Regeln bezeichnen könnte. Werden diese Regeln erfolgreich praktiziert bzw. eingehalten kann eine funktionierende Kommunikation stattfinden. Für die vorliegende Arbeit ist vor allem das erste Axiom, auch Metakommunikatives Axiom genannt, von besonderem Interesse, da sich das von Watzlawick proklamierte „nicht nicht kommunizieren“ eindeutig mit der Fotografie als nonverbales Kommunikationsmittel verbinden lässt (eine ausführliche Erklärung folgt im Kapitel 8.1.2.).

Wie also lässt sich die dokumentarische Fotografie als visuelles Kommunikationsmittel in der Kommunikationswissenschaft verorten? Welche grundlegenden medien- und kommunikationstheoretischen Überlegungen können mit der Fotografie verbunden werden und welchen dokumentarischen Anspruch hat die Pressefotografie? Wie sich bereits erahnen lässt fokussiert sich das abschließende Kapitel dieser Magisterarbeit auf die Kommunikationswissenschaft und ihrem wissenschaftlichen Zugang zum Medium der Dokumentarfotografie. Einleitend wird der Zusammenhang zwischen Medien und der Fotografie allgemein erörtert (8.1.), hierbei

wird außerdem auf die visuelle Kommunikation im Speziellen (8.1.1.), als auch auf die Kommunikationstheorien von Paul Watzlawick, Marshall McLuhan und Elihu Katz (8.1.2.) Bezug genommen. Zudem kann die dokumentarische Fotografie auch als Teil der Pressefotografie verortet werden. Eine kurze historische Einbettung in die Pressefotografie (8.2.) als auch ein Exkurs zum Werk von Henri Cartier-Bresson (8.2.1.) soll einen kurzen Einblick in die Verwendung der Fotografie in den Medien bieten. Auf den generierten Erkenntnissen aufbauend, folgt eine Einbettung der dokumentarischen Fotografie als visuelles Kommunikationsmittel in der Kommunikationswissenschaft (8.3.). Die wichtigsten Erkenntnisse werden abschließend in einem Fazit zusammengefasst (8.4.).

8.1. KOMMUNIKATIONSWISSENSCHAFT & FOTOGRAFIE

Die Kommunikationswissenschaft beschäftigt sich vorwiegend mit der Erforschung von Massenkommunikation und deren Kommunikationskanälen. Dabei wird der interpersonellen Kommunikation weitaus weniger Aufmerksamkeit geschenkt, als der massenmedial verbreiteten Kommunikation. Die Informationsvermittlung durch die Massenmedien erfolgt durch sogenannte Medienkanäle; darunter versteht man klassische Kanäle wie z.B. Zeitungen, Zeitschriften, Bücher, Radio, Fernsehen oder Internet. Die zu verbreitenden Informationen gelangen durch Informationsträger bzw. Kommunikationsträger an den Rezipienten und werden von ihm bestmöglich aufgenommen, entschlüsselt und verar-

beitet. Vor allem die Fotografie und der Text erfüllen als Kommunikationsträger eine zentrale Funktion in der Massenkommunikation (vgl. Knieper, 2005, S. 37).

Was wäre eine Medienlandschaft ohne Bilder oder Fotografien? Heutzutage kaum vorstellbar, da das Medium der Fotografie bereits seit mehr als hundert Jahren einen fixen Bestandteil in den Massenmedien darstellt. Die Bedeutung und Schlüsselfunktion der Fotografie als Medium wurde bereits früh für die Medien entdeckt, ihre informationsästhetische und kommunikationstheoretische Leistung wurde jedoch erst Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre erkannt (vgl. Kemp, 1999b, S. 134). Kemp konstatiert: „*Das Interesse an der Medialität und der bald sich durchsetzende Leitwert Kommunikation treibt die Fototheorie dieser Phase dazu, Fotografie auf breitester Basis als Sprache zu behandeln*“ (Kemp, 2011, S. 77). Für die fototheoretische Überlegung der Fotografie als Sprache gibt es ebenso viele Befürworter, als auch Kritiker. An dieser Stelle soll sie jedoch als Sprache verstanden werden, um ein medientheoretisches Modell, das Sender-Empfänger-Modell nach Stuart Hall, als Grundgedanken der Medientheorie vorzustellen (vgl. Kemp, 1999a, S. 32). Dieses Modell beruht auf der Annahme, dass es für jede Kommunikation sowohl einen Sender (S) als auch einen Empfänger (E) gibt. Dabei kodiert der Sender eine Botschaft und übermittelt diese dem Empfänger als Signal; dem Empfänger wiederum fällt die Aufgabe der Enkodierung zu. Hier ist weiters anzumerken, dass es sich bei dem Signal sowohl um verbale als auch nonverbale Signale handelt. Der Kommunikationsvorgang

gilt als erfolgreich, wenn der Empfänger das Signal richtig zuordnet und die übermittelte Botschaft des Senders richtig versteht. Um diese Kommunikation zu ermöglichen, müssen sich Empfänger und Sender jedoch auf eine einheitliche Kodierung einigen. Doch auch die Kommunikationssituation in der das Signal entschlüsselt wird ist von Bedeutung, da sie sich durch äußere Einflüsse und unterschiedlichen Gegebenheiten auf die richtige Entschlüsselung der Information auswirken kann. Auf die Fotografie bezogen bedeutet dies, dass der Sender der Information, der Fotograf, über den Informationsträger Fotografie ein nonverbales Signal an den Empfänger, den Rezipienten, sendet. Dieser enkodiert das Signal der Botschaft, ordnet es zu und versucht die daraus gewonnene Information zu verstehen. Dies stellt sehr vereinfacht eine Form der Kommunikationsvermittlung durch das Medium der Fotografie dar.

In der Kommunikationswissenschaft sind vor allem Bild und Text von zentraler Bedeutung. Die Verarbeitung von Informationen ist jedoch von Kommunikationsträger zu Kommunikationsträger unterschiedlich. Dementsprechend konnten beim Rezipienten vor allem zwischen Text und Bild unterschiedliche Rezeptionsarten festgestellt werden. Dabei werden nicht nur Bilder anders erinnert als Texte, sie folgen auch einer assoziativen, anderen Logik (vgl. Knieper, 2005, S. 37). Texte wiederum, können aus sprachwissenschaftlicher Perspektive durch Syntax oder Grammatik bestimmt werden. Diese Begrifflichkeiten finden jedoch im Bezug auf das Bild keine Verwendung (vgl. Müller, 2003, S. 14). So unterscheiden sich die Informationsträger Bild und

Text nicht nur in der Produktionslogik und Produktionsstruktur, sondern auch in Inhalt und Wirkung (vgl. ebda., S. 14). Letztlich ist festzuhalten, dass sich die Bild- und Textkommunikation nicht nur unterscheiden, sie greifen auch ineinander über und ergänzen sich in bestimmten Teilbereichen. Diese Unterscheidungen stellen vor allem für die Grundlage der visuellen Kommunikationstheorie eine wichtige Basis dar.

8.1.1. VISUELLE KOMMUNIKATIONS- FORSCHUNG

Die visuelle Kommunikationsforschung befindet sich erst seit geraumer Zeit im Fokus der deutschsprachigen Kommunikationswissenschaft. Man könnte zum Schluss kommen, dass die nonverbalen visuellen Kommunikationsprozesse einen weniger hohen Stellenwert in der Kommunikationswissenschaft genießen als die verbalen Kommunikationsprozesse. Doch warum ist das so? Die visuellen Kommunikationsprozesse wurden zu lange Zeit als selbstverständlich betrachtet und sowohl inhaltlich als auch methodisch mit den verbalen Kommunikationsprozessen gleichgesetzt. Dies gründete vorwiegend in einem zu weit gefassten Kommunikationsbegriff, welcher Kommunikationsprozesse und Kommunikationsprodukte unabhängig von ihrer formalen Gestalt betrachtet (vgl. ebda., S. 183). Im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum widmeten sich amerikanische Wissenschaftler bereits zu einem früheren Zeitpunkt dem eigenständigen Bereich der sogenannten „Visual Communication“ (vgl. ebda., S. 183). So legte erst 2003 die Politologin und

Kommunikationswissenschaftlerin Marion Müller, mit ihrer Publikation Grundlagen der visuellen Kommunikation, ein umfassendes Werk zur visuellen Kommunikationsforschung vor. Dabei untersuchte sie den Forschungsgegenstand auf einer interdisziplinären Ebene und widmete sich, neben dem Versuch einer Theoriebildung, auch den Analysemethoden von Bildern. Ihr Werk stellt einen wichtigen Beitrag für die Kommunikationswissenschaft und ihren Lehrauftrag dar.

Man könnte das 21. Jahrhundert auch als das Zeitalter der Bilder, des Bilderkonsums oder der Bilderflut bezeichnen. Noch nie zuvor gab es so eine Fülle an unterschiedlichen visuellen Kommunikationsmitteln wie heute. Dies ist vor allem auch auf die technische Revolution der Bilder bzw. der Fotografie zurückzuführen. Das Visuelle besitzt einen immer größer werdenden Stellenwert im alltäglichen Leben der Menschen und stellt aus diesem Grund einen äußerst aktuellen Forschungsgegenstand der Kommunikationswissenschaft dar. Die visuelle Kommunikationsforschung bemüht sich um eine Erforschung des Visuellen, Müller definiert diesen neuen Teilbereich wie folgt: *„Visuelle Kommunikationsforschung untersucht visuelle Phänomene, die sich in Form von Bildern materialisieren“* (ebda., S. 14). Knieper geht noch einen Schritt weiter und sieht das Bildverstehen in sozialen und kulturellen Praktiken verankert: *„Die semantische Bestimmtheit visueller Kommunikation hängt von äußeren Faktoren ab, wie Kulturkreis, historischer Kontext, Präsentationskontext, Umbildcharakter, Vorwissen oder individuelle Wahrnehmungssituation. Dies impliziert, dass das Erfassen von Bildlichkeit und von Bildern sowohl von zeitli-*

chen als auch räumlichen Faktoren beeinflusst wird und damit relativ ist“ (Knieper, 2005, S. 38). Einmal mehr wird deutlich, dass es sich bei der visuellen Kommunikation auch um einen interdisziplinären Forschungsbereich handelt. Müller sammelte in ihrem Werk Forschungsansätze aus einer Vielzahl von Disziplinen, die von philosophischen Ansätzen über morphologische Abbildungsvergleiche (vgl. Müller, 2003, S. 151ff) bis hin zu einem Visual Framing (vgl. ebda., S. 172ff) oder der Ethnologie (vgl. ebda., S. 223ff) reichen. In Summe bilden diese interdisziplinären Ansätze das Fundament für einen umfassenden Einblick in das neue Forschungsgebiet der visuellen Kommunikationsforschung.

8.1.2. THEORETISCHE FUNDIERUNG

Wie lässt sich die Fotografie mit der klassischen Kommunikationstheorie in Einklang bringen? Das nun folgende Kapitel widmet sich der theoretischen Einordnung der Fotografie in der Kommunikationswissenschaft. Diese verfügt über eine Vielzahl an unterschiedlichen theoretischen Überlegungen. Für den Forschungsgegenstand Fotografie bzw. der Dokumentarfotografie werden an dieser Stelle vor allem die Theorien von Paul Watzlawick, Marshall McLuhan und Elihu Katz herangezogen.

Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels kurz erörtert steht das erste Axiom [Metakommunikatives Axiom – „man kann nicht nicht kommunizieren“ (Watzlawick et al, 1967, S. 53)] nach Paul Watzlawick im Bezug auf die Fotografie im Zentrum der Überlegung. Wenn der Mensch also „nicht nicht

kommunizieren“ kann, er sich somit in einer permanenten Kommunikationshandlung befindet und selbst dann kommuniziert, wenn er nicht spricht, impliziert dies sowohl eine nonverbale als auch unbewusste Kommunikation. An dieser Stelle überschneidet sich Watzlawicks Theorie mit dem Forschungsgegenstand Dokumentarfotografie, da der Fotografie im Allgemeinen auch eine nonverbale Kommunikation anhaftet. Hier tritt also das Medium Fotografie nicht nur als ein nonverbales Kommunikationsmittel auf, vielmehr kann sie als visuelles, nonverbal agierendes Kommunikationsmittel beschrieben werden.

Marshall McLuhan wurde mit seinem Werk *Das Medium ist die Massage*, nicht nur weltberühmt, seine Überlegungen lieferten vor allem wichtige Erkenntnisse im Bezug auf den Prozess der Kommunikation. Der Titel ist jedoch auf den Fehler einer Buchdruckerei zurückzuführen, da der ursprüngliche Titel seiner Publikation *Das Medium ist die Botschaft* (*The Medium is the Message*), lautete. Mit eben dieser Grundaussage gehen folgende Überlegungen einher: Für McLuhan besitzt das Medium, unabhängig von seinem Inhalt, eine bestimmte Wirkung, welche die menschliche Erfahrung nicht nur verändert sondern auch nachhaltig prägt. Roland Burkart konstatiert hierzu zusammenfassend: „Medien verändern unsere Umwelt, unsere Kultur und damit uns selbst“ (Burkart, 2002, S. 318). Auch die Fotografie veränderte durch ihre Entstehung die unmittelbare Umwelt des Menschen und hatte großen Einfluss auf die kulturelle Weiterentwicklung. Zudem unterschied McLuhan in seinem Werk *Understanding Media* (*Die magischen Kanäle*) zwischen,

sogenannten, heißen und kalten Medien. McLuhan lieferte lediglich die Definition zu den heißen Medien: „Ein «heißes» Medium ist eines, das nur einen der Sinne allein erweitert, und zwar bis etwas «detailreich» ist. Detailreichtum ist der Zustand, viele Daten oder Einzelheiten aufzuweisen“ (McLuhan, 1992, S. 35). Nach dieser Definition haben heiße und kalte Medien unterschiedliche Grade der Rezipientenbeteiligung. Die Betrachtung einer Fotografie erfordert nach McLuhan nur einen Sinn und stellt somit ein heißes Medium dar. Kalte Medien, wie z.B. Fernsehen, erfordern demnach eine höhere Aufmerksamkeit und beanspruchen mehrere Sinne der Rezipienten wodurch die Aufnahme von Informationen erschwert wird. Doch McLuhans Einteilung wurde immer wieder stark kritisiert und hatte über längere Sicht keinen Bestand.

Eine weitere Theorie der Kommunikationswissenschaft befasst sich mit dem Nutzen- und Belohnungsansatz (Uses and Gratifications Approach) von Elihu Katz (vgl. Burkart, 2002, S. 222). Diese Theorie basiert auf einer rezipientenzentrierten Sichtweise, dementsprechend erfolgt „die Rezeption massenmedial vermittelter Inhalte (...), weil man sich von diesem Umstand eine Art «Belohnung» (Gratifikation) erwartet“ (ebda., S. 222). Der Nutzen- und Belohnungsansatz untersucht das aktive Publikum, dies bedeutet, dass sich die Rezipienten aktiv und freiwillig mit den Massenmedien auseinandersetzen. Das Publikum wird nicht mehr als passives Element wahrgenommen, vielmehr soll die Mediennutzung als zielorientiertes Handeln verstanden werden (vgl. ebda., S. 223). Die, aus der Medienwirkungsforschung stammende, Theorie hat in der

Kommunikationswissenschaft damals viel Staub aufgewirbelt. So hat sie nicht nur dem Reiz-Reaktions-Modell (Stimulus-Response-Modell) widersprochen (vgl. ebda., S. 223), vielmehr bewirkte sie einen Paradigmenwechsel und veränderte eine der grundlegendsten kommunikationswissenschaftliche Sichtweisen. So fragte der Nutzen- und Belohnungsansatz nicht mehr danach was die Medien mit den Menschen machen, vielmehr lautete die Frage nun „Was machen die Menschen mit den Medien“ (Katz/Foulkes, 1962, S. 378)? Doch wie könnte man diese Theorie mit der Dokumentarfotografie verbinden? Welcher Nutzen bzw. welche Belohnungen können durch das Medium der Fotografie erlangt werden? Man könnte die Frage spezifizieren: Was machen die Menschen mit der Fotografie? Wofür wird sie verwendet, welchen Nutzen kann sie erfüllen und welche Belohnung erhoffen sich die Rezipienten? Im Zeitalter der sozialen Netzwerke (z.B. Facebook oder Instagram) spielt vor allem die Selbstdarstellung eine große Rolle, hier übernimmt die Fotografie als Medium eine tragende Funktion. Doch stellt diese Art der Fotografie auch eine dokumentarische Fotografie dar? Auf diese Frage gibt es zum jetzigen Zeitpunkt keine wissenschaftlich fundierte Antwort, jedoch bietet sie einen spannenden Ansatz für eine mögliche neue Definition der Dokumentarfotografie im 21. Jahrhundert und einen Ausgangspunkt für zukünftige Forschungen.

8.1.3. METHODISCHE FUNDIERUNG

Nach der theoretischen Einbettung der Dokumentarfotografie in der Kommunikationswissenschaft

folgt nun ein kurzer Einblick in die methodische Fundierung. Neben der theoretischen Grundlage spielt auch die Methodik eine zentrale Rolle für eine zukünftige Erforschung der dokumentarischen Fotografie. Aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive können hier vor allem die Methode der Bildsemiotik (vgl. Friedrich/Schweppenhäuser, 2010), der Weg der Bildbeschreibung zur Bildanalyse bis hin zur Bildinterpretation (vgl. Müller, 2003) und das, aus der Werbeforschung stammende Methodenwerkzeug „Eye-Tracking“ (vgl. Schweiger/Schrattenecker, 2009) angeführt werden.

Die Methode der Bildsemiotik kann der qualitativen Sozialforschung zugeschrieben werden, dabei versucht sie die Zusammenhänge zwischen Objekten, Zeichen und Darstellungen zu untersuchen. Aus bildsemiotischer Perspektive sollten Text und Bild auch immer als kommunikative Einheit betrachtet werden (vgl. Friedrich/Schweppenhäuser, 2010, S. 16). Diese sogenannte kommunikative Einheit sollte jedoch ebenso im Bezug auf ihren jeweiligen Kontext untersucht werden. So konzentriert sich die Bildsemiotik vorwiegend auf den quasi-diskursiven Charakter von Bildern und versteht diese im gleichen Zug als Zeichensysteme (vgl. ebda., S. 25). Fotografien lassen sich jedoch nicht so einfach lesen wie Texte und so können sie grundlegend als vielschichtig beschrieben werden. Friedrich und Schweppenhäuser konstatieren: *„Die Kunst des »Bildlesens« beruht darauf, dass man einerseits die Offenheit und Veränderlichkeit der Bilder berücksichtigt und sie andererseits doch als geordnete Zeichensysteme begreift“* (ebda., S. 25). Im Bezug auf die dokumentarische Fotografie, die im Laufe ihrer Geschichte auch im-

mer wieder als Sprache bezeichnet wurde (vgl. Stiegler, 2006, S. 73), kann die Methode der Bildsemiotik vor allem Aufschluss für die Lesbarkeit der Bilder liefern.

Bildbeschreibung, Bildanalyse und Bildinterpretation stellen drei grundsätzliche Methoden für die wissenschaftliche Untersuchung des Bildes in der visuellen Kommunikationsforschung dar (vgl. Müller, 2003, S. 33). Diese Bildmethoden gründen auf Erwin Panofskys Überlegungen zur Beschreibung von Kunst (vgl. ebda., S. 33). Seine Unterteilung der Bilduntersuchung in Beschreibung, Bedeutungsanalyse und Interpretation kann jedoch als idealtypisch bezeichnet werden, da sich die Begriffe in der realen Situation überschneiden (vgl. ebda., S. 33). Ferner liegt für Müller das Ziel einer wissenschaftlichen Bildbeschreibung nicht in einer subjektiven Beschreibung des Bildes, vielmehr sollte das Bild einer objektivierbaren Beschreibung unterliegen (vgl. ebda., S. 34). Der nächste Zwischenschritt, die Bildanalyse, widmet sich der Bedeutungszuweisung und fokussiert sich auf die bedeutenden Aussagen des Bildes (vgl. ebda., S. 42f). Der letzte Schritt, die Bildinterpretation, kann nur aufgrund einer ausführlichen Bildbeschreibung und Bildanalyse erfolgen. Diese Art der Interpretation kann in der Kommunikationswissenschaft vor allem in der Wirkungsforschung eingesetzt werden (vgl. ebda., S. 55). Zusammenfassend bezeichnet Müller die Beschreibung, Analyse und Interpretation des Bildes als eine Art Sinnentschlüsselung der visuellen Kommunikation und unterteilt diese in drei verschiedene Sinnbegriffe: Phänomensinn, Bedeutungssinn und Dokumentsinn (vgl. ebda., S. 34). Die eben be-

schriebenen Methoden liefern alle Voraussetzungen für eine Untersuchung der dokumentarischen Fotografie.

Das sogenannte Eye-Tracking-System stammt ursprünglich aus der Marktforschung und wurde bisher vorwiegend im Bereich der Werbeforschung angewendet (vgl. Schweiger/Schrattenecker, 2009, S. 343). Bislang gibt es zwei unterschiedliche Wege die Blickregistrierung des Rezipienten zu messen – die berührungslose Methode und die Lesebrillen-Methode. Bei der berührungslosen Methode sitzt der Rezipient vor einem Bildschirm, worauf sich das zu untersuchende Objekt (Bild/Fotografie) befindet. Die im Bildschirm integrierten Kameras senden dabei Lichtstrahlen auf die Netzhaut des Rezipienten. Die Strahlen werden reflektiert und wiederum in eine Kamera eingespiegelt (Cornea-Reflex-Methode), so können die Augenbewegungen des Rezipienten ganz genau verfolgt werden (vgl. ebda., S. 343). Die zweite Methode funktioniert nach demselben Prinzip, dabei ist die Lesebrille gleichzeitig mit einer Kamera verbunden und filmt das Blickfeld des Rezipienten. Die Blickaufzeichnung liefert in der Werbeforschung wichtige Ergebnisse zur Blickreihenfolge der Probanden und kann somit Rückschlüsse auf die visuelle Wahrnehmung der Informationsbotschaft liefern (vgl. ebda., S. 344). Es stellt sich dabei die Frage ob diese Methode auch für die dokumentarische Fotografie einen Nutzen hat. Auf die sozialdokumentarische Fotografie bezogen könnte die Blickrichtung des Rezipienten Rückschlüsse auf die Verarbeitung von emotionalisierenden Bildern liefern. Wohin fällt der Blick des Rezipienten zuerst? Wie lange widmet er sich der Bildbetrachtung, welche Reihungsmerkma-

le können festgestellt werden? Können Unterschiede zwischen dokumentarischer Fotografie und „normaler“ Fotografie festgestellt werden?

8.2. DIE DOKUMENTARFOTOGRAFIE ALS TEIL DER MEDIEN - PRESSEFOTOGRAFIE

Die Fotografie als Medium findet vor allem als Teil der Pressefotografie in den Massenmedien ihre Verwendung. Dabei steht an dieser Stelle vor allem der Beginn der Pressefotografie in den 1920er Jahren im Vordergrund des Kapitels und dient als kurzer Abriss, um einen besseren Einblick in die kommunikationswissenschaftliche Einbettung der dokumentarischen Fotografie zu erhalten.

Mit der stetigen Weiterentwicklung der Reproduktionstechniken und dem Aufkommen tragbarer Kameras entstand in den 1920er Jahren eine neue Richtung der Fotografie: die Pressefotografie. Wolfgang Kemp beschreibt diese Zeit auch als „(...) die Lehrzeit des Fotojournalismus“ (Kemp, 2011, S. 62). So normal uns die heutige Bildberichterstattung scheint, so außergewöhnlich wurde sie damals empfunden. Die Verbindung von Fotografie und Presse verknüpfte zum ersten Mal das Bild als Informationsträger mit einem Medienkanal. Dies stellt aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive einen beeindruckenden Meilenstein in der Geschichte der Medien dar. Stiegler bemerkt hier auch die zentrale Funktion der Presse: *„Die medienhistorische Relevanz der Photographie verdankt sich der Presse, da erst hier die Photographie von einem Medium, das massenhaft praktiziert wird, zu einem Massenmedium mit seinen spezifischen Verbreitungs- und Rezep-*

tionsformen wird“ (Stiegler, 2010, S. 281). Schnell wuchs das Interesse an der Pressefotografie und die Zeitungsschaffenden mussten sich nicht mehr bemühen an Fotografien zu gelangen, sondern hatten bereits ihre eigenen fest angestellten Fotografen. Mit der steigenden Nachfrage an Bildern in der Bevölkerung wurde auch der Pressemarkt immer größer und differenzierter. Eine Fülle an Illustrierten, Zeitungen, Zeitschriften und Reportageheften überschwemmten den Rezipienten regelrecht mit Bildern und Informationen. Doch welche Funktionen erfüllte das Medium der Fotografie in den Massenmedien? Ihre Aufgabe in der Presse bestand darin Aufmerksamkeit zu erregen, mit dem Text verbunden als authentischer Bericht wahrgenommen zu werden und die Menschen auf emotionaler Ebene zu berühren (vgl. Mösslang, 1969, S. 98f). Die Macht der Bilder blieb kein Geheimnis und so entwickelte sich binnen kürzester Zeit neben einer publikumsorientierten Presse auch eine politisch orientierte Presse, die das Medium der Fotografie einmal mehr als Propagandainstrument einsetzten. Jäger schreibt hierzu: *„Es ist eine banale Tatsache, dass Bilder als Kommunikationsmittel und Instanzen der Wissensvermittlung und Wahrheitsproduktion, als Dekoration, Propaganda und Vehikel der Weltaneignung sowie der Weltkonstruktion seit der ausgehenden Neuzeit bedeutsamer geworden sind“* (Jäger, 2009, S. 8f). So bediente sich auch die sozialdokumentarische Fotografie der Presse als Kommunikationskanal, um ihre Fotografien einer breiten Masse zu präsentieren. Dabei stand jedoch nicht nur die Vermittlung von Informationen im Vordergrund, vorwiegend wurde die Verbreitung durch die Massenmedien

auch benutzt um eigene Interessen zu verfolgen. So verwendete auch die FSA den Informationsträger Dokumentarfotografie als beeinflussendes Instrumentarium, um über die Massenmedien die Bevölkerung zu erreichen. Jäger konstatiert, dass die sozialdokumentarischen Bilder der FSA-Fotografen dazu dienten *„(...), Roosevelts Politik des »New Deal« publizistisch zu unterstützen, indem sie Regierungsstellen, Zeitungen und Illustrierten zur Verfügung gestellt wurden“* (ebda., S. 127). Die dokumentarische Fotografie kann somit als Fundament für die beginnende Pressefotografie bezeichnet werden und stellt eindeutig einen relevanten kommunikationswissenschaftlichen Forschungsgegenstand dar.

8.2.1. EXKURS : HENRI CARTIER-BRESSON

Mit dem steigenden Interesse an der Fotografie in den Medien wurde auch der Beruf des Pressefotografen geboren. Dieser Exkurs soll einen kleinen Einblick in das Werk einer der berühmtesten Pressefotografen des 20. Jahrhunderts darstellen und seine Vorreiterrolle als Mitbegründer der Fotoagentur *Magnum Photos* beleuchten.

Henri Cartier-Bresson (1908-2004) widmete sich, nach seinem Studium der Malerei, zu Beginn der 1930er Jahre der Fotografie und entwickelte binnen kürzester Zeit nicht nur seinen eigenen Stil, der *„zwischen geometrischer Reinheit und surrealistischer Rasanzt“* (Chéroux, 2008, S. 27) lag, vielmehr begründete er eine neue Stilrichtung. Cartier-Bresson wurde zum Meister der Schnappschussfotografie und zur Koryphäe der Momentaufnahme. Dabei berief er sich immer auf seine Formel des ent-

scheidenden Augenblicks. Denn für Cartier-Bresson war es von besonderer Bedeutung als Fotograf in einem Bruchteil einer Sekunde auf ein Ereignis zu reagieren und dies in einer Fotografie zu dokumentieren. Er beschrieb diesen Vorgang als den entscheidenden Augenblick: „Für mich besteht die Fotografie im gleichzeitigen, blitzschnellen Erkennen der inneren Bedeutung einer Tatsache einerseits, und auf der anderen Seite des strengen und rückhaltlosen Aufbaus der optisch erfassbaren Formenwelten, die jene Tatsachen zum Ausdruck bringt“ (Kemp, 2011, S. 70). Sein Stil wurde jedoch auch stark von der surrealistischen Bewegung geprägt, für die er bis vor Kriegsbeginn arbeitete. Bemerkenswert scheint vor allem, dass Cartier-Bressons mitunter bekanntesten Arbeiten am Beginn seiner Karriere als Fotograf entstanden. So zahlreich seine fotografischen Reisen waren, so unterschiedlich gestalteten sich auch seine Motive und Aufträge (vgl. ebda., S. 71).

Doch Henri Cartier-Bresson wurde nicht nur für seine fotografischen Werke bekannt. Er gründete gemeinsam mit seinen Fotografenkollegen Robert Capa, David Seymour, George Rodger und William Vandivert, 1947 die Fotoagentur *Magnum Photos*. Die Gründung der Agentur kann auch als Schritt der Professionalisierung der Fotografie gesehen werden (vgl. Chéroux, 2008, S. 62). Die Idee eine Agentur für Fotografie zu gründen kam jedoch ursprünglich von Robert Capa; sie wurde ins Leben gerufen um den Respekt und vor allem die Urheberrechte der Fotografen zu schützen. Viel zu lange wurden Fotografen ihrer Bildrechte beraubt und hatten zudem keinen Einfluss auf deren Verbreitung. Dieser Umstand sollte sich mit *Magnum*

Photos ändern: als Kooperative gegründet, basierte sie auf dem Prinzip der Selbstverwaltung, es gab keinen Vorgesetzten, die Fotografen waren ihre eigenen Arbeitgeber und trafen gemeinsam im Plenum ihre Entscheidungen. „Das Prinzip soll eine größere Transparenz bei der Übertragung der mit der Vermarktung von Bildern verbundenen Rechte und die Reduzierung der Zwischenhändler sein“ (ebda., S. 62). Der Erfolg gibt *Magnum Photos* Recht, nicht zuletzt ist sie auch noch heute eine der erfolgreichsten Bildagenturen der Welt.

8.3. DOKUMENTARFOTOGRAFIE ALS VISUELLES KOMMUNIKATIONSMITTEL

Abschließend stellt sich nun die Frage wie die dokumentarische Fotografie als visuelles Kommunikationsmittel praktisch sowohl in den Massenmedien als auch in der kommunikationswissenschaftlichen Forschung verortet werden kann.

Die dokumentarische Fotografie stellt in erster Linie auch immer ein historisches oder zeitgenössisches Zeitdokument dar. Stiegler beschreibt vor allem die Evidenz des Bildes als einen zentralen Moment für die Dokumentarfotografie, „diese wird so zur bildlichen Kommunikation einer unanzweifelbaren Realität, die visuell als Faktizität wahrgenommen wird und zugleich den Betrachter bewegen soll“ (Stiegler, 2010, S. 324). Demnach stellt die dokumentarische Fotografie vor allem für die historische Kommunikationsforschung einen spannenden Kommunikationsträger dar. Der Forschungsgegenstand geht jedoch über die Grenzen der Pressefotografie hinaus und kann auch im

Bezug auf Bild- und Fotografiebände in einen kommunikationshistorischen Kontext gesetzt werden.

Darüber hinaus stellt die Dokumentarfotografie als visuelles Medium auch in der Medienutzungsforschung ein wesentliches Instrumentarium dar. So kann die dokumentarische Fotografie in zweierlei Hinsicht untersucht werden. Einerseits könnte die Verwendung von Fotografien in den Massenmedien erforscht werden, z.B. die Verwendung dokumentarischer Fotografie in der Presse (sowohl Online- als auch Printmedien). Andererseits könnte man das Medium Fotografie auch auf einer interpersonellen Ebene analysieren. Hierbei würde es sich um eine allgemeine Nutzung des Mediums Fotografie handeln, ohne dabei einen unmittelbaren Kontext zu den Medien herstellen zu müssen. Es stellt sich also die Frage wie der Rezipient das Medium der Fotografie im 21. Jahrhundert nutzt und ob im selben Zug auch unterschiedliche Nutzungstypen festgestellt werden können.

Auch die Medienwirkungsforschung beschäftigt sich mit der Analyse von Fotografien und erforscht ihre nachhaltige Wirkung auf den Rezipienten in den Massenmedien. Im Zuge dieser Überlegungen könnten Untersuchungen im Bezug auf die sozialdokumentarische Fotografie nach den emotionalisierenden Faktoren der Fotografie forschen. Was macht ein Bild emotional? Haben emotionale Bilder einen anderen Einfluss auf das Verhalten der Rezipienten als rationale Fotografien?

Die visuelle Kommunikationsforschung bildet einen vielversprechenden neuen Zugang zur Erforschung visueller Kommunikationsmittel in der Kommunikationswissenschaft. Dies ergibt sich

nicht nur aus dem überschneidenden Interdisziplinaritätsgedanken. Das noch junge Forschungsfeld bietet die besten Voraussetzungen für die Untersuchung der Dokumentarfotografie als visuelles Kommunikationsmittel, da sie sich einer Erforschung der visuellen Phänomene in Form von Bildern widmet (vgl. Müller, 2003, S. 14).

Der allgemeine Gebrauchswert der dokumentarischen Fotografie beschränkt sich in den Medien jedoch auf die Pressefotografie, nur ein kleiner Teil der Dokumentarfotografie dient ihrer Archivierung als Zeitdokument. Basierend auf den bereits generierten Erkenntnissen kann die dokumentarische Fotografie also eindeutig als visuelles, nonverbales Kommunikationsmittel bezeichnet werden und leistet somit einen wesentlichen Beitrag als Kommunikations- als auch Informationsträger in der Kommunikationswissenschaft.

8.4. FAZIT

Wie lässt sich die dokumentarische Fotografie als visuelles Kommunikationsmittel in der Kommunikationswissenschaft verorten? Gibt es grundlegende medien- und kommunikationstheoretischen Überlegungen die mit der Dokumentarfotografie in Zusammenhang gebracht werden und hat die Pressefotografie auch einen dokumentarischen Anspruch?

Das vorliegende Kapitel widmete sich der Einbettung der dokumentarischen Fotografie in einen kommunikationswissenschaftlichen Kontext. Hier spielt vor allem das noch junge Forschungsfeld der visuellen Kommunikation eine wesentliche Rolle, da sie sich auf einer interdisziplinären Basis

der Erforschung visueller Phänomene widmet. Im Zuge der Betrachtung kann die dokumentarische Fotografie vielmehr eindeutig den klassischen Medientheorien von Paul Watzlawick, Marshall McLuhan oder Elihu Katz zugeordnet werden, vielmehr wird an dieser Stelle die kommunikationswissenschaftliche Relevanz des Forschungsgegenstandes Dokumentarfotografie deutlich. Ferner stellen die angeführten Methoden (Bildsemiotik, Bildbeschreibung, Bildanalyse und Bildinterpretation, Eye-Tracking-System) einen kleinen Überblick zur wissenschaftlichen Bearbeitung der Fotografie bzw. Dokumentarfotografie dar. Abschließend kann die dokumentarische Fotografie in den folgenden kommunikationswissenschaftlichen Forschungsfeldern verortet werden: historische Kommunikationsforschung, Mediennutzungsforschung, Medienwirkungsforschung, visuelle Kommunikationsforschung.

Daher besitzt die Dokumentarfotografie als visuelles Kommunikationsmittel die besten Voraussetzungen für eine Erforschung aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive. Das folgende Kapitel widmet sich der Analyse und Reflexion der gegenwärtigen Magisterarbeit und versucht einen umfassenden Blick auf die Arbeit zu gewährleisten (9.).



ABB. 20: H. CARTIER-BRESSON - BETRUNKENER 1947

9. ANALOGIESCHLUSS - ANALYSE, REFLEXION & SCHLUSSFOLGERUNG

„Ein Gedanke kann nicht erwachen,
ohne andere zu wecken.“

Marie von Ebner-Eschenbach

Diese Magisterarbeit basiert auf einer interdisziplinären Untersuchung zum Thema Dokumentarfotografie. Dabei kratzt sie jedoch nur an der Oberfläche des Themas der dokumentarischen Fotografie, da eine umfassende und detaillierte Bearbeitung den Rahmen dieser Magisterarbeit sprengen würde. Die Arbeit bietet einen kurzen Überblick und soll als Einführung in die Thematik dienen. Der nun folgende, in drei Teile gegliederte Analogieschluss bildet den Abschluss dieser literarischen Grundlagenforschung und verknüpft, analysiert und reflektiert alle bisher generierten Erkenntnisse. Der erste Teil liefert einen Überblick zur Strukturierung und zum Aufbau der Arbeit (9.1.), nachfolgend werden die grundlegenden Erkenntnisse der Magisterarbeit analysiert und reflektiert (9.2.). Den dritten und letzten Teil bildet die Schlussfolgerung (9.3.).

9.1. STRUKTURIERUNG & AUFBAU

Die Dokumentarfotografie ist „(...) so ziemlich alles und so ziemlich nichts“ (Solomon-Godeau, 2003, S. 53), so beschrieb Abigail Solomon-Godeau den Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit. Auf den ersten Blick lässt sich der Begriff Dokumentarfotografie nur schwer fassen, viel zu allgemein und ungenau scheint er definiert zu sein. Diese Magisterarbeit versuchte die Dokumentarfotografie als visuelles Kommunikationsmittel auf Basis einer interdisziplinären Untersuchung zu erforschen und möchte einen kleinen Einblick in die Welt der Dokumentarfotografie bieten.

Aus diesem Grund wurden zu Beginn der Arbeit drei einleitende Kapitel verfasst, um ein bes-

seres Verständnis für die Thematik zu erlangen. So wurde das Bild, als Vorläufer der Fotografie grundlegend aus der Perspektive der Bildwissenschaften, der Semiotik und des Iconic Turn betrachtet. Darüber hinaus wurden alle drei Disziplinen sowohl mit der Fotografie als auch den Medien in Zusammenhang gesetzt um bereits zu Beginn der Arbeit die kommunikationswissenschaftliche Relevanz des Forschungsgegenstandes zu unterstreichen. Die theoretische Fundierung der Fotografie ist vor allem durch einen interdisziplinären Charakter geprägt. Stellvertretend für die jeweilige Fachdisziplin wurden die Fototheorien von Vilém Flusser (Kommunikationswissenschaft), Roland Barthes (Philosophie) und Michael Fried (Kunstgeschichte) erörtert. Um einen Forschungsgegenstand grundlegend zu bearbeiten, sollte man sich auch seinem historischen Kontext widmen. Aus diesem Grund wurde ebenfalls die Entstehungsgeschichte der Dokumentarfotografie untersucht. Es folgten vier sogenannte Kernkapitel die den Hauptteil und das Herz dieser Arbeit darstellen. Aufgrund der interdisziplinären Untersuchung wurde die Dokumentarfotografie als sozialdokumentarische Fotografie (Zeitgeschichte), als Gegenstand der Kunst (Kunstgeschichte), als Abbild der Realität (Philosophie) und als visuelles Kommunikationsmittel (Kommunikationswissenschaft) betrachtet. Das generierte Erkenntnismaterial wird im nachfolgenden Kapitel zusammengefasst und analysiert.

9.2. ANALYSE & REFLEXION

Dieser Teil der Magisterarbeit analysiert und reflek-

tiert die gewonnenen Erkenntnisse dieser interdisziplinären Untersuchung und möchte einen Konnex zwischen den vier Fachdisziplinen (Zeitgeschichte, Kunstgeschichte, Philosophie, Kommunikationswissenschaft) herstellen.

Grundsätzlich konnte flächendeckend in allen vier Disziplinen eine stetige Weiterentwicklung des Kommunikationsmittels Dokumentarfotografie bzw. eine sich weiterentwickelnde wissenschaftliche Diskussion (Philosophie/Kunstgeschichte) festgestellt werden. Die Weiterentwicklung vollzog sich nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich. Individuell passte sie sich an die jeweilige Zeit an und veränderte nicht nur, bedingt durch ihre Schöpfer (die Fotografen) ihren Stil, auch eine thematische Weiterentwicklung konnte festgestellt werden. Diese Evolution der dokumentarischen Fotografie beruhte auf politischen, als auf wirtschaftlichen, sozialen und gesellschaftlichen Umständen. Als Beispiel für die Evolution der dokumentarischen Fotografie dienten die Werke von Dorothea Lange (1930er bis 1940er), Bernd und Hilla Becher (1960er bis 2000er) und Jules Spinatsch (2000er). Beim Vergleich ihrer Werke, sowohl aus künstlerischer als auch aus historischer und politischer Perspektive, konnte ein massiver inhaltlicher Wandel festgestellt werden. So wurde eine sozialkritisch, soziologisch orientierte Dokumentarfotografie in den 1930er und 1940er Jahren, maßgeblich von der schlechten wirtschaftlichen und prekären politischen Situation beeinflusst und fand als propagandistisches Instrumentarium ihre hauptsächliche Verwendung. Mit einer verbesserten wirtschaftlichen Lage veränderte sich auch der thematische Fokus der Dokumentarfotografie, da ab

den 1960er Jahren der Mensch durch Objekte oder Gebäude ersetzt wurde. Dies stellt den Übergang von einer sozialdokumentarischen Fotografie hin zu einer objektzentrierten Dokumentarfotografie dar. Die Hinwendung zum Objekt wiederum führte die Dokumentarfotografie zur lang ersehnten Anerkennung in der Kunst. Letztlich entwickelte sich zu Beginn der Jahrtausendwende eine neue Ausrichtung der dokumentarischen Fotografie. Abermals standen die globalen politischen Entscheidungen im Fokus der Fotografie. Dies führte das Genre der Dokumentarfotografie zu einer globalen, politisch orientierten Fotografie. Abschließend könnte die Dokumentarfotografie auch als ein sich stetig modifizierendes Medium beschrieben werden.

Die Wahrhaftigkeit und Objektivität der dokumentarischen Fotografie stand seit Beginn ihrer Entstehung im Zentrum der wissenschaftlichen Debatte. Dabei spielte vor allem die (vermeintliche) Abbildung von Realität eine zentrale Rolle. Im Zuge einer philosophisch orientierten Betrachtung der Dokumentarfotografie konnten hingegen keine eindeutigen Ergebnisse gewonnen werden. Dieser Umstand erklärt sich aus den meist subjektiven Anschauungen der Philosophen. Werke, wie *Die helle Kammer* von Roland Barthes oder *Über Fotografie* von Susan Sontag finden zwar große Beachtung in der wissenschaftlichen Gemeinde, ein Anspruch auf Vollständigkeit ist jedoch nicht gegeben. So stellen Fotografien für Sontag zwar ein Abbild der Realität dar, diese Realität konnte aber nur einen kleinen Teil einer allumfassenden Realität darstellen. Im Zuge dieser Diskussion fallen auch immer die Worte Manipulation, Veränderung und Bildbearbeitung.

Denkt man heute z.B. an Werke von Andreas Gursky, welche auf der Bildbearbeitung gründen wird dann die Frage nach Realitätsabbildung nicht obsolet? Besonders Gurskys Werke liegt mit der Vervielfachung des Bildes auch immer ein tieferer Sinn oder eine persönliche Ideologie zugrunde. Für die dokumentarische Fotografie war der Anspruch auf Authentizität und auf wahrheitsgetreue Abbildung immer besonders wichtig. Vor allem die Bilder der sozialdokumentarischen Fotografie waren als Spiegel der Realität gedacht und sollten die Menschen auf soziale Ungerechtigkeiten hinweisen. Als sich jedoch herausstellte, dass diese „Abbildungen der Realität“ aufgrund detaillierter Skripten entstanden, verwirkten sie ihren Anspruch auf Wahrhaftigkeit. Die philosophischen Kernbegriffe Wirklichkeit und Authentizität konnten im Zuge der Untersuchung einer wahrnehmungsorientierten Perspektive zugeschrieben werden; dagegen wurde der Begriff der Ästhetik einer kunstorientierten Sichtweise zugeordnet.

Die Dokumentarfotografie als visuelles Medium in der Kommunikationswissenschaft wurde bislang als Forschungsgegenstand stark vernachlässigt. Vorwiegend befasste sich die historische Kommunikationsforschung und die Werbeforschung mit der Untersuchung des Mediums Fotografie, eine detaillierte Forschung der dokumentarischen Fotografie blieb jedoch bis heute aus. Der erst junge Fachbereich der visuellen Kommunikationsforschung basiert auf einem interdisziplinären Zugang und bietet in diesem Sinn die beste Voraussetzung für eine Erforschung der Dokumentarfotografie in der Kommunikationswissenschaft. Als visuelles Me-

dium haftet der Dokumentarfotografie auch eine nonverbale Kommunikation an. Diese kann sowohl bei Paul Watzlawicks Theorie der pragmatischen Axiome verortet werden als auch bei Marshall McLuhans Überlegungen zum Medium als Botschaft. Ferner konnte auch ein Zusammenhang zu Elihu Katz' Theorie, dem Nutzen- und Belohnungsansatz als Theoriebasis für die dokumentarische Fotografie festgestellt werden. Überdies erfolgte eine methodische Einbettung des Forschungsgegenstandes, wobei sich herausstellte, dass sowohl die Bildsemiotik als auch die Bildbeschreibung, Bildanalyse und Bildinterpretation und die Eye-Tracking-Methode für die Dokumentarfotografie eingesetzt werden können. Eine Verortung der dokumentarischen Fotografie als visuelles Kommunikationsmittel konnte also, nicht nur eindeutig auf medientheoretischer und methodischer Basis erfolgen, mehr noch konnte das Medium auch der historischen Kommunikationsforschung, der Mediennutzungsforschung, der Medienwirkungsforschung und der eben erwähnten visuellen Kommunikationsforschung zugeteilt werden.

9.3. SCHLUSSFOLGERUNG

Im Zuge dieser Magisterarbeit kann die dokumentarische Fotografie also nicht nur eindeutig als visuelles Kommunikationsmittel in der Kommunikationswissenschaft verortet werden, vielmehr stellt sie ein wichtiges Medium dar, welches es aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive zu erforschen gilt. Die Interdisziplinarität des Mediums weist ferner auf die Vielseitigkeit der Dokumentarfotografie

hin, weshalb sie auch immer auf ihre historischen, kulturellen, soziologischen und philosophischen Wurzeln untersucht werden sollte. Die Interdisziplinarität der Kommunikationswissenschaft basiert auf ihrem sozialwissenschaftlichen Hintergrund. So ist der interdisziplinäre Gedanke theoretisch in der Kommunikationswissenschaft vorhanden, praktisch werden jedoch kaum Forschungen mit Theorien oder Methoden aus fachverwandten Wissenschaften durchgeführt. Letztlich hat die Kommunikationswissenschaft also nicht nur die Aufgabe die dokumentarische Fotografie als visuelles Kommunikationsmittel zu erforschen, mehr noch sollte es ihr ein Bedürfnis sein diese Forschungslücke zu schließen, um einen Beitrag auf interdisziplinärer Ebene zu leisten.

10. AUSBLICK - ERFORSCHUNG DER DOKUMENTARFOTOGRAFIE

„ Wir stehen immer noch vor der Tür,
hinter der die großen Antworten warten.“
Arthur Miller

Der Ausblick dieser Magisterarbeit soll eine Anregung für zukünftige Forschungen darstellen. Wie bereits mehrfach erwähnt, wurde die Erforschung der Dokumentarfotografie in der Kommunikationswissenschaft vernachlässigt. Dieser Forschungsausblick soll nun einen groben Überblick zu möglichen Themenfeldern liefern.

Der Begriff der Wirklichkeit und Authentizität spielt in der Dokumentarfotografie eine wesentliche Rolle. Susan Sontag formulierte im Bezug auf die Glaubwürdigkeit der Bilder folgende Hypothese: *„Je weniger frisiert, je weniger kunstfertig fabriziert, je naiver ein Foto ist, desto eher wird es für glaubwürdig gehalten“* (Sontag, 2011, S. 54). Spinnt man diesen Gedanken etwas weiter, so könnte man einer glaubwürdigen Fotografie auch eine gewisse Echtheit bzw. einen Anspruch auf Authentizität unterstellen. Diese Annahme könnte womöglich als Teil einer Wirkungsforschung untersucht werden.

Doch auch die vorgestellten Werke von Jules Spinatsch weisen eindeutig einen politischen und medienbezogenen Charakter auf. In diesem Sinn sind die dokumentarischen Fotografien von Spinatsch nicht nur für die Kunstgeschichte von Belang, sondern könnten auch auf kommunikationswissenschaftlicher Ebene untersucht werden. Hier würde sich vorwiegend die visuelle Kommunikationsforschung anbieten. Mithilfe der Bildbeschreibung, Bildanalyse und einer abschließenden Bildinterpretation könnten die Fotografien von Spinatsch analysiert und auf kommunikationswissenschaftlicher Basis reflektiert werden.

Ganz im Sinne der Aussage von Hubert Burda, *„(...) »images need to be shared« (...)“* (Burda, 2004, S. 10), könnte sich ein weiterer Forschungsansatz mit

den neuen Medien und deren Kommunikationsträgern befassen. Soziale Netzwerke wie z.B. Instagram setzen die Fotografie als Kommunikationsmittel ein. Die Rezipienten verwenden das Medium Fotografie mitunter als eine Art Dokumentationsmittel. Diese Forschung würde den Ansatz einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Begriff des Dokumentarischen nach sich ziehen. Inwiefern können inszenierte Fotografien von Laienfotografen als dokumentarische Fotografien bezeichnet werden? Doch auch der psychologische Aspekt der Mediennutzer könnte hier untersucht werden: Können anhand der Fotografien unterschiedliche Typen von Mediennutzern erkannt werden? Welchen Nutzen wollen sie mit ihren Fotografien bezwecken? Diesem Forschungsinteresse könnte ein nutzungsorientierter Forschungsansatz als Grundlage dienen.

Abschließend sei an dieser Stelle auch das Werk von Hermann Drawe erwähnt. Der in der vorliegenden Arbeit vorgestellte österreichische Fotograf dokumentierte gemeinsam mit dem Journalisten Emil Kläger die Wiener Elendsquartiere um die Jahrhundertwende. Diese sozialdokumentarischen Fotografien stellen beeindruckende Dokumente der Vergangenheit dar und erlauben uns heute einen Einblick in das Leben der armen Wiener Bevölkerung um 1900. Doch sowohl Klägers journalistische Tätigkeiten als auch Drawes fotografisches Werk wurden bis heute nur von wenigen Wissenschaftlern untersucht (z.B. Brandstätter, 1982/Ponstigl, 2008/Stumberger, 2007). Auf diese Weise könnte die Dokumentarfotografie im Bezug auf ihren historischen Kontext untersucht und eine weitere Lücke im Bezug auf die dokumentarische Fotografie geschlossen werden.



ABB. 21: R. FRANK

11. LITERATURVERZEICHNIS

EINLEITUNG

Schnür, Natalie (1992): Sozialdokumentarische Photographie. Ihre Anfänge und Entwicklung bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der Situation in Österreich. Dissertation. Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien.

Toefflerl, Melanie (2002): Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein sozialtypologisches Projekt von August Sander. Diplomarbeit. Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien.

1. KAPITEL

Pinzani, Alessandro (2007): Jürgen Habermas. München: Verlag C.H.Beck.

2. KAPITEL

Belting, Hans (2002): Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag.

Bense, Max (1971): Zeichen und Design. Semiotische Ästhetik. Baden-Baden: Agis-Verlag.

Bense, Max (1975): Semiotische Prozesse und Systeme in Wissenschaftstheorie und Design, Ästhetik und Mathematik. Baden-Baden: Agis-Verlag.

Bentele, Günther (Hg.) (1981): Semiotik und Massenmedien. München: Verlag Ölschläger.

Bentele, Günter (1984): Zeichen und Entwicklung. Vorüberlegungen zu einer genetischen Semiotik. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Blanke, Börries/Giannone, Antonella/Vaillant, Pascal (2005): Semiotik. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) (2005b): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag . S. 149-162.

Boehm, Gottfried (2004): Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (2005): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. 3. Auflage. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. S. 28-43.

Bogen, Steffen (2005): Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) (2005b): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag . S. 52-67.

Brandt, Reinhard (2004): Bilderfahrungen – Von der Wahrnehmung zum Bild. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (2005): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. 3. Auflage. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. S. 44-54.

Bredenkamp, Horst (2004): Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des Iconic Turn. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (2005): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. 3. Auflage. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. S. 15-26.

Bredenkamp, Horst/Brons, Franziska (2004): Fotografie als Medium der Wissenschaft. Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (2005): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. 3. Auflage. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. S. 365-381.

Brock, Bazon (2004): Quid tum – Was folgt aus dem iconic turn? In: Maar, Christa/Burda, Hubert (2005): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. 3. Auflage. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. S. 323-332.

Burda, Hubert (2004): Iconic Turn weitergedreht – Die neue Macht der Bilder. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (2005): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. 3. Auflage. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. S. 9-13.

Burkart, Roland (2002): Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. 4., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag.

Dobbe, Martina (2006): Die Fotografie im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) (2006): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft. Köln: Herbert von Halem Verlag. S. 132 – 148.

Flusser, Vilém (2000): Für eine Philosophie der Fotografie. In: Amelunxen, Hubertus von/Kemp, Wolfgang (Hg.) (2006): Theorie der Fotografie IV. München: Schirmer/Mosel Verlag. S. 49-64.

Friedrich, Thomas/Schweppenhäuser, Gerhard (2010): Bildsemiotik. Grundlagen und exemplarische Analysen visueller Kommunikation. Basel: Birkhäuser Verlag.

Knieper, Thomas (2005): Kommunikationswissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) (2005b): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 37-51.

Löffler, Petra (2004): Bilderindustrie: Die Fotografie als Massenmedium. In: Schumacher, Eckhard (Hg.) / Kümmel, Albert/Scholz, Leander (2004): Einführung in die Geschichte der Medien. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. S. 95-123.

Lüdeking, Karlheinz (2005): Was unterscheidet den pictorial turn vom linguistic turn? In: Sachs-Hombach, Klaus (2005a): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln: Herbert von Halem Verlag. S. 122-131.

Maar, Christa/Burda, Hubert (2005): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. 3. Auflage. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag.

Meder, Thomas (2006): Was ist (heute noch) ein Bild? In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) (2006): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft. Köln: Herbert von Halem Verlag. S. 102-114.

Mitchell, W.J.T. (1992): The Pictorial Turn. In: Artforum. März. S. 89-94.

Mitchell, W.J.T. (2003): Interdisziplinarität und visuelle Kultur. In: Wolf, Herta (Hg.) (2003): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 38-50.

Morris, Charles W. (1988): Grundlagen der Zeichentheorie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Nöth, Winfried (2000): Handbuch der Semiotik. 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

Nöth, Winfried (2005): Warum Bilder Zeichen sind. In: Majetschak, Stefan (Hg.) (2005): Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 49-62.

Sachs-Hombach, Klaus (2003): Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Sachs-Hombach, Klaus (2005a): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Sachs-Hombach, Klaus (2005b): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Sachs-Hombach, Klaus/Schürmann, Eva (2005): Philosophie. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.), (2005b): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag . S. 109-123.

Sauerländer, Willibald (2004): Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (2005): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. 3. Auflage. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. S. 407-426.

Schweiger, Günther/Schrattenecker, Gertraud (2009): Werbung. Eine Einführung. 7., neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft.

Seel, Martin (1996): Fotografien sind wie Namen. In: Seel, Martin (Hg.) (1996): Ethisch-ästhetische Studien. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 82-103.

Stiegler, Bernd (2010): Theoriegeschichte der Photographie. 2., unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag.

Internetquellen

www.iconic-network.com - aufgerufen am 12.11.2013.

3. KAPITEL

Amelunxen, Hubertus von (2000a): Von der Theorie der Fotografie 1980-1995. In: Amelunxen, Hubertus von/Kemp, Wolfgang (Hg.) (2006): Theorie der Fotografie IV. München: Schirmer/Mosel Verlag. S. 11-22.

Amelunxen, Hubertus von (2000b): Nach Roland Barthes. In: Amelunxen, Hubertus von/Kemp, Wolfgang (Hg.) (2006): Theorie der Fotografie IV. München: Schirmer/Mosel Verlag. S. 23.

Fried, Michael (2008): Why Photography Matters as Art as Never Before. New Haven/London: Yale University Press.

Geimer, Peter (2011): Theorien der Fotografie. Zur Einführung. 3., überarbeitete Auflage. Hamburg: Junius Verlag.

Sachs-Hombach, Klaus (2003): Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Stiegler, Bernd (Hg.) (2010a): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam Verlag.

Stiegler, Bernd (2010b): Theoriegeschichte der Photographie. 2., unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag.

4. KAPITEL

Baatz, Willfried (1997): Geschichte der Fotografie. Schnellkurs. Köln: DuMont Verlag.

Fiege, Jürgen (2002): Die Dauer des Augenblicks. Ein fotopädagogisches Handbuch. München: Kopaed Verlag.

Haberkorn, Heinz (1981): Anfänge der Fotografie. Entstehungsbedingungen eines neuen Mediums. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Jäger, Jens (2009): Fotografie und Geschichte. Frankfurt am Main: Campus Verlag.

Kemp, Wolfgang (2011): Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München: Verlag C.H.Beck.

Matz, Reinhard (1981): Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie. In: Amelunxen, Hubertus von/Kemp, Wolfgang (Hg.) (2006): Theorie der Fotografie IV. München: Schirmer/Mosel Verlag. S. 94-105.

Sachs-Hombach, Klaus (2003): Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Schnür, Natalie (1992): Sozialdokumentarische Photographie. Ihre Anfänge und Entwicklung bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der Situation in Österreich. Dissertation. Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien.

Schröder, Tanja (2006): Die Macht der Bilder. In: Holzbrecher, Alfred/Oomen-Welke, Ingelore/Schmolling, Jan (Hg.) (2006): Foto + Text. Handbuch für die Bildungsarbeit. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 423-432.

Solomon-Godeau, Abigail (2003): Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Wolf, Herta (Hg.) (2003): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 53-74.

Starl, Timm (2006): Dokumentarfotografie. In: Butin, Hubertus (Hg.) (2006): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont Verlag.

Stiegler, Bernd (2006): Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Stiegler, Bernd (2010): Theoriegeschichte der Photographie. 2., unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag.

Time-Life (1972): Documentary Photography. New York. S. 12.

Toeffler, Melanie (2002): Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein sozialtypologisches Projekt von August Sander. Diplomarbeit. Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien.

5. KAPITEL

Baatz, Willfried (1997): Geschichte der Fotografie. Schnellkurs. Köln: DuMont Verlag.

- Bosworth, Patricia (1984): Diane Arbus. Eine Biographie. München: Verlag Schirmer/Mosel.
- Fiege, Jürgen (2002): Die Dauer des Augenblicks. Ein fotopädagogisches Handbuch. München: Kopaed Verlag.
- Gassner, Hubertus (1980): Die Reise ins Innere »Amerika den Amerikanern vorstellen«. Die Fotografen der Farm Security Administration. In: Gillen, Eckhart/Leonard, Yvonne (1980): Amerika, Traum und Depression. 1920-1940. Ausstellungskatalog. Berlin-West: Neue Gesellschaft für Bildende Künste. S. 315-352.
- Gillen, Eckhart/Leonard, Yvonne (1980): Amerika, Traum und Depression. 1920-1940. Ausstellungskatalog. Berlin-West: Neue Gesellschaft für Bildende Künste.
- Günter, Roland (1982): Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Heiting, Manfred/Lange, Susanne (1999): August Sander 1876-1964. Köln: Taschen Verlag.
- Kemp, Wolfgang (2011): Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München: Verlag C.H.Beck.
- Kerouac, Jack (1958): Einführung. In: Frank, Robert (1993): Die Amerikaner. Zürich: Scalo Verlag.
- Kläger, Emil (1908): Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Ein Wanderbuch aus dem Jenseits. Wien: Verlag Karl Mitschke.
- Schröder, Tanja (2006): Die Macht der Bilder. In: Holzbrecher, Alfred/Oomen-Welke, Ingelore/Schmolling, Jan (Hg.) (2006): Foto + Text. Handbuch für die Bildungsarbeit. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 423-432.
- Solomon-Godeau, Abigail (2003): Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Wolf, Herta (Hg.) (2003): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 53-74.

Solomon-Godeau, Abigail (2004): The Family of Man. Den Humanismus für ein postmodernes Zeitalter aufpolieren. In: Back, Jean/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hg.) (2004): The Family of Man 1955-2001. Humanismus und Postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung. Marburg: Jonas Verlag. S. 28-55.

Stumberger, Rudolf (2007): Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Stumberger, Rudolf (2010): Klassen-Bilder II. Sozialdokumentarische Fotografie 1945-2000. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Szeless, Margarethe (1999): Sozialdokumentation und Narrativisierung. Der Lichtbildervortrag „Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens“. In: Fotogeschichte, Heft 74. Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur. S.35-44.

Wall, Jeff (1990): Meine photographische Produktion. In: Akademie Schloss Solitude (1990): Symposium. Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag. S. 68-78.

Weski, Thomas (2000): How You Look at It. Fotografien des 20. Jahrhunderts. Hannover: Verlag der Buchhandlung König.

Internetquellen

<http://www.loc.gov/index.html> - aufgerufen am 19.11.2013.

6. KAPITEL

Jaeggi, Martin (2005): Späher hinter den Frontlinien. In: Spinatsch, Jules (2005): Temporary Discomfort. Chapter I-V. Baden: Lars Müller Publishers. **Hinweis:** Diese Künstlermonografie verfügt über keine Seitenzahlen, der Aufsatz von Martin Jaeggi befindet sich im Anhang der Publikation.

Kemp, Wolfgang (2011): Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München: Verlag C.H.Beck.

Lange, Dorothea (1998): Dorothea Lange. Ein Leben für die Fotografie. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft.

Meltzer, Milton (1978): Dorothea Lange. A Photographer's Life. New York: Syracuse University Press.

Sachsse, Rolf (1999): Hilla und Bernhard Becher. Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1969. Das Anonyme und das Plastische der Industriephotographie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Shea, Jamie (2005): Flüchtlinge haben wir letzte Woche schon gebracht. In: Spinatsch, Jules (2005): Temporary Discomfort. Chapter I-V. Baden: Lars Müller Publishers. **Hinweis:** Diese Künstlermonografie verfügt über keine Seitenzahlen, der Aufsatz von Jamie Shea befindet sich im Anhang der Publikation.

Sizeranne, Robert de la (1897): Ist die Fotografie eine Kunst? In: Stiegler, Bernd (Hg.) (2010a): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam Verlag.

Solomon-Godeau, Abigail (2003): Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Wolf, Herta (Hg.) (2003): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 53-74.

Stiegler, Bernd (2010): Theoriegeschichte der Photographie. 2., unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag.

Strand, Paul (1917): Fotografie. In: Amelunxen, Hubertus von/Kemp, Wolfgang (Hg.) (2006): Theorie der Fotografie II. München: Schirmer/Mosel Verlag. S. 59-60.

Strand, Paul (1922): Fotografie und der neue Gott. In: Amelunxen, Hubertus von/Kemp, Wolfgang (Hg.) (2006): Theorie der Fotografie II. München: Schirmer/Mosel Verlag. S. 60-62.

Stumberger, Rudolf (2007): Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Stumberger, Rudolf (2010): Klassen-Bilder II. Sozialdokumentarische Fotografie 1945-2000. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

7. KAPITEL

Boehm, Gottfried (2004): *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (2005): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. 3. Auflage. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. S. 28-43.

Geimer, Peter (2011): *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*. 3., überarbeitete Auflage. Hamburg: Junius Verlag.

Hattendorf, Manfred (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Verlag Ölschläger.

Kemp, Wolfgang (1999): *Vorwort zu Max Bense*. In: Amelunxen, Hubertus von/Kemp, Wolfgang (Hg.) (2006): *Theorie der Fotografie III*. München: Schirmer/Mosel Verlag. S. 134f.

Kracauer, Siegfried (1927): *Die Fotografie*. In: In: Amelunxen, Hubertus von/Kemp, Wolfgang (Hg.) (2006): *Theorie der Fotografie II*. München: Schirmer/Mosel Verlag. S. 101-112.

Pilarczyk, Ulrike/Mietzner, Ulrike (2005): *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt Verlag.

Sontag, Susan (2011): *Über Fotografie*. 20. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Stiegler, Bernd (2006): *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Stiegler, Bernd (2010): *Theoriegeschichte der Photographie*. 2., unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag.

Stumberger, Rudolf (2007): *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

8. KAPITEL

Burkart, Roland (2002): Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. 4., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag.

Chéroux, Clément (2008): Henri Cartier-Bresson. Der Schnappschuss und sein Meister. München: Schirmer/Mosel Verlag.

Friedrich, Thomas/Schweppenhäuser, Gerhard (2010): Bildsemiotik. Grundlagen und exemplarische Analysen visueller Kommunikation. Basel: Birkhäuser Verlag.

Jäger, Jens (2009): Fotografie und Geschichte. Frankfurt am Main: Campus Verlag.

Katz, Elihu/Foulkes, David (1962): On the Use of the Mass Media. As „Escape“: Clarification of a Concept. In: POQ Vol. 26/1962. S. 377-388.

Kemp, Wolfgang (1999a): Theorie der Fotografie 1945-1980. In: Amelunxen, Hubertus von/Kemp, Wolfgang (Hg.) (2006): Theorie der Fotografie III. München: Schirmer/Mosel Verlag. S. 13-39.

Kemp, Wolfgang (1999b): Vorwort zu Max Bense. In: Amelunxen, Hubertus von/Kemp, Wolfgang (Hg.) (2006): Theorie der Fotografie III. München: Schirmer/Mosel Verlag. S. 134f.

Kemp, Wolfgang (2011): Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München: Verlag C.H.Beck.

Knieper, Thomas (2005): Kommunikationswissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) (2005): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 37-51.

McLuhan, Marshall (1992): Die magischen Kanäle. Düsseldorf: Econ Verlag.

Mösslang, Franz-Hugo (1969): Das Foto als publizistisches Mittel. In: Emil Dovifat (Hg.) (1969): Handbuch der Publizistik. Bd. 2. Berlin: Verlag Walter de Gruyter. S. 91-104.

Müller, Marion G. (2003): Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Schweiger, Günther/Schrattenecker, Gertraud (2009): Werbung. Eine Einführung. 7., neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft.

Sekula, Allan (2002): Der Handel mit Fotografien. In: Wolf, Herta (Hg.) (2002): Paradigma Fotografie. S. 255-290.

Stiegler, Bernd (2006): Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Stiegler, Bernd (2010): Theoriegeschichte der Photographie. 2., unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag.

Watzlawick, Paul/Beavin, Janet H./Jackson, Don D. (1996): Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. 9., unveränderte Auflage. Bern: Hans Huber Verlag.

9. KAPITEL

Solomon-Godeau, Abigail (2003): Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Wolf, Herta (Hg.) (2003): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 53-74.

10. KAPITEL

Brandstätter, Christian (1982): Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Anmerkungen zum Werk des Wiener Amateurfotografen Hermann Drawe. In: Fotogeschichte, Heft 6, S. 23-40.

Burda, Hubert (2004): Iconic Turn weitergedreht – Die neue Macht der Bilder. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (2005): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. 3. Auflage. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. S. 9-13.

Ponstingl, Michael (2008): Wien im Bild Fotobildbände des 20. Jahrhunderts. Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich. Band 5. Wien: Christian Brandstätter Verlag.

Sontag, Susan (2011): Über Fotografie. 20. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Stumberger, Rudolf (2007): Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

12. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte denn eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

- Abb. 1 aus:** Frank, Robert (1993): Die Amerikaner. Zürich: Scalo Verlag. S. 81.
- Abb. 2 aus:** Sander, August (1999): August Sander. 1876-1964. Köln: Taschen Verlag. S. 46.
- Abb. 3 aus:** Sander, August (1999): August Sander. 1876-1964. Köln: Taschen Verlag. S. 51.
- Abb. 4 aus:** Sander, August (1999): August Sander. 1876-1964. Köln: Taschen Verlag. S. 55.
- Abb. 5 aus:** Sander, August (1999): August Sander. 1876-1964. Köln: Taschen Verlag. S. 54.
- Abb. 6 aus:** Sander, August (1999): August Sander. 1876-1964. Köln: Taschen Verlag. S. 47.
- Abb. 7 aus:** Sander, August (1999): August Sander. 1876-1964. Köln: Taschen Verlag. S. 62.
- Abb. 8 aus:** Sander, August (1999): August Sander. 1876-1964. Köln: Taschen Verlag. S. 81.
- Abb. 9 aus:** Sander, August (1999): August Sander. 1876-1964. Köln: Taschen Verlag. S. 69.
- Abb. 10 aus:** Sander, August (1999): August Sander. 1876-1964. Köln: Taschen Verlag. S. 57.
- Abb. 11 aus:** Sander, August (1999): August Sander. 1876-1964. Köln: Taschen Verlag. S. 68.
- Abb. 12 aus:** Evans, Walker (1997): Aperture Masters of Photography. Walker Evans. Köln: Könemann Verlag. S. 55.
- Abb. 13 aus:** Frank, Robert (1993): Die Amerikaner. Zürich: Scalo Verlag. S. 51.
- Abb. 14 aus:** Kemp, Wolfgang (2011): Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München: Verlag C.H.Beck. S. 87.
- Abb. 15 aus:** Kemp, Wolfgang (2011): Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München: Verlag C.H.Beck. S. 89.
- Abb. 16 aus:** Wolfgang (2011): Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München: Verlag C.H.Beck. S. 95.
- Abb. 17 aus :** Spinatsch, Jules (2005): New York: <http://jules-spinatsch.ch/?p=438> - abgerufen am 12.11.2013.
- Abb. 18 aus:** Lange, Dorothea (1998): Dorothea Lange. Ein Leben für die Fotografie. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft. S.20/21/77.
- Abb. 19 aus:** Fried, Michael (2008): Why Photography Matters as Art as Never Before. New Haven/London: Yale University Press. S. 316/317.
- Abb. 20 aus:** Chéroux, Clément (2008): Henri Cartier-Bresson. Der Schnappschuss und sein Meister. München: Schirmer/Mosel Verlag. S. 97.
- Abb. 21 aus:** Frank, Robert (1993): Die Amerikaner. Zürich: Scalo Verlag. S. 125.

13. ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

| | |
|--------------|-------------------------------------|
| bzw. | beziehungsweise |
| ebda. | ebenda |
| FB | Fachbereichsbibliothek |
| FSA | Farm Security Administration |
| Hg. | Herausgeber |
| ICO | International Center of Photography |
| NATO | North Atlantic Treaty Organization |
| WEF | World Economic Forum |
| z.B. | zum Beispiel |

LEBENS LAUF

Julia Zangerl (Bakk. phil.)

Geburtstag: September 1987
Geburtsort: Hoch-Rum bei Innsbruck
Familienstand: ledig
Staatsangehörigkeit: Österreich
Konfession: röm.-kath.

SCHULAU SBILDUNG

seit Oktober 2011

Magisterstudium an der Universität Wien am Institut für
Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

2007 – 2011

Bakkalaureatsstudium an der Universität am Institut für
Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

2006 – 2007

Diplomstudium an der Leopold-Franzens Universität Innsbruck
(Fakultät für Betriebswirtschaft)

Juni 2006

Reifeprüfung

2002 – 2006

Bundesrealgymnasium und Bundesoberstufenrealgymnasium
Landeck

BERUF SERFAHRUNG

seit September 2012

Junior Copywriter bei TBWA\Wien Werbeagentur GmbH

07.01.2010

PR-Assistentin (Corporate Communications) bei mobilkom austria AG

30.06.2010

PRAKTIKA

02.07.2012

Textpraktikum bei TBWA\Wien Werbeagentur GmbH

31.07.2012

01.07.2009

PR-Praktikum (Corporate Communications) bei mobilkom austria AG

31.07.2009

SPRACHKENNTNISSE

Muttersprache

Deutsch

Fremdsprachen

Englisch (Wort und Schrift)

Französisch (Grundkenntnisse)

Spanisch (Grundkenntnisse)

ZUSAMMENFASSUNG

FORSCHUNGSLEITENDE FRAGESTELLUNG:

Warum hat sich die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft bisher kaum mit dem Medium der Dokumentarfotografie als Kommunikationsmittel auseinandergesetzt?

Die vorliegende Masterarbeit wurde mit der Zielsetzung verfasst einen generellen Überblick zum Kommunikationsmittel Dokumentarfotografie zu generieren. Dabei wurde die dokumentarische Fotografie eingehend in einem interdisziplinären Rahmen untersucht. Aufgrund des kaum erforschten Bereichs handelt es sich bei dieser Arbeit um eine literarische Grundlagenforschung.

Die einleitenden Kapitel konzentrieren sich auf die wissenschaftliche Grundlage der Fotografie bzw. des Bildes (Bildwissenschaft, Semiotik, Iconic Turn), sowie auf die theoretische und historische Einbettung. Den zentralen Kern der Masterarbeit bilden vier Kapitel, welche sich mit der Dokumentarfotogra-

fie aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven befassen. So stellt die sozialdokumentarische Fotografie die Entstehungsgeschichte der Dokumentarfotografie dar. Fortführend wird sie in den Kontext der Kunstgeschichte gesetzt und erklärt anhand von vier Fotografien die thematische Weiterentwicklung der dokumentarischen Fotografie. Die Philosophie wiederum betrachtet den Forschungsgegenstand aus einer kritischen Perspektive und untersucht ihn im Bezug auf deren Wirklichkeitsanspruch. Letztlich versucht diese Masterarbeit die Dokumentarfotografie als visuelles Kommunikationsmittel zu verorten und verweist an dieser Stelle auch auf die wichtigsten kommunikationswissenschaftlichen Theorien und Methoden.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Dokumentarfotografie für zukünftige Forschungen einen wichtigen Untersuchungsgegenstand in der Kommunikationswissenschaft darstellt, der auf einer interdisziplinären Ebene erforscht werden möchte.

ABSTRACT

RESEARCH QUESTION:

Why has the field of Journalism and Communication Studies hardly ever dealt with documentary photography as communication medium?

This master's thesis is an initial attempt to investigate documentary photography as a communication medium in communication studies. Therefore, the thesis tries to provide an overview of documentary photography through interdisciplinary research. Since, up until now, this scientific area has only been investigated very scarcely, therefore the thesis is based on literature research. The first part of the thesis tries to focus on the scientific background of photographs (visual culture, semiotics, iconic turn) and their theoretical and historical concepts. Furthermore, the core of this thesis is marked by four chapters, which concentrate on documentary photography from different point of

views. First, the history of documentary photography is to be based on the development of social documentary photography. Moreover, documentary photography is connected with art history thus the thematical development can be represented by four different photographers. The philosophical position on photography is rather critical, especially the entitlement on reality in photography is to be analyzed. Finally, the attempt of communication studies is to position documentary photography as visual communication medium and links to the most important communication theories and methods.

On the basis of the results of this master's thesis, it can be concluded that documentary photography is going to be an important object of research in communication studies. Especially concerning interdisciplinary future researches on documentary photography.