

4. GEBRAUCHSWEISEN DER DOKUMENTARFOTOGRAFIE

In ihrer über 150-jährigen Geschichte ist die Fotografie immer wieder zur Abbildung des Fremden eingesetzt worden. Bereits in der Vorstellung der neuen Erfindung vor der französischen *Académie des Sciences* im Jahr 1839 betont Dominique François Arago den Nutzen, den die Daguerreotypie im Einsatz auf Expeditionen und in der Erkundung fremder Länder haben werde (vgl. Arago 1980: 51f.). Diese Gebrauchsweise der Fotografie ist mit ganz unterschiedlichen Intentionen ins Werk gesetzt worden, so dass sowohl verschiedene Wissenschaften oder die Kunst als auch der Unterhaltungs- und Privatsektor davon profitiert haben und noch heute profitieren. Ziel des Einsatzes der Fotografie in der Fremde ist in fast allen Gebrauchsweisen die Überbrückung der Distanz zwischen dem Alltäglichen und dem Fremden, sei es zum Erkenntnisgewinn oder zur Erbauung, zu Erinnerungszwecken oder als Ersatz für Reisen, die nicht gemacht werden können. Es geht um die Darstellung des Fremden. Das Fremde soll möglichst authentisch in den Fotografien gezeigt werden. Die Dokumentarfotografie scheint für die Visualisierung der Erfahrungen mit dem Fremden geradezu prädestiniert.

Zu unterscheiden sind zunächst die verschiedenen dokumentarfotografischen Gebrauchsweisen, da sie unterschiedlichen Erwartungen und Prämissen unterliegen, die sich entsprechend auf die Resultate auswirken. Von Interesse ist insbesondere die Unterscheidung zwischen künstlerischen und angewandten Gebrauchsweisen. Denn wenn gerade die künstlerische Auseinandersetzung nach Jamme (vgl. Jamme 2002: 200f.) besonders geeignet scheint, um das Fremde unverfälscht zu erfassen, muss sie in ihren Voraussetzungen und Funktionen von den angewandten Praktiken unterschieden werden. Gibt es Möglichkeiten, künstlerische Dokumentarfotografien eindeutig von angewandten abzugrenzen? Wie hat sich die künstlerische Dokumentarfotografie historisch entwickelt? Was ist die Rolle des Fotografen? In diesem Kapitel werden einige grundsätzliche Voraussetzungen des künstlerischen Gebrauchs der Dokumentarfotografie diskutiert. Weil diese Form der Auseinandersetzung mit dem Fremden im zweiten Teil der Arbeit zentral ist, sind hier noch keine konkreten Beispiele der künstlerischen Dokumentarfotografie angeführt.

In der Untersuchung angewandter dokumentarfotografischer Gebrauchsweisen werden solche betrachtet, die sich konkret mit dem Fremden beschäftigen. Dazu gehören die Reisefotografie, die ethnografische sowie die journalistische Fotografie. In einem kurzen historischen Überblick wird jeweils auf deren historische Entwicklungen eingegangen sowie – wenn vorhanden – ein Bezug zu Japan gesetzt. Schließlich werden zeitgenössische Beispiele für ihren Gebrauch gegeben.

Reisefotografie gibt es seit Erfindung des Mediums. Menschen reisen mit der Kamera in fremde Länder und fotografieren dort. Da ihre Intentionen und Ansprüche unterschiedlich sind, lassen sich bald verschiedene Ansätze unterscheiden. Die klassische Reisefotografie existiert jedoch bis heute. Welchen Zweck erfüllt sie und wie verhält sie sich zu Fragen des Dokumentarischen? Lassen sich Fotografien eindeutig dem Genre Reisefotografie zuordnen, wenn sie bestimmte Bedingungen erfüllen?

Als eine wissenschaftliche Nutzungsform hat sich von Anbeginn die ethnografische Fotografie entwickelt. Im Sinne der ethnologischen Wissenschaft wird sie zur Darstellung fremder Völker und Kulturen eingesetzt. Welchen Ansatz wählen Ethnologen in ihrem Gebrauch der Fotografie? Wie werden ethnografische Fotografien verwendet und welche Intention verfolgen sie?

Der Fotojournalismus – im Sinne der modernen Bildreportage – entsteht erst im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts. Mit journalistischen Mitteln werden Fotoreportagen in fremden Ländern produziert und publiziert. Welche Darstellungsformen zeichnet die Bildreportage aus? Wie vermittelt sie die Fremde? Lässt sie sich durch Bildauffassung und Intention von der Reisefotografie unterscheiden?

Unabhängig von der Intention der Fotografie ist für die Herausbildung stilistischer Methoden die technische Entwicklung des Mediums Fotografie ausschlaggebend. Es liegt nahe, dass ein kompliziertes technisches Verfahren mit langen Belichtungszeiten andere bildliche Ergebnisse hervorbringt als eine einfach zu benutzende Technik mit kurzen Belichtungszeiten. Die Handhabung der Technik ist Grundvoraussetzung für die Herangehensweise der Fotografen, was im nachfolgenden Kapitel jedoch nicht mehr explizit erörtert wird. Deshalb möchte ich hier kurz einige Entwicklungen skizzieren, ohne die technischen Parameter allzu umfassend zu erläutern:¹

Zeitgleich entwickeln Louis Jacques Mandé Daguerre und William Henry Fox Talbot die ersten fotografischen Verfahren, die beide durch extrem lange Belichtungszeiten gekennzeichnet sind. Talbots Kalotypie hat gegenüber der Daguerreotypie den Vorteil, dass es sich um ein Negativ-Positivverfahren handelt und somit eine Vervielfältigung durch Kontaktkopien möglich ist. Während Daguerres Verfahren jedoch über die französische Akademie der Wissenschaften der Öffentlichkeit frei zugänglich gemacht wird, überwacht Talbot seine Patentrechte und verlangt Lizenzgebühren (vgl. Newhall 1984a: 58).

Um 1850 entwickelt Frederick Scott Archer das nasse Kollodiumverfahren, das als Trägermaterial Glasplatten benutzt, die wesentlich besser für Kontaktkopien geeignet sind als die Papiernegative der Kalotypie. Auch die Belichtungszeiten sind nun kürzer, wobei das Stativ nach wie vor unverzichtbar ist. Die Platten müssen jedoch in nassem Zustand verarbeitet werden. Sie werden beschichtet, in nassem Zustand belichtet und sofort entwickelt. Der Fotograf darf sich nie weit von seiner Dunkelkammer entfernen, was für Außenaufnahmen das Mitführen beispielsweise eines Dunkelkammerzelts oder -wagens und sämtlicher Chemikalien notwendig macht. Ähnlich den vorherigen Verfahren muss wegen des großen Aufwands jede Belichtung genau durchdacht und komponiert werden (vgl. z.B. Gautrand 1998a: 158; Newhall 1984a: 61).

1 Die technischen Entwicklungen erläutert ausführlich z.B. Newhall 1984a.

In den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts wird schließlich die Trockenplatte von Richard Leach Maddox entwickelt. Dieses Verfahren ermöglicht eine fabrikmäßige Herstellung der Platten, so dass der Fotograf sich nun ganz auf die Fotografie selbst konzentrieren kann, ohne am Ort der Aufnahme Laborarbeiten verrichten zu müssen. Zudem sind die Gelatineplatten wesentlich lichtempfindlicher und erlauben nun Belichtungszeiten von Sekundenbruchteilen, was auch die Aufnahme von bewegten Situationen ohne Bewegungsunschärfe ermöglicht. Die Standardisierung der fotografischen Emulsionen stellt weiterhin eine erhebliche Verbesserung des fotografischen Verfahrens dar (vgl. Newhall 1984a: 128ff.). Die Kameras sind jedoch nach wie vor groß und sperrig und die Glasplatten empfindlich, so dass sie beim Transport brechen und wertvolle Negative verloren gehen können.

Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts eröffnet die Entwicklung von Handkameras neue Einsatzmöglichkeiten der Fotografie.² Die Konstruktion lichtstarker Objektive sowie die Weiterentwicklung der Labortechnik führen dazu, dass nicht mehr ausschließlich Kontaktkopien im Negativformat gemacht, sondern Vergrößerungen angefertigt werden können. Das »Ganzplatten-Format« beträgt 16,5 x 21,6 cm, doch nun werden auch Kameras gebaut, mit denen Glasnegative im Format 4,5 x 6 cm belichtet werden können (Newhall 1984a: 27).³ Im Jahr 1924 erscheint auf dem deutschen Markt die Ermanox, eine Kamera ausgestattet mit einem besonders lichtstarken Objektiv und einem Schlitzverschluss, der Belichtungszeiten von 1/1000 s zulässt. Obwohl es sich hier noch um eine Plattenkamera handelt, erlaubt sie dennoch unauffällige Aufnahmen in Innenräumen, wie sie beispielsweise Erich Salomon berühmt gemacht haben. Ebenfalls 1924 kommt die Leica auf den Markt. Diese erste Kleinbildkamera verwendet Kinofilmmaterial. Sie bietet Fotografen eine bislang ungekannte Mobilität, da ohne Filmwechsel 36 Aufnahmen direkt hintereinander möglich sind.

Mit den unterschiedlichen Kameratypen und Aufnahmeformaten haben Fotografen nun große Wahlmöglichkeiten. Die Großformatfotografie ermöglicht eine hohe Präzision und detailgenaue Abbildung unter Verwendung eines Stativs, während der Fotograf mit der Kleinbildkamera große Flexibilität und Schnelligkeit erlangt. Verschiedene Zwischenformate bilden Schnittmengen zwischen diesen Polen. Bestimmte im neunzehnten und zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die Entwicklung der fotografischen Technik die Bildauffassung, benutzen Fotografen heute eine ihrer Arbeitsweise und Bildauffassung entsprechende Technik. Neben der fotografischen Technik sind auch die Druckverfahren wichtig für die Verbreitung und Rezeption von Fotografien. Ohne die Entwicklung des Offsetdrucks um 1910 ist beispielsweise eine mit Fotografien illustrierte Massenpresse undenkbar.⁴ Die technischen Neuerungen sind für die Entwicklung der Bildsprache essenziell, im Folgenden wird dies jedoch nicht erneut thematisiert.

2 Für den Amateurbereich bringt Kodak 1888 die erste Box-Kamera auf den Markt und wirbt mit dem Slogan: »You press the button, we do the rest« (vgl. <http://www.kodak.com/US/en/corp/kodakHistory/>: 15.07.2008).

3 In der Landschaftsfotografie werden jedoch oft Platten mit Formaten bis zu 70 x 100 cm eingesetzt (vgl. Heilbrun 1998).

4 Eine ausführliche Erläuterung der Reproduktionsverfahren findet sich z.B. bei Albert/Feyel 1998.

4.1. Künstlerische Dokumentarfotografie

Die Unterscheidung zwischen angewandter und künstlerischer Dokumentarfotografie ist nicht ganz einfach, denn weder der abgebildete Gegenstand noch die Art der Darstellung führen zu einer eindeutigen Zuordnungsmöglichkeit. Der Hinweis, die Kunstfotografie

»sei als zweckfreie nur dem Gesetz ihres Schöpfers unterworfen, [greift] so wenig [...] wie die kunstheiligenden Begriffe aus dem Geist ästhetischer Theorien, die hier das Erhabene ehren und dort das Triviale verteuflern. Wenn Thomas Ruff als Fotograf seinen Anspruch auf Künstlertum mit der Ausbildung und dem Abschluss an einer Kunstakademie rechtfertigt, so macht er ganz lapidar auf den institutionellen Rahmen aufmerksam, in dem etwas zur Kunst wird« (Jocks 2004: 58).

Im vorigen Kapitel sind bereits einige Unterschiede zwischen dem künstlerischen und dem angewandten Feld angesprochen worden, diese werden hier noch weiter ausdifferenziert. Ein entscheidender Faktor ist immer die Gebrauchsweise, die zur Entstehungszeit in enger Beziehung zur Intention des Fotografierenden steht. Fotografien, die im Auftrag eines Reisemagazins entstehen, werden zunächst eindeutig diesem Gebrauchskontext zugeordnet. Zu einem späteren Zeitpunkt können sie möglicherweise als künstlerische Äußerungen gelten und im Kunstkontext rezipiert werden. Denn der zeitliche Abstand zur Entstehungszeit kann dazu führen, dass Irritationen aufbrechen, die die Bilder Fragen stellen lassen, die früher gar nicht aufgekommen sind. Von daher lassen sich keine Parameter definieren, die langfristig oder gar endgültig über die Zuordnung als künstlerische oder angewandte Dokumentarfotografie entscheiden. Dennoch beeinflusst die ursprünglich intendierte Gebrauchsweise zahlreiche Aspekte der fotografischen Arbeit von der Wahl des Themas über die Art der Darstellung bis hin zur Zusammenstellung der Fotografien und die Form der Publikation. In einer künstlerischen Dokumentarfotografie entscheidet der Fotograf in der Regel eigenständig über diese Parameter und hat somit einen großen Einfluss auf das Ergebnis. Die von Auftraggebern unabhängige Arbeitsweise räumt ihm gleichzeitig große gestalterische Freiräume ein, denn im Gegensatz zur angewandten muss eine künstlerische Dokumentarfotografie nicht leicht verständlich sein oder Sachverhalte eines beigegebenen – beispielsweise journalistischen – Textes visuell illustrieren. Sie darf – wie im vorigen Kapitel erläutert – mit Irritationen spielen und Fragen stellen.

Die Debatte darum, ob die Fotografie Kunst sei oder nicht, ist so alt wie das Medium selbst. Ihren Ursprung hat sie im ästhetischen Diskurs des achtzehnten Jahrhunderts, der eine Grenze zieht zwischen Technik und Wissenschaft auf der einen und Kunst auf der anderen Seite. Weil die Fotografie als technisches Medium der ersten Seite zugeordnet wird, ist ihr künstlerischer Gebrauch damit zunächst generell ausgeschlossen (vgl. Plumpe 1990: 18). Zudem gilt zur selben Zeit die Mimesis, lange Zeit Ideal jedes künstlerischen Schaffens, nurmehr als Kopie (vgl. ebd.: 24). Die Fotografie, deren exakte Wiedergabe der Welt Arago ausdrücklich anpreist, wird entsprechend als reproduktives Medium gesehen. Sie gilt als technischer Vorgang, dessen

Handhabung keiner besonderen Fähigkeiten bedarf.⁵ Fotografien werden als mechanische Kopien der sichtbaren Welt gesehen, »während es authentischer Kunst gerade um die *Transformation* der phänomenalen Wirklichkeit in anschaulich vermittelte und von Zufälligkeiten gereinigte Essentialität zu tun ist« (Plumpe 1990: 32; Hervorhebung B.L.). Nach dieser Argumentation »kann die Photographie Kunstcharakter nur erlangen, wenn ihr Verfahren Individualisierung zulässt,« wenn der Künstler »den technischen Apparat seiner kreativen Intention zu unterwerfen vermag« (ebd.: 49). Erst wenn die Zufälligkeit der Aufnahme und die Möglichkeit der mechanischen Reproduktion überwunden sind, wird in diesem Sinne die Kamera ein mit dem Pinsel vergleichbares Werkzeug, das der Künstler in einer individuellen Herangehensweise verwenden kann. Nur dann können ihre Erzeugnisse entsprechend als Kunst gelten. Eine obiger These entsprechende individualisierte Anwendung der fotografischen Technik findet zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts erstmalig ihren Ausdruck im Piktoralismus. Mit speziellen Drucktechniken wird versucht, die fotografische Präzision zu brechen und der Fotografie eine *malerische* Note zu verleihen. Nur aufgrund ihrer Ähnlichkeit zur Malerei wird diese Art der Fotografie zunehmend als Kunst akzeptiert (vgl. z.B. Hammond 1998; Bunnell 1998; Newhall 1984a: Kap. 9, 145ff.). Es ist aber gerade nicht die medienspezifische Qualität, an der der Kunststatus festgemacht wird.

Erst im Laufe des ersten Drittels des zwanzigsten Jahrhunderts werden auch *fotografische* Fotografien als künstlerisch angesehen, wenngleich sie sich durch ihre herausragenden Bildkompositionen klar von damals als sozialdokumentarisch geltenden Positionen – beispielsweise eines Lewis Hine – unterscheiden (vgl. z.B. Newhall 1984a: Kap. 9; Koenig 1998). »In direkter Opposition zum Piktoralismus [adaptiert] und [feiert] die *straight photography* [direkte Fotografie] Qualitäten, die zuvor nur im Bereich der Gebrauchsfotografie verwendet worden [sind]« (Pultz 1998: 477; Hervorhebung im Original). Die *direkte Fotografie* benutzt die fotografische Präzision als Ausdrucksmittel. Sie betont geradezu das Fotografische und rückt das Mechanische, das Technologische und das Formale in den Vordergrund. Die Motive entstammen meist dem modernen Alltagsleben, das durch eine zunehmende Technisierung geprägt ist (vgl. ebd.). Mit der Kamera lässt sich die »Schönheit im Alltäglichen« entdecken (Newhall 1984a: 178). Die Kamera »kann das Vertraute erfassen, ihm neue Bedeutungen, einen besonderen Sinn verleihen und ihm einen persönlichen Stempel aufprägen« (ebd.). Die *direkte Fotografie* verleiht ihrem Gegenstand Gewicht und widmet sich nicht ausschließlich von vornherein als wichtig Anerkanntem. Dies ist auch für die Entwicklung der künstlerischen Dokumentarfotografie relevant, denn auch sie verlässt sich nicht auf das Besondere. Unspektakuläres und Alltägliches werden in der künstlerischen Dokumentarfotografie häufig berücksichtigt. Im Vergleich mit der direkten Fotografie, die sich als Einzelbildfotografie um die Ästhetik des Bildgegenstands bemüht, verfolgt die Dokumentarfotografie inhaltlich andere Zielsetzungen.⁶

5 »Der Daguerreotyp verlangt keine Handhabung, die nicht alle ausführen könnten. Er verlangt keine Fähigkeiten im Zeichnen, keine manuelle Geschicklichkeit« (Arago 1980: 53).

6 Parallel zur *straight photography* entwickeln sich auch in Deutschland verschiedene Strömungen künstlerischer Fotografie. Laszlo Moholy-Nagy vertritt

4.1.1. Beschreibung versus Interpretation

Überlegungen zur Dokumentarfotografie sind auch heute noch im Spannungsfeld zwischen (objektiver) technischer Reproduktion und (subjektiver) künstlerischer Interpretation angesiedelt. Obwohl – wie im vorigen Kapitel gezeigt – der theoretische Diskurs den objektiven Realismus der Fotografie überwunden hat, erweist sich der Glaube an Realitätsbezug und Wahrheitsgehalt dokumentarischer Fotografie auch heute als persistent.⁷ Um angewandte von künstlerischen Praktiken der Dokumentarfotografie zu unterscheiden, sind Parameter wie *objektiv* und *subjektiv* nicht zulässig, weil es Objektivität in der Dokumentarfotografie nicht geben kann und dementsprechend jeder Ansatz mehr oder weniger subjektiv geprägt ist. Um hier eine präzisere Vorstellung der möglichen Unterscheidung von verschiedenen Gebrauchsweisen zu bekommen, ist noch einmal eine Bezugnahme auf die Begriffsbildung in der Filmtheorie sinnvoll.

Als John Grierson 1926 den Begriff *documentary* einführt, geht es vor allem um die Abgrenzung eines Genres, das keine Schauspieler, sondern »authentische Menschen« einsetzt (Lampe 2002: 69). Als weitere, für das Genre wichtige Punkte sind die folgenden angeführt: »natürlicher Hintergrund statt Dekoration, [...] authentische Geschehnisse statt ausgedachter Fabeln, [...] eine soziale Referenz der Interpretation der Wirklichkeit« (ebd.; vgl. Grierson 1998: 102). Gleichzeitig deckt der Begriff *documentary* aber gerade nicht den ganzen Bereich des nicht-fiktionalen Films ab, »Reportage-, Magazin- und Belehrungsfilme« werden unterschieden (Grierson 1998: 102). Grierson hofft, dass der Dokumentarfilm »die einfachsten künstlerischen Qualitäten« erreicht (ebd.). Der Dokumentarfilm wird von Grierson nicht nur zum Spielfilm, sondern auch zum (angewandten) Realfilm abgegrenzt und erhält einen künstlerischen Anspruch, den es zu erfüllen gilt. Der Dokumentarfilm hebt sich von anderen nicht-fiktionalen Filmen ab, die Filmtheoretiker Tom Gunning als »Ansichten« bezeichnet (Gunning 1995). »*Ansichten*« beinhalten tendenziell die Aussage, daß das Gefilmte entweder bereits vor der Aufnahme existiert hat (Landschaften, Gebräuche, Arbeitsmethoden) oder auch ohne die Kamera stattgefunden hätte (Sportereignisse, Begräbnisse, Krönungen)« (ebd.: 114; Hervorhebung im Original). Die gefilmten Ereignisse

1927 einen Anspruch der »Fotografie als Kunst«. Er möchte eine »exakte Sprache des Fotografischen« entwickeln. Darunter versteht er unter anderem den Einsatz von Perspektiven (z.B. Vogel- und Froschperspektive), von speziellen (verzerrenden) Linsensystemen, von neuen Kameraarten, von Röntgen- und kameraloser Fotografie und speziellen Farbempfindlichkeiten (vgl. Kemp 1979: 72f.). Im Gegensatz dazu steht Albert Renger-Patzschs Entwurf für einen der Kunst verpflichteten fotografischen Realismus. Auch er möchte die eigenen Mittel der Fotografie einsetzen, beispielsweise um Natur und Pflanzen, Werke von Ingenieuren und Baumeistern oder die Materialität verschiedener Stoffe sichtbar zu machen. Gerade die mechanische und fotografische Abbildungsweise scheint ihm eine eigenständige Kunst der Fotografie zu ermöglichen (vgl. Kemp 1979: 74).

- 7 In einem Interview sagt der türkische Magnum-Fotograf Ara Güler: »Fotos zeigen die Wahrheit. Deswegen ist Fotografie auch keine Kunst, denn Kunst kann die Welt verfälscht darstellen. Wir Fotografen sind visuelle Historiker« (Jäkel 2007).

bestehen insofern unabhängig vom Akt der Aufzeichnung. Die »Struktur dieser Filme [dreht] sich immer um die Präsentation von etwas Visuellem [...], um einen Blickfang oder einen besonderen Blickpunkt« (Gunning 1995: 114). Es geht hier häufig um eine Attraktion im Sinne einer »Betonung der Zurschaustellung und [der] Befriedigung der Schaulust« (ebd.). Diese Schaulust bezieht den Betrachter mit ein, denn die Kamera übernimmt den Standpunkt des Beobachters: »Wir erfahren eine *Ansicht* nicht einfach als die Darstellung eines Ortes, eines Ereignisses oder eines Prozesses, sondern gleichzeitig als Mimesis des Betrachtens selbst« (ebd.; Hervorhebung im Original). Die Kamera versucht, eine gute Sicht auf die Ereignisse zu liefern, so wie die agierenden Personen auch auf die Anwesenheit der Kamera reagieren und sich der Kamera zuwenden, ihr Dinge zeigen oder etwas vorführen. »In einer *Ansicht* zeigt sich die Welt der Kamera und damit zeigt sie sich dem Zuschauer« (ebd. 115; Hervorhebung im Original). Das Material solcher *Ansichten* wird in der Filmsequenz seriell angeordnet. Im Schnitt werden die Einstellungen in eine logische Folge gebracht, die Anordnung geschieht nach zeitlichen oder räumlichen Gesichtspunkten (vgl. ebd.: 115f.).

Grierson nennt die *Ansichten* beschreibend und darstellend, »aber in einem künstlerischen Sinn zeigen sie sich nur selten« (Grierson 1998: 101). Der Dokumentarfilm hingegen *dramatisiert*. Im Dokumentarfilm nach Grierson »kommen wir von ungeschminkten [...] Beschreibungen von naturgegebenen Stoffen zu bestimmten Zusammenstellungen, Anordnungen und schöpferischen Gestaltungen dieser Stoffe« (ebd.: 102). Während *Ansichten* die Rolle des Beobachters einnehmen und versuchen, einen guten Blickwinkel auf ein Ereignis zu erhaschen, wird im Dokumentarfilm das – nicht-fiktionale – Material dramaturgisch verdichtet. Es wird nicht beschreibend verwendet, sondern etabliert eine eigene Erzählform. Der Schnitt spielt hierbei eine entscheidende Rolle. Die *Interpretation* der Realität beginnt allerdings nicht erst bei der Montage, sondern bereits bei den gewählten Einstellungen, beispielsweise dem Einsatz von Nahaufnahmen oder Totalen. Auf diese Weise wird es möglich, die »Bilder in eine Argumentation« einzubetten und sie »als Beweismittel zur Unterstützung oder Verstärkung eines Diskurses« zu verwenden (Gunning 1995: 117). Während die Beschreibung der sichtbaren Welt in *Ansichten* scheinbar *objektiv* daher kommt, eröffnet der Dokumentarfilm neue – kreative – Spielräume im Umgang mit nicht-fiktionalem Material. Der Filmemacher kann seine subjektive Haltung gezielt zum Einsatz bringen. Weil aber keine Schauspieler oder künstlich hergestellte Bühnendekorationen eingesetzt werden, gilt der Dokumentarfilm noch als Darstellung von Welt.⁸

Diese Unterscheidung zwischen Ansicht und Dokumentation kann in gewisser Weise auf die Gebrauchsweisen der Dokumentarfotografie übertragen werden. Auch hier ist der Unterschied zwischen angewandter und künstlerischer Praxis in der Differenzierung zwischen *Beschreibung* und *Interpretation* zu suchen. Angewandte Dokumentarfotografie kann tendenziell im Sinne einer Ansicht betrachtet werden, während die künstlerischen Gebrauchsweisen Parallelen zum Griersonschen Begriff des Dokumentarfilms aufweisen. Weitere Unterschiede sind in der Intention, der Herange-

8 Grierson bezeichnet den Film *Nanook of the North* (1922) von Robert Flaherty als einen der ersten Dokumentarfilme. Eine der wohl schärfsten Kritikerinnen des dokumentarischen Genres, Martha Rosler, bezeichnet solche Filme jedoch als »fiktive ethnographische Filme« (Rosler 1999: 145; Anmerkung 12).

hensweise sowie der Art und Weise zu suchen, wie sich die Fotografie an den Betrachter wendet.

4.1.2. Verschiedene Ansätze

Innerhalb des Feldes der künstlerischen Dokumentarfotografie kann kaum von einem homogenen Umgang mit dem Begriff des Dokumentarischen gesprochen werden. Die Vielfältigkeit der künstlerischen Strategien manifestiert sich in verschiedenen Praktiken, die Timm Starl zu differenzieren versucht. Er unterscheidet drei verschiedene künstlerische Ansätze: die *archivalische*, die *konzeptuelle* und die *dokumentaristische* Gebrauchsweise (vgl. Starl 2002: 75ff.).⁹

Die *archivalische* Variante ist ein Ansatz, der unter den Gesichtspunkten der Aufzeichnung, Registrierung und Archivierung betrieben wird. Diese Art der Dokumentarfotografie versucht, eine möglichst *objektive* Sprache zu sprechen und die Welt so direkt wie möglich abzubilden. Gegenstände und Vorgänge werden »in ihrem Aussehen, Auftreten oder in ihrer Entwicklung möglichst umfassend und genau – manchmal in geradezu enzyklopädischer Vollständigkeit – aufgezeichnet, so dass das gewonnene Material bis zu einem gewissen Grad analytischen Ansprüchen genügt« (ebd.: 75). Als Beispiel für die archivalische Variante führt Starl das Projekt *La Mission photographique de la DATAR* an.¹⁰ Dass Fotografie nie *objektiv* sein kann, ist auch bei archivalischen Projekten grundsätzlich vorausgesetzt. Dennoch wird über die enzyklopädische Herangehensweise versucht, möglichst viele Facetten des Themas fotografisch abzudecken und so zu einer Zusammenschau verschiedener Sichtweisen zu gelangen. Darin liegt die Aussagekraft archivalischer Dokumentarfotografie begründet. Der Charakter archivalischer Projekte ist in der Regel langfristig angelegt und geht mitunter über die individuelle Arbeit eines einzelnen Fotografen hinaus. Diese Gebrauchsweise vertraut – im semiotischen Sinn – weitgehend auf den Verweischarakter des Bildes. Die Bedeutung der Fotografien konstituiert sich aus der Referenz zum Dargestellten. Die Fotografien wollen Aussagen über den dargestellten Gegenstand machen.

Dem *konzeptuellen* Ansatz wird im Bereich der Kunst die größte Aufmerksamkeit gewidmet. Hier »wird eine Vorgehens- oder Betrachtungsweise gewählt, ohne auf die Funktion des Gegenstands, das Verhalten von Personen oder das jeweilige Erscheinungsbild der Motive Rücksicht zu nehmen« (Starl 2002: 75). Unterschiedliche Objekte und Geschehnisse werden auf eine immer gleiche Weise ins Bild gerückt. Der Aufnahmestil tritt in den Vordergrund, während das Bildmotiv keine primäre Position einnimmt. Es entstehen serielle Einzelbilder, deren Zusammenhalt vor allem durch formale Kriterien

9 Starls Begriffsbildung mag problematisch anmuten, dennoch möchte ich ihr hier aus pragmatischen Gründen folgen.

10 Dabei handelt es sich um eine in der Tradition der *Mission Héliographique* (1851) und der *FSA* von der französischen Regierung beauftragte fotografische Bestandsaufnahme der landschaftlichen Gegebenheiten Frankreichs (1984–1988). Beteiligt sind zahlreiche namhafte Fotografen aus dem In- und Ausland, z.B. Robert Doisneau, Sophie Ristelhuber, Lewis Baltz, Gabriele Basilico. Vgl. z.B. *Paysages Photographiques. La Mission Photographique de la DATAR. Travaux en Cours 1984/1985*, Kat. (Palais de Tokyo, Paris), Paris 1985.

geprägt ist. Eine vergleichende Betrachtung ist in der Serie angelegt. Die Aussage über den Gegenstand ist eingeschränkt, da die jeweilige Herangehensweise nicht individuell an das Motiv angepasst wird. Solche künstlerischen Projekte bedienen sich zwar der dokumentierenden Funktion des fotografischen Apparats, verwenden aber eher malerische Strategien, so dass das Ergebnis sich tendenziell auf die Vorstellungen des Künstlers und nicht auf die Welt bezieht. Die großformatige Art der Präsentation erinnert an Formate der Malerei und stellt einen hohen ästhetischen Anspruch an das Einzelbild. Die in diesem Ansatz oftmals praktizierte digitale Bearbeitung der Bilder zeugt davon, dass der Indexikalität keine Bedeutung mehr zukommt. Die Bilder koppeln sich vollständig von der Realität ab und vermitteln als Bilder ausschließlich ihre eigene Wirklichkeit (vgl. Sachsse 2003: 178). Dem *konzeptuellen* Ansatz liegen Ideen der Konzeptkunst zugrunde, auf Entwicklungen innerhalb der Fotografiegeschichte wird kaum zurückgegriffen. Die Künstler der Düsseldorfer Becher-Schule – beispielsweise Andreas Gursky und Thomas Struth – sind Vertreter des von Starl *konzeptuell* genannten Ansatzes. Es ist jedoch fraglich, ob diese künstlerische Praxis überhaupt noch fotografisch genannt werden kann, da sich ihre Vertreter nicht als Fotografen begreifen und mitunter sogar die Teilnahme an Fotoausstellungen verweigern (vgl. ebd.).

Die *dokumentaristische* Herangehensweise erlaubt eine dezidiert individuelle Haltung des Fotografierenden. Es werden Erscheinungen »im Hinblick auf ihre Wirkung, die sie auf den oder die BildautorIn ausüben, dargestellt, wobei deren individuelle Erfahrungen und das aktuelle Empfinden maßgebend die Wahl der Motive und die kompositorischen Elemente bestimmen« (Starl 2002: 75). Diese Variante erlaubt eine persönliche Herangehensweise und Auseinandersetzung mit dem gewählten Thema und bietet dem Fotografierenden einen großen Freiraum im Einsatz der gestalterischen Mittel. Fotografische Arbeiten des *dokumentaristischen* Ansatzes setzen sich intensiv mit ihrem Gegenstand auseinander. In diesem Ansatz besteht die Möglichkeit der Umsetzung von Jammes Vorstellung, dass »nur die Kunst [...] das Fremde so [darstellen] kann, daß es nicht vergewaltigt wird« (Jamme 2002: 191). Nicht die beschreibenden Qualitäten sind nach Jamme wichtig, sondern die individuelle Umsetzung in der künstlerischen Arbeit. Projekte des *dokumentaristischen* Ansatzes beschäftigen sich insbesondere mit Fragen der Sichtbarkeit fotografischer Bilder. Sie spielen mit den Irritationen der ikonischen Differenz. Gleichzeitig versuchen sie, die Referenz zu transzendieren und auf diese Weise zu einer eigenständigen Bildwirklichkeit zu gelangen. Entscheidend ist nicht der Verweiskarakter im semiotischen Sinne, sondern die Sichtbarmachung von Phänomenen im Bild (vgl. hierzu Teil I, Abschnitt 3.2.4.). Somit ist diese dokumentarfotografische Variante am ehesten dazu prädestiniert, einen eigenständigen Beitrag zur Auseinandersetzung mit dem Fremden als Fremden zu leisten. Im Folgenden wird primär auf die Entwicklungen dieser Herangehensweise eingegangen.

4.1.3. Frühe künstlerische Dokumentarfotografie

Als die Fotografie mittels Brechung der fotografischen Präzision im Piktoralismus zur Jahrhundertwende zwischen dem neunzehnten und dem zwanzigsten Jahrhundert erstmals als künstlerisches Medium anerkannt wird, dokumentiert der Fotograf Eugène Atget das alte – durch Sanierungsmaßnahmen ver-

schwindende – Paris. Er arbeitet mit einer technisch längst überholten Plattenkamera und erzeugt Bilder, die eine hoch auflösende Präzision aufweisen. Ein Schild an seiner Ateliertür besagt, dass er »Documents pour Artistes« (*Dokumente für Künstler*) herstellt (Szarkowski 1985: 29). Er verkauft seine Fotografien nicht nur als Vorlagen an Maler, sondern auch an verschiedene Pariser Stadtarchive, an Architekten, Theater- und Innenausstatter sowie an Kunsthandwerker (vgl. Martinez 1978: 11). Seine Fotografien werden vor allem als Dokumente wahrgenommen, die der Umgestaltung der französischen Hauptstadt geopferte Architekturformen zeigen. Im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs *Dokument* erhellen Atgets Bilder Sachverhalte der Pariser Architektur, was insbesondere im Hinblick auf die zukünftigen städtebaulichen Veränderungen bedeutsam ist (vgl. Honnef 1978: 18f.).

Die amerikanische Fotografin Berenice Abbot lernt Atget 1926, kurz vor dessen Tod, kennen und entdeckt in seinen Fotografien Qualitäten, die weit über das von einem Dokument erwartete sachlich Beschreibende hinausgehen. Kurz nach seinem Tod gelangen Atgets Fotografien in Ausstellungen und Zeitschriften an die Öffentlichkeit. In der Folge wird er zum Vorläufer der modernen Fotografie stilisiert (vgl. Szarkowski 1985: 9ff.). Berenice Abbot, die zahlreiche Bilder aus dem Nachlass Atgets erwirbt, richtet das Augenmerk in der Betrachtung von Atgets Werk weg von Fragen der Kategorisierung (Fotografie als Kunst oder nicht) hin zur schöpferischen Leistung Atgets und den neuen Möglichkeiten seines Werks (vgl. ebd.: 15). Die einfache und ehrlich wirkende Ausrichtung von Atgets Fotografien und sein persönlicher Standpunkt werden als künstlerische Leistungen gewertet. In einer Buchbesprechung schreibt der Fotograf Walker Evans im Jahr 1931: »Im allgemeinen ist bezeichnend für ihn eine eher lyrische Auffassung der Straße, deren geübte Beobachtung, ein besonderes Gefühl für Patina, der Blick für das erhellende Detail, dies alles überfangen von einer Poesie, die nicht die ›Poesie der Straße‹ ist oder die ›Poesie von Paris‹, sondern die Projektion von Atgets Persönlichkeit« (Evans 2000: 81; dt. Übersetzung nach: Szarkowski 1985: 17). Der nach seinem Tod einsetzenden Rezeption zufolge liegt Atgets Leistung nicht mehr ausschließlich in der akribischen Beschreibung der sichtbaren Welt, sondern in der individualisierten Sichtweise, der »geübten Beobachtung« und der persönlichen Auffassung, die in den Fotografien sichtbar wird. Szarkowski wertet ihn in den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts als bewussten Künstler, »der in seinen letzten Lebensjahren – als er sein Handwerk selbstsicher beherrschte und seine Vorstellung von der Welt einfacher wurde, eindringlicher und reicher an Überraschungen – die olympische Heiterkeit des Entdeckers einer neuen Ordnung im Chaos kannte« (Szarkowski 1985: 29). Atget gelinge eine Transformation und lyrische Interpretation des Sichtbaren innerhalb seiner Arbeit, weshalb sie als künstlerische gewertet werden könne. Nach seinem Tod erlangt Atgets Werk große öffentliche Aufmerksamkeit und beeinflusst nachhaltig zahlreiche jüngere Fotografen (vgl. ebd.: 15ff.).

Im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts gilt neben Atget auch der deutsche Fotograf August Sander als ein Wegbereiter der dokumentarischen Fotografie. In einem groß angelegten Mappenwerk möchte er in einem reinen fotografischen Stil, der sich auf die Anfänge der Fotografie beruft, die »Menschen des 20. Jahrhunderts« porträtieren. Sander ist fasziniert von der fotografischen Möglichkeit, »Bildnisse zu schaffen, die die Betreffenden unbedingt wahrheitsgetreu und in ihrer ganzen Psychologie wiedergeben« (Brief von

August Sander an Erich Stenger; zit. nach: Dewitz 2007: 50). Sander thematisiert insbesondere die Darstellungsweise. Die Besonderheit an Sanders Porträtwerk liegt in dem Gesamtkonzept, in dem sich »jedes einzelne Bild als Teil zu einem Mosaik« zusammenfügt und das gerade nicht einzelne Bilder in seriellen Bildabfolgen anhäuft (Dewitz 2007: 59f.). Walker Evans sieht in Sanders Publikation *Antlitz der Zeit* von 1929 eine »der von Atget prophezeiten Zukünfte der Fotografie« (Evans 2000: 84).

Walker Evans entwickelt sich in den 1930er Jahren selbst zu einem wichtigen Vertreter der künstlerischen Dokumentarfotografie. In seinem Ansatz formuliert er einige Ideen weiter aus, die er bereits bei Atget beobachtet hatte. Mit dem Beginn seiner Arbeit für die Resettlement Administration (RA)¹¹ im Jahr 1935 beginnt eine seiner wichtigsten Schaffensperioden. Evans sieht sich selbst als Künstler, der für den »kreativen Akt« lebt (Hurley 1974: 48). Dies führt mitunter zu Problemen, da er bei einer Regierungsbehörde angestellt ist, die eine bestimmte Zielsetzung mit den von ihr beauftragten Fotoprojekten verfolgt. Evans ist seine eigene Arbeitsweise jedoch wichtiger, so dass er 1937 aus der Regierungsbehörde aussteigt, um an frei konzipierten Projekten zu arbeiten (vgl. ebd.: 66).

Evans reflektiert den Dokumentaribegriff in Bezug auf seine Arbeit und plädiert für die Formulierung *documentary style*, da er den Begriff *documentation* eher mit der »Polizeifotografie eines Tatorts« in Verbindung bringt (The Estate of Walker Evans 1982: 216). Er befreit

»mit seinem Ansatz die Dokumentarfotografie aus dem Kontext des Instrumentellen, der Erziehung, der Agitation. Evans manifestiert einen Avantgardebegriff für die künstlerische Fotografie, der die Verbindung von künstlerischem Experiment und die Erweiterung fotografischer Ausdrucksmittel mit der Besinnung auf die Grundformen des fotografischen Mediums verbindet. Obwohl dies auch bedeutet, daß inhaltliche Bedeutung ambivalent wird, gibt Evans einen aufklärerischen Anspruch nie auf« (Neumann 1996: 79).

Die Auffassung der Ambivalenz der inhaltlichen Bedeutung scheint zu bestätigen, dass in einer *dokumentaristischen* Fotografie nach Walker Evans die Zuschreibung von Bedeutung sekundär wird. Evans gelingt es, die vorher diametral entgegen gesetzten Ansprüche der (sozial)dokumentarischen und der künstlerischen Fotografie zusammen zu bringen. Verfolgten frühere (sozial)dokumentarische Projekte – beispielsweise eines Lewis Hine – einen aufklärerischen Anspruch, transformiert Evans das Dokumentarische in einen Stil, den er als Künstler anwenden kann. »Sie sehen, Kunst ist wirklich nutzlos, aber ein Dokument hat Gebrauchswert. Deshalb kann Kunst nie ein Dokument sein, aber sie kann diesen Stil übernehmen« (The Estate of Walker Evans 1982: 216). Evans' *documentary style* wird als »wohlüberlegt angefertigte visuelle Poesie, getarnt als einfache prosaische Tatsache« beschrieben (Thompson 1982: 12). Mit der Metapher des *Lyrischen* (vgl. The Estate of Walker Evans 1982: 238) erhält die Dokumentarfotografie einen größeren Spielraum und unterscheidet sich so von anderen dokumentarischen Genres, deren Intention meist die Präsentation von Fakten ist. Die beschreibende Funktion der (angewandten) Dokumentarfotografie wird durch Aspekte der künstlerischen Interpretation des Alltäglichen ergänzt. Evans' Fotografien

11 Vorläufer der Farm Security Administration (FSA).

ermöglichen eine neue Sichtbarkeit des Bildobjekts und koppeln sich von einer konkreten Zuschreibung von Bedeutung ab. Sie weisen über eine formale Ästhetik hinaus und markieren so eine entscheidende Abgrenzung sowohl zu angewandten Praktiken als auch zu anderen fotografischen Kunstformen. Die Bildästhetik ist nicht Selbstzweck; die Fotografien erreichen eine gesteigerte Sichtbarkeit.

Walker Evans weist mit seinem Ansatz des *documentary style* über die lange Zeit gültigen Grenzen des Sozialen und Aufklärerischen der Dokumentarfotografie hinaus. Dieser Wandel innerhalb der künstlerischen Gebrauchsweisen der Dokumentarfotografie spiegelt sich auch in der Ausstellung *New Documents* wider, die John Szarkowski im Museum of Modern Art (MOMA) in New York im Jahr 1967 kuratiert.¹² In der Ausstellung plädiert er für einen sehr offenen Ansatz der Dokumentarfotografie:

»Eine neue Generation von DokumentarfotografInnen hat den dokumentarischen Ansatz in eine stärker private Richtung umgedeutet. Ihr Ziel ist es nicht, das Leben zu reformieren, sondern es zu kennen. [... Alle diese FotografInnen] teilen die Überzeugung, daß das Alltägliche unserer Aufmerksamkeit bedarf. Gemeinsam ist ihnen auch der Mut, ihren Blick von aller Theorie weitgehend freizuhalten« (John Szarkowski: Wandtext zur Ausstellung, zit. nach Rosler 1999: 126).¹³

Den ausgestellten Fotografen liege nicht daran, die Welt zu verändern. Sie verfolgen vielmehr »persönliche Projekte und versuchen, die Welt über den Akt des Fotografierens und die Fotografien zu verstehen, zu entdecken« (Neumann 1996: 114). Die Vorstellung, Dokumentarfotografie könne die Welt beschreibend darstellen und zur Beseitigung gesellschaftlicher Missstände beitragen, kann hier als überwunden gelten. Die persönliche Sichtweise auf die Welt rückt in den Vordergrund. Diese Herangehensweise trägt der Ansicht Rechnung, dass die Fotografie ohnehin nicht in der Lage ist, Sachverhalte *objektiv* darzustellen. Sie entbindet von einer beschreibenden Weltansicht und gibt dem Künstler einen großen Spielraum, Phänomene im Bild sichtbar zu machen. Der Künstler kann mit dokumentarischen Mitteln Welt auf eine Weise visualisieren, die nicht für jeden in der Betrachtung der Realität offen wahrnehmbar ist. Wird von der dokumentarischen Fotografie in anderen Bereichen – wie beispielsweise der journalistischen Fotografie – nach wie vor eine Beschreibung von Sachverhalten verlangt, die der Betrachter nachvollziehen kann, erlaubt die Entdeckung der Individualität in der künstlerischen Dokumentarfotografie eine Abkehr vom Faktischen. *Die Welt* fungiert dabei, im Gegensatz zu einer abstrakten oder inszenierten fotografischen Praxis, weiterhin als Vorlage und Ideengeber.

12 Die ausstellenden Künstler sind: Diane Arbus, Lee Friedlander, Gary Winogrand.

13 Rosler kritisiert hier die Beliebigkeit, die die Dokumentarfotografie erhält, wenn sie sich vom Sozialen zurückzieht. Sie bescheinigt den Arbeiten einen »eingeschränkten Horizont« angesichts der weltpolitischen Lage im selben Jahr (vgl. Rosler 1999: 126).

4.1.4. Der Fotograf als Autor

Die Betonung des persönlichen und interpretativen Ansatzes innerhalb der künstlerischen Dokumentarfotografie manifestiert sich in der Vorstellung des Fotografen als Autor. Diese Idee benennt Klaus Honnef bereits Ende der 1970er Jahre mit dem Begriff der *Autorenfotografie*. In Honnefs Definition weist die Autorenfotografie – eine Analogiebildung zum Autorenfilm – zahlreiche Gemeinsamkeiten zu Timm Starls dokumentaristischem Ansatz der künstlerischen Dokumentarfotografie auf. Honnef beschreibt den Fotografen als Autor, der eine subjektive Sichtweise auf die Welt und damit verbunden eine konkrete Haltung entwickelt und dem in seinen Fotografien Rechnung trägt. Er ist »weder Amateur noch bloßer Profi oder Avantgardekünstler. [...] Der Fotograf als Autor ist Wirklichkeitsfotograf; ganz bestimmte Aspekte der Realität üben eine solche Faszination auf ihn aus, daß er oft seine ganze Lebenstätigkeit ihnen verschreibt« (Kemp 1983: 204). Von Bedeutung ist insbesondere die Abkehr vom Einzelbild, da der Autorenfotograf sich der Ausschnitthaftigkeit seines Mediums bewusst ist und diese gezielt einsetzt, um mit Bildsequenzen eine *Inszenierung der Wirklichkeit* vorzunehmen (vgl. Honnef 1983: 208). In der Definition wird stets die Subjektivität des Autors hervorgehoben.¹⁴ Sie wird zur leitenden Motivation der Bildproduktion und erhält damit eine gewisse Radikalität. Der radikal subjektive Ansatz birgt jedoch die Gefahr der Entfremdung vom Bild. Geraten Autor und seine emotionale Befindlichkeit ins Zentrum der Betrachtung, verliert das fotografische Bild selbst an Relevanz. Das Bildobjekt wird zur Präsentationsplattform für die Persönlichkeit des Fotografen (vgl. Rosler 1999: 119). Auch wenn Honnef die in der Ausstellung *In Deutschland 1979* gezeigte Dokumentarfotografie als »eine Autorenfotografie reinsten Wassers« (Honnef 1979: 29) beschreibt und Fotografen wie Walker Evans, Dorothea Lange oder Eugène Atget Autorenfotografen nennt, bleibt die Honnefsche Begriffsbildung problematisch. Der Begriff ist eng mit einer Art fotografischem *Sonderweg* verbunden, weil er versucht, Autorenfotografie von der angewandten Fotografie, der ambitionierten Amateurfotografie, aber auch der künstlerischen Fotografie zu unterscheiden.¹⁵ Der Begriff der *Autorenfotografie* ist schwer zu fassen und bleibt hauptsächlich den siebziger und frühen achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts verbunden. Er wird heute kaum noch verwendet.

Das Konzept des Fotografen als *Autor* mit »unverwechselbare[r] Handschrift« ist hingegen im Fotografiediskurs noch immer relevant. (Weski 2004: 40). Der Fotograf gilt nicht als jemand, der sich »den zu photographierenden Dingen völlig« unterordnet.¹⁶ Nach Thomas Weski ist das Ziel der künstlerischen Dokumentarfotografie vielmehr, den Gegenstand mit fotografischen

14 »Die ausdrückliche Hervorhebung des Individuellen bereichere die Fotografie [...] um die persönliche Betroffenheit, die der Fotograf in seinen Bildern mitteilt, sowie um die Emotionalität, mit denen er seine Objekte wahrnehme« (vgl. Jocks 2004: 41f.)

15 »Aber man hat meine Begriffsprägung entgegen meinen Intentionen auf die künstlerisch ambitionierten Fotografen übertragen. Wer also ausschließlich graue Raufasertapete fotografiert, gilt als Autorenfotograf« (Honnef 2004: 156).

16 So eine missverständliche und zu Recht kritisierte Aussage des Fotografen Michael Schmidt (vgl. Matz 1981: 6).

Mitteln zu durchdringen und somit über die »Geste des Zeigens« hinauszugehen (Weski 2003: 23). Ohne den persönlichen »Zugriff auf das Objekt« diene die Fotografie als »Inventur unter dem Vorwand der Authentizität« (ebd.). Sie bleibe beschreibend, könne aber, aufgrund der Konstruiertheit von Fotografie im allgemeinen, Wahrhaftigkeit nur vortäuschen. Nach Weski kann der Produzent künstlerischer Dokumentarfotografie hingegen im persönlichen Zugriff auf die Realität »auf den ersten Blick Vertrautes [...] mit erweiterter Bedeutung« aufladen und im Bild eine Autonomie erreichen, »die uns aus der Welt der bildenden Kunst bekannt ist« (ebd.). Der Fotografierende erzeuge die Autonomie des fotografischen Kunstwerks nicht aus der beschreibenden Wiedergabe der Realität heraus, sondern aufgrund der persönlichen Auseinandersetzung mit ihr, wodurch er zu einem eigenständigen Blickwinkel gelange.

Ein wichtiger Punkt in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Welt ist laut Weski, dass der Urheber der Fotografie

»nicht einfach unsere Kenntnis von [der Realität] bestätigt, sondern eine Differenz zwischen seiner und unserer Wahrnehmung entsteht. [...] Es geht um eine Darstellung der Wirklichkeit, die über den Gegenstand berichtet, und zugleich um die Formulierung einer Vorstellung von Welt. Mit diesem Verständnis kann man im Rahmen dieses technischen Mediums vom Fotografen als Autor sprechen, der auf der Grundlage von Fakten durch eine minimale Verschiebung der Perspektive eine Erzählung schafft, die ganz dicht am Leben angesiedelt ist« (Weski 2003: 23).

Für Weski ist die Kategorisierung dokumentarischer Fotografie als künstlerisch mit der individuellen Herangehensweise des Fotografen als Autor verbunden. Ziel ist es, die Ebene der Beschreibung zu verlassen und mit der persönlichen Sichtweise den Gegenständen oder Situationen eine eigenständige Wirklichkeit zu verleihen »und sie mit beunruhigender Kraft über sich hinauswachsen zu lassen. Dieses ist eine irritierende Eigenschaft jeder Kunst, denn sie beraubt uns unserer Gewissheit und wirft mehr Fragen auf, als sie beantwortet« (Weski 2003: 23). Weskis Konzeption vom Fotografen als Autor ist auch deshalb so interessant, weil er das Fotografieren als einen Prozess begreift, in dem auf die Welt zugegriffen wird, der Autor aber in den Bildern seine Vorstellung von der Welt mit zum Ausdruck bringt. Die beschreibende Weltsicht, wie sie von der Dokumentarfotografie auch heute oft erwartet wird, wird mittels künstlerischer Autorschaft transformiert. Wenn die Sicht des Künstlers auf die Welt von der der Rezipienten abweicht, entsteht eine Spannung, die das Werk zur Kunst werden lässt. Es geht nicht darum, das zu bestätigen, was bereits bekannt ist, sondern das Bekannte um die individuelle Perspektive des Autors zu erweitern. Im Gegensatz zur angewandten Praxis, in der dokumentarische Fotografie häufig Aussagen trifft, wirft die künstlerische Dokumentarfotografie Fragen auf, die sie nicht unbedingt selbst beantwortet (vgl. Teil I, Abschnitt 3.2.4.). Dadurch entsteht eine Spannung, die künstlerische dokumentarfotografische Gebrauchsweisen von angewandten unterscheidet. In Weskis Konzeption wird deutlich, dass die künstlerische Dokumentarfotografie eine eigene Wirklichkeit schafft, die gerade aus der Differenz zur Realität ihre Besonderheit erhält.

4.1.5. Kontextualisierung und Präsentation

Die Autorschaft des Fotografen endet nicht bei der Herstellung einzelner Fotografien. Weil es problematisch ist, mit einem Einzelbild Zusammenhänge sichtbar zu machen, ist die künstlerische Dokumentarfotografie durchgängig durch ein serielles Arbeitsprinzip gekennzeichnet. Die Haltung des Fotografierenden kann in einer Bildserie auf den Punkt gebracht werden. Durch die intensive Beschäftigung mit einem Thema kann ein serieller Ansatz verschiedene Blickwinkel vereinen und so Sichtweisen verstärken, abbildern oder anderweitig in Beziehung setzen. Vorreiter in der Arbeit mit bildlichen Kontexten ist abermals Walker Evans, der in der ersten Einzelausstellung, die jemals einem Fotografen im Museum of Modern Art in New York gewidmet ist, gezielt mit Bildfolgen arbeitet (vgl. Thompson 1982: 15). Weil er selbst die Hängung der Bilder in der Ausstellung sowie die Kontrolle über die Publikation übernimmt, erweist sich »Evans auch auf diesem Gebiet des künstlerischen Selbstausdrucks als Pionier eines modernen Autorenverständnisses in der Fotografie« (Weski 2003: 24). Auf diese Weise etabliert er als Fotograf die Kontextualisierung seiner Bilder als Teil seiner Arbeit, mit der er seinen Intentionen entsprechend auf bestimmte Wirkungsweisen hin arbeiten kann. Mit seiner Arbeitsweise betont Evans die Wichtigkeit der Präsentation eines Zusammenhalts innerhalb einer Arbeit. Dieser Herangehensweise folgen zahlreiche Künstler, die in Künstlerbüchern Zusammenhänge herstellen und so die Bildfolge als Einheit in der künstlerischen Dokumentarfotografie etablieren.

Eine Bildfolge kann auch ohne textliche Einordnung Bezüge innerhalb einer thematischen Auseinandersetzung sichtbar machen. Der Begriff *Bildfolge* meint hier zunächst die Abkehr vom Einzelbild in der Arbeit mit Bildkombinationen. Im Rahmen der Bildfolge lässt sich zwischen Bildserie und Sequenz unterscheiden. Während sich die Bildserie umgruppieren lässt und Variationen in der Abfolge der Bilder erlaubt, versucht die Sequenz, eine Art *filmische* Erzählweise zu etablieren. »Die Offenheit des sequenziellen Ensembles konstituiert jedoch einen entscheidenden Unterschied zum Kino: Es gibt keine lineare Diktatur des Projektors. So ist es leicht, Sequenzen mit Serien zu verwechseln« (Gierstberg 1998: 6). Die Komplexität von Sequenzen zeichnet sich auch dadurch aus, dass nicht einfach einzelne Bilder oder Bildgruppen aus dem Kontext entfernt werden können, um die Arbeit zu repräsentieren. Neben Bildserien und Sequenzen gibt es weiterhin die Möglichkeit, Bilder in Tableaus anzuordnen und so ebenfalls Beziehungen zwischen ihnen herzustellen. Diese Art des Umgangs mit Bildfolgen wird im zweiten Teil der Arbeit thematisiert (vgl. Teil II, Abschnitt 3.6.).

Neben der kontextuellen Einbettung durch Fotografien in eine Bildfolge ist der Einsatz von Text eine für die Wirkung des Werks entscheidende Frage. Zahlreiche Arbeiten der künstlerischen Dokumentarfotografie sind beispielsweise durch den Verzicht auf Bildunterschriften gekennzeichnet. Der fehlende Verweis auf Ort oder Zeitpunkt der Aufnahme zeugt von der Irrelevanz einer referentiellen Bedeutungszuweisung. Das Bild soll als Bild wahrgenommen werden und in seiner Eigenständigkeit eine Wirkung entfalten. Auch in diesem Bereich erweist sich Walker Evans als Pionier, der in seiner Einzelausstellung im MOMA 1938 die einzelnen Fotografien unbeschriftet lässt und lediglich Tafeln mit Bildunterschriften ans Ende der zwei Bildfolgen

hängt. Auch die Publikation zur Ausstellung, das Buch *American Photographs*, führt die kurzen Bildtitel lediglich am Ende des jeweiligen Bildteils auf (vgl. Evans 1988; Trachtenberg 1990: Kap. 5).¹⁷ Die Fotografien selbst sind rechtsseitig abgedruckt, die linke Seite bleibt vakant. So können die Fotografien ohne textliche Zuordnung *als Bilder* betrachtet werden, was freie Assoziationen erlaubt. In dem Gemeinschaftsprojekt *Let Us Now Praise Famous Men*, das Evans gemeinsam mit dem Journalisten James Agee im Jahr 1941 publiziert, sind die Fotografien im Bildteil am Beginn des Buches völlig ohne Hinweis auf Entstehungsort oder -zeit und ohne Bildtitel abgedruckt (vgl. Agee/Evans 1941). »Mit dieser Strategie behauptet Evans, dass Fotografien die Autonomie von einer textlichen Einbindung zusteht; sie können und sollen, wie andere Kunstwerke auch ohne Titel zu lesen, zu verstehen sein. Er löst seine Aufnahmen vor allem von der Bindung an einen Ort« (Neumann 1996: 73). Ohne eine Ortsbindung wird die Fotografie von einer direkten Referenz abgekoppelt. Das Bild fungiert nicht primär als verweisendes Zeichen, denn das Bildobjekt erhält im Bild eine übergeordnete Präsenz. Die Frage, wo oder wann der Bildgegenstand real hätte angetroffen werden können oder wer auf dem Bild zu sehen ist, wird nebensächlich. Das Bild wird *als Bild* wichtig, weil es der Welt eine im Bild gesteigerte Sichtbarkeit verleiht. Dieser Rezeption künstlerischer Dokumentarfotografien verleiht der Fotograf Gary Winogrand Ausdruck, indem er sagt, dass er fotografiere, um zu sehen, »wie die Welt auf Fotografien aussieht.«¹⁸ Das Bild zeigt Welt in einer nur ihm eigenen Weise. Nach Winogrands Auffassung besteht gerade ein wichtiger Unterschied zwischen der real wahrnehmbaren Welt und dem Eindruck, den sie auf dem Foto hinterlässt. Auf der Fotografie wird eine neue, eigenständige Wirklichkeit sichtbar, was Produkte der künstlerischen Dokumentarfotografie so interessant macht. Fehlende Bildunterschriften leisten der Erkenntnis Vorschub, dass im Bild eine neue *Bildwirklichkeit* erzeugt wird, die nicht auf eine vorfotografische Realität verweist. Insofern kann der Verzicht auf Bildunterschriften, die Ort oder Zeitpunkt der Aufnahme nennen, als eine Methode gesehen werden, die Differenz zwischen Realität und Bildwirklichkeit zu betonen.

Dennoch ist in künstlerischen Positionen häufig eine Textebene vorhanden, beispielsweise in Form des Titels. Sie gibt – ähnlich wie der visuelle Kontext – Hinweise auf eine mögliche Sicht auf die Fotografien. Der Ge-

17 Interessanterweise unterminieren Folgeauflagen der 1938 erschienenen Originalausgabe von *American Photographs* (beispielsweise die von 1975) diese von Evans getroffene Entscheidung und drucken die Bildtitel jeweils auf der linken Seite neben dem Bild ab. Erst 1988 erscheint eine Neuauflage, die bemüht ist, die Originalauflage so getreu wie möglich nachzuempfinden.

18 »I photograph to see what the world looks like in photographs« aus: http://en.wikipedia.org/wiki/Garry_Winogrand, 17.07.2008. Bei Newhall 1984a: 302 ist dieser viel zitierte Ausspruch Winogrands so zitiert: »Ich fotografiere, um nachher zu sehen, wie das Photo aussieht.« Dies ist die direkte Übersetzung aus der englischen Newhall-Ausgabe von 1982: 292. Es scheint sich jedoch um eine fehlerhafte Transkription zu handeln, da es Winogrand im Gegensatz zu anderen Fotografen nicht um das Foto, sondern um die fotografierte Welt auf der Fotografie geht und damit um die Verdeutlichung der Differenz zwischen wahrgenommener und fotografierter Welt. Die Quelle, aus der Newhall zitiert (Image Bd. 15, Nr. 2, 1972: 4) ist mir leider nicht im Original zugänglich.

samttitle der Arbeit, erläuternde Essays, Künstlerinterviews oder – seltener – Bildunterschriften sind Formen textlicher Einordnungen der Fotografien. In der künstlerischen Dokumentarfotografie ist der Text jedoch nicht auf das unmittelbare Verständnis der Bilder ausgerichtet. Er gibt möglicherweise im Titel eine allgemeine Richtung der thematischen Auseinandersetzung vor, verzichtet aber meist darauf, eine bestimmte Betrachtungsweise zu suggerieren. Die Annahme, dass künstlerische Fotografien Fragen stellen (vgl. Weski 2003: 23), verbietet eine konkrete Beantwortung der Fragen im Text. Die daraus entstehende Ambivalenz konfrontiert den Betrachter mit einer nachhaltigen Offenheit.

Der Publikationskontext ist für Lesart und Bedeutungskonstitution in der künstlerischen Dokumentarfotografie ebenfalls relevant. Künstlerische Fotografien werden hauptsächlich in Ausstellungen in Galerien oder Museen gezeigt, sie sind in Katalogpublikationen oder Künstlermonografien abgebildet. Im Kunstkontext sind jedoch auch andere fotografische Gebrauchsweisen präsent, weshalb ein Auftritt an der Museumswand noch nicht eindeutig auf das spezifische Genre der künstlerischen Dokumentarfotografie schließen lässt. Im Museum gezeigte Bilder werden jedoch gemeinhin als Kunstproduktionen rezipiert. Die künstlerische Dokumentarfotografie gerät – insbesondere wenn sie auf erklärende textliche Information verzichtet – zuweilen unter Legitimationsdruck, da sie sich in ihrer nachhaltigen Offenheit einer Referenz verweigert. Ist das Publikum gewohnt, in Fotografien Aussagen zu finden, die es mit Hilfe von Bildunterschriften sinnstiftend konstruieren kann, wird es zuweilen von künstlerischer Dokumentarfotografie enttäuscht (vgl. Buchloh 1995: 195). Ohne Text geben sich Betrachter oft unsicher über die Bedeutung des Abgebildeten. Deshalb wird im Ausstellungskontext meist eine Einordnung und Erklärung durch Texte von Kuratoren oder Museumspädagogen vorgenommen. Gleiches gilt für die Publikation künstlerischer Arbeiten in ihr fremden Medien wie beispielsweise Publikumsmagazinen. Der Publikationskontext weist der künstlerischen Dokumentarfotografie jedoch keine spezifische Funktion zu, wodurch sie sich von anderen dokumentarischen Formen, die meist einen recht konkreten Informations- oder Unterhaltungsauftrag haben, unterscheidet.

Eine besondere Form der Publikation ist das monografische Künstlerbuch, das sich als festgelegte Präsentationsform für eine sequenziell konzipierte künstlerische Dokumentarfotografie anbietet. Im Unterschied zum Ausstellungskatalog ist das Künstlerbuch eine autonome künstlerische Form. Von der Bildauswahl über die Festlegung von Reihenfolge und Bildformaten, die Verwendung von Text bis hin zum Layout entwickelt der Künstler das Buch häufig in Eigenregie, möglicherweise unterstützt von einem Grafiker oder Kurator. Die wichtigen Entscheidungen liegen jedoch beim Künstler selbst. Obwohl das Künstlerbuch häufig als Begleitpublikation zu einer Einzelausstellung erscheint, wird oftmals auf einen kuratorischen Text und damit auf die Einordnung in einen kunsthistorischen Kontext verzichtet. Die Arbeit steht für sich, das Publikum soll sich ganz auf die Fotografien konzentrieren können. Die Betrachtung der Bilder hat in der Regel oberste Priorität. Das Künstlerbuch spiegelt die Produktionsbedingungen einer künstlerischen Dokumentarfotografie wider. Sie entsteht in der Regel im eigenen Auftrag des Künstlers. Insofern ist es idealer Weise dazu geeignet, die Intention des Künstlers zu präsentieren, der das Werk als geschlossene Einheit innerhalb der Buchdeckel präsentiert.

Die hier vorgestellte dokumentaristische Herangehensweise innerhalb der künstlerischen Dokumentarfotografie zeichnet sich durch die Nutzung von Irritation und dem Wechselspiel mit Referenz und Wirkung von Bildern aus, wie bereits Teil I, Abschnitt 3.2.4. darlegt. Aufgrund ihrer Affinität zum Künstlerbuch und ihrer Möglichkeiten in Bezug auf den Umgang mit dem Fremden werden im zweiten Teil dieser Arbeit zahlreiche praktische Beispiele gegeben. Deshalb wird an dieser Stelle auf ein konkretes Beispiel verzichtet.

4.2. Angewandte Dokumentarfotografie

Die Auseinandersetzung mit der Geschichte und den Grundlagen der künstlerischen Praxis der Dokumentarfotografie hat bereits einige Unterschiede zwischen angewandten und künstlerischen Praktiken offen gelegt. Diese gilt es insofern weiter auszudifferenzieren, als auch innerhalb des angewandten Bereiches verschiedene Voraussetzungen für die unterschiedlichen dokumentarfotografischen Gebrauchsweisen existieren. Die Verwertungszusammenhänge markieren das Terrain, in dem sich der jeweilige Ansatz bewegt. Weil Reise-, ethnografische und journalistische Fotografie unterschiedliche Ideen verfolgen, werden sie hier im Einzelnen in Bezug auf das Fremde vorgestellt. Dies hilft dabei, die angewandten Praktiken weitergehend von den künstlerischen zu unterscheiden. So sollen die jeweils spezifischen Errungenschaften in der Auseinandersetzung mit dem Fremden präziser erfasst werden. Es ist jedoch nicht immer einfach, klare Trennlinien zwischen den Genres zu ziehen. Zu einer Zeit, in der fotojournalistische Projekte heute in Magazinen und morgen im Museum gezeigt werden, in der ethnografische Dokumente im wissenschaftlichen aber auch im journalistischen oder künstlerischen Kontext publiziert werden und künstlerische Arbeiten im Museum ebenso wie in Publikumszeitschriften zu finden sind, sind die Übergänge fließend. In diesem Sinne ist es notwendig, die Interessen und Intentionen im Entstehungsprozess der Fotografien ebenso zu reflektieren wie ihren Publikationskontext.

4.2.1. Reisefotografie

Die Bedeutung der Reise innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft nimmt seit dem achtzehnten Jahrhundert zu. Reisen wird immer beliebter, wobei Erfindungen des neunzehnten Jahrhunderts wie die der Eisenbahn und des Dampfschiffs das Reisen erschwinglicher und sicherer machen und damit zu seiner Popularität beitragen (vgl. Asmus 1983: 8). Die Erfindung der Fotografie leistet ihren Beitrag zur Veränderung der Reisedarstellungen. Bereits zwischen 1840 und 1844 erscheint in Paris eine Serie von 114 Reiseansichten unter dem Titel *Excursions Daguerriennes*. Daguerreotypien der Architektur aus Ländern rund um das Mittelmeer sowie aus Amerika werden nachgezeichnet und im Aquatinta-Verfahren gedruckt, was auf das große Interesse an Ansichten aus der Fremde verweist (vgl. Newhall 1984a: 27; Adam 1979: 117).

»Die unverzügliche Anwendung der Fotografie auf die Darstellung des Reisens wird durch die Tatsache erklärt, dass sich im Reisen einerseits eine dreihundertjährige Kultur und Wissenschaft des Raums und der Mobilität [kristallisiert], als sie auch andererseits der Ausdruck ihrer eigenen Zeit [ist] – der Epoche der kapitalistischen

Globalisierung, der Konstruktion einer neuen Mittelklasse-Identität und der dramatischen Beschleunigung der Fortbewegung und Kommunikation. Fotografie [ist] ein repräsentationales Werkzeug, das im Dienst dieser Prozesse verbessert wird« (Osborne 2000: 9).

Als Reisefotografie gilt zunächst alles, was Fremdes abbildet, seien es archäologische Ausgrabungen, Architekturen, Landschaften oder fremde Völker. Der Gebrauch der Reisefotografie differenziert sich ab 1880 zunehmend aus (vgl. Heilbrun 1998: 149). Forschungsreisende – beispielsweise Archäologen oder Ethnologen – setzen die Fotografie im Dienst der Wissenschaft ein. Professionelle Fotografen produzieren exotische Ansichten ferner Länder zunächst zum Verkauf, später zur Publikation in Büchern, Zeitschriften und Reiseführern. Touristische Reisende fotografieren auf ihren Reisen zur Erinnerung. Der ethnografischen Fotografie ist der Abschnitt 4.2.2. gewidmet. Die touristische Fotografie als amateurhafte Variante wird hier nicht berücksichtigt.

Reisefotografie als authentische Darstellung ferner Welten

Die im neunzehnten Jahrhundert angenommene *Authentizität* der Fotografie sorgt dafür, dass das neue Medium unverzüglich andere bildliche Darstellungen des Fremden ablöst. Wird die Fremde vorher gezeichnet, um sie zu dokumentieren und ihr Präsenz zu verleihen, wird dies nun zur Aufgabe der Fotografie.¹⁹ Für die frühen Betrachter garantiert ihre indexikalische Beziehung zum aufgenommenen Gegenstand, dass sich die Ferne in der fotografischen Abbildung materialisiert (vgl. Teil I, Abschnitt 3.2.1.). In Form der Daguerreotypie oder später des fotografischen Abzugs lässt sich die Ferne nicht nur anschauen, sondern auch besitzen. Die Reisefotografie erfüllt im neunzehnten Jahrhundert – neben Information und Bildung – einerseits den Zweck, die Sehnsucht nach der Ferne zu wecken und die Menschen zum Reisen zu motivieren. Andererseits vermag sie die Erinnerungen an die Reise zu materialisieren. Die Fotografie ist eine solide Substanz, die verspricht, »den Träger der Papierwährung der Fotografie mit der Goldmünze der touristischen »Erfahrung« und dem Entzücken des Reisenden« zu belohnen (Osborne 2000: 11). Diese Erfahrung kann für diejenigen eine virtuelle bleiben, die aus finanziellen, zeitlichen, gesundheitlichen oder anderen Gründen die Anstrengungen einer Reise nicht auf sich nehmen können (vgl. z.B. Theye 1989a: 27f.). Eine Serie von Fotografien eines fernen Landes kann zur »armchair travel« werden, zur Reise im eigenen Sessel (Asmus 1983: 12). Wenn die Möglichkeit besteht, die Orte der Sehnsüchte selbst zu bereisen, wird die touristische Erfahrung zur Realität. Dabei sind Erwartungen und reale Erfahrungen nicht immer in Einklang zu bringen. Wenn der Reiz des Fremden in der Begegnung mit ihm verschwindet, kommt es zu Enttäuschungen (vgl. ebd.: 9). Sie werden möglicherweise durch die vorab bekannten Fotografien herbeigeführt, denn was in den Bildern spektakulär und exotisch wirkt, erscheint in der Realität mitunter banal oder ist in der dargestellten Form bereits im neunzehnten Jahrhundert so nicht mehr anzutreffen.

19 Seit Jahrhunderten existieren auch literarische Darstellungsformen des Fremden wie beispielsweise Erfahrungsberichte und Belletristik. Hier interessiert jedoch nur die Entwicklung der bildlichen Darstellung.

Der Grund hierfür ist in den Bildwelten der Reisefotografien zu suchen. Die Fotografien spiegeln meist die Erwartungshaltung der Europäer gegenüber den fernen Ländern wider. »Die Publikumswirksamkeit der Reisefotografie [gründet] sich zunächst auf die visuelle Präsentation derjenigen Orte und Regionen, die trotz ›aufbrausenden Weltenverkehrs‹ vielen Europäern auch weiterhin verschlossen« bleiben (Theye 1989a: 27). Besonders die Länder des fernen Ostens gelten als exotisch. Die Erwartungen an das Exotische werden in den Fotografien bedient, denn die Fotografen wollen den Reisenden, aber auch den ortsansässigen europäischen Kolonialbeamten, Kaufleuten und Wissenschaftlern, ihre Bilder verkaufen. Diese werden einzeln oder in hochwertigen Alben zusammengestellt ins ferne Europa geschickt. Gewünscht ist die Befriedigung der Sehnsucht nach dem Exotischen und Besonderen, was dazu führt, dass die vom kolonialen Alltag, der Zerstörung und Wandlung der ursprünglichen Strukturen geprägten Verhältnisse nicht fotografiert werden. »Bevorzugtes Objekt in der Asienphotographie des neunzehnten Jahrhunderts [ist] [...] immer dasjenige, das die Abwertung einer anderen Kultur und die Einordnung in ein, für westliche Augen zurückliegendes Zeitalter« zulässt.²⁰

Frühe japanische Reisefotografie

Die frühen Japan-Fotografien zeugen von einer vergangenen Epoche, die den neuen Entwicklungen wenig Raum gibt. Sie werden vor allem durch westliche Fotografen angefertigt, die sich in den Vertragshäfen niederlassen und dort Fotostudios gründen. Eine herausragende Stellung nimmt dabei die Hafenstadt Yokohama ein, in der sowohl westliche als auch japanische Fotografen Fotostudios eröffnen, weshalb die Reisefotografie der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts oft mit *Yokohama-Fotografie* bezeichnet wird (vgl. z.B. Delank 2000: 255).²¹ »Die kommerzielle Fotografie in Japan [ist] das Resultat eines einmaligen kulturübergreifenden Austauschs, was sie von anderer Reise- und Expeditionsfotografie des neunzehnten Jahrhunderts unterscheidet« (Banta 1988: 12).

Der britische Kriegsberichterstatter Felice Beato, der unter anderem den Krimkrieg (1853-1856) und den Zweiten Opiumkrieg in China (1856-1860) dokumentiert hat, reist im Sommer 1863 nach Japan (vgl. Siegert 1991: 11). Dort eröffnet er gemeinsam mit Charles Wirgman – Maler und Korrespondent der *Illustrated London News* – in Yokohama ein Atelier und wird zu einem der ersten und wichtigsten Yokohama-Fotografen. 1877 verkauft er das Atelier mitsamt allen Negativen an den österreichischen Baron Raimund von Stillfried-Rathenicz, dessen eigenes Studio durch einen Brand fast vollständig vernichtet worden ist (vgl. ebd.: 15f.). Der Verkauf von Studio mit Nega-

- 20 So verkörpern Maharadschas beispielsweise einerseits das Paradiesische der indischen Kultur, andererseits stehen sie für die Versinnbildlichung des Mittelalters und damit für die Rückständigkeit der indischen Zustände (Theye 1983: 71). Wie im zweiten Kapitel dargelegt, unterscheidet sich die westliche Wahrnehmung Japans aufgrund der eher partnerschaftlichen (nicht kolonial geprägten) Beziehungen von der anderer asiatischer Länder, weshalb diese Aussage nicht unbedingt auf alle Japanfotografie des neunzehnten Jahrhunderts zutrifft (vgl. auch Teil I, Abschnitt 2.2.2.).
- 21 Das erste Fotoatelier eines japanischen Berufsfotografen wird 1862 von Ueno Hikoma jedoch in Nagasaki eröffnet. Dort lehrt seit 1857 der holländische Sanitätsoffizier Pompe van Meerdevoort neben Medizin auch Fotografie (vgl. Bennett 1991: 24; Ishii/Iizawa 2003: 312).

tiven, die ohne Autorenangabe weiterhin genutzt werden können, ist eine übliche Praxis. Stillfried-Rathenicz verkauft das Studio 1885 an seinen und Beatos besten Schüler Kimbei Kusakabe und die Negative an die Firma A. Farsari & Co (vgl. Bennett 1991: 25).²² So werden auch Beatos Aufnahmen, noch lange Zeit nachdem er Japan verlassen hat, von Touristen gekauft.

Die Yokohama-Fotografie konzentriert sich im Wesentlichen auf zwei Motivgruppen, wie sie auch in einem von Beato 1868 veröffentlichten zweibändigen Kompendium vertreten sind.²³ Im ersten Band mit dem Titel *View of Japan* finden sich Aufnahmen von Landschaften, Dörfern und Städten, im zweiten Teil, betitelt *Native Types*, versammelt er Porträts von japanischen Berufsgruppen und Typen. Beato ist »der erste Photograph in Japan, der auch die für Ausländer noch unbekannten Landesteile« dokumentiert (Siegert 1991: 11). Er begleitet Reisegesellschaften und richtet seinen Blick nicht ausschließlich auf touristische Attraktionen wie zahlreiche Fotografen nach ihm.²⁴

In die Motivgruppe *Blick auf Japan*, wie sie auch zum Repertoire anderer Reisefotografen zählt, lassen sich Fotografien berühmter Landschaften und kultureller Denkmäler wie beispielsweise dem großen Buddha von Kamakura oder dem Fuji als berühmtesten Berg Japans, aber auch Prozessionen und Festivals einordnen (vgl. Tucker 2003: 7). Die Außenaufnahmen sind dokumentarisch und gelten als »mehr oder weniger authentische Darstellungen des damaligen japanischen Lebens« (Winkel 1991: 29). Die Dokumentarfotografien versuchen, ohne allzu offensichtliche Inszenierung auszukommen und die sichtbaren Verhältnisse unter Ausklammerung der modernen Entwicklungen aufzuzeichnen. Die Landschaftsfotografien greifen häufig Themen aus der traditionellen japanischen Kunst auf.

»Die offensichtlichste Verbindung ist die Gemeinsamkeit der dargestellten Orte, die in Fotografien meist dieselben »berühmten reizvollen Orte« sind, wie sie in *ukiyo-e* Landschaftsdrucken bereits standardisiert worden sind. [...] Man findet eine weitere Ähnlichkeit der Komposition, denn die Fotografien übernehmen dieselbe Technik von nahen Elementen vor einem weiter entfernten landschaftlichen Hintergrund. Diese nahen Objekte, meist ein Baum oder Blumen, [dienen] als eine Art Rahmung für das Bild als Ganzes, beispielsweise in zahlreichen Fotografien des Fuji« (Iwasaki 1988: 29).

Die zweite Gruppe der professionellen Fotografien zeigt im Studio inszenierte Genre-Szenen, die einen Einblick in die traditionelle japanische Kultur geben sollen (vgl. Theye 1989a: 27). Sie sind ausschließlich für Ausländer bestimmt. Diese Fotografien werden von japanischen Historikern unter dem Sammelbegriff »customs and costumes« zusammengefasst (Tucker 2003: 7; vgl. Kinoshita 2003: 16f.).

22 Beatos Atelier besteht unter wechselnden Besitzern bis 1912 (vgl. Delank 1996: 41).

23 *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes, Compiled from Authentic Sources, and Personal Observations During a Residency of Several Years* (vgl. Philipp 1991: 7).

24 Beatos Landschaftsaufnahmen sind ausführlich dokumentiert in: Philipp/Siegert/Wick 1991.

»Diese Bilder zeigen Aspekte Japans, die den Westlern am exotischsten [erscheinen]. Sie [sind] oftmals inszeniert, um den Käufern das zu geben, was sie zu sehen [erwarten]: Schauspieler [posieren] als Samurai und Prostituierte oder Händlerinnen [verkleiden] sich als Geisha, häufig bekleidet mit einer bunten Mischung an Kostümen. Diese Bilder [sind] nicht nur gestellt, sondern inkorrekt. Die Klasse der Samurai [wird] zum Beispiel im Zuge der Meiji-Restauration 1868 abgeschafft und die Samurai [werden] gezwungen, ihren kennzeichnenden Dutt abzuschneiden. Deshalb [tragen] die ›Samurai‹ in späteren Fotografien Perücken und Schwerter, die ein echter Samurai niemals benutzt haben würde« (Tucker 2003: 7).

Im Gegensatz zu späteren Yokohama-Fotografen kann Beato noch auf authentische Vertreter einiger Berufsstände zurückgreifen. Bei dieser Dokumentation verfolgt er »eine enzyklopädische Idee, wie sie einem bürgerlichen Erkenntnisinteresse seiner Zeit entspricht« (Philipp 1991: 8). Er arrangiert Personen und Accessoires sorgfältig im Studio und richtet sein Augenmerk insbesondere auf die Fremdheit japanischer Gewohnheiten. Deshalb ist er auf die Mitwirkung seiner Modelle angewiesen. Es entwickelt sich »ein Dialog, an dem beide Seiten beteiligt sind. [...] Felice Beato geht es um Einsicht in die fremde japanische Kultur. Seine kommerziellen Interessen widersprechen diesem Bemühen keineswegs« (ebd.).

Während sich Beato »hinsichtlich der Kleiderordnung in den Konventionen seines Gastlandes bewegt,« stellen andere Fotografen mitunter auch die körperlichen Reize ihrer weiblichen Modelle in den Vordergrund (ebd.: 9). Eine Unterart der *customs and costumes* Fotografie zeigt Japanerinnen oftmals kaum verhüllt beim Baden oder bei der Toilette, in traditioneller Kleidung oder als Geisha.²⁵ Bereits frühe westliche Reisende nehmen teilweise mit großer Neugier, teilweise mit Abscheu die ungenierte japanische Badekultur wahr.²⁶ Mit den Fotografien der partiell nackten Frauen kann ein Voyeurismus – verbrämt durch das Interesse an der fremden Kultur – ausgelebt werden. Dabei entsprechen solche Inszenierungen eher den westlichen Bedürfnissen als den kulturellen Traditionen Japans. Sie »dokumentieren die in der Fantasie westlicher Künstler aufregend fremde, sexuell geschmeidige, fernöstliche Frau« (Handy 1988: 55).

Die inszenierten Fotografien etablieren eine stereotype Sichtweise der japanischen Exotik, die sich teilweise bis heute gehalten hat (vgl. Domenig 1997: 49; Teil I, Abschnitt 2.3.2.). Die in Japan betriebene Reisefotografie des neunzehnten Jahrhunderts zeichnet sich jedoch durch »Elemente der Idealisierung« aus, da die Wertschätzung Japans und der Japaner gegenüber negativen Rezeptionsweisen überwiegt (Krase 1995a: 49).

Reisefotografie als Exportschlager

Reisefotografien Japans werden nicht nur von im Lande ansässigen Ausländern angefertigt. Innerhalb kürzester Zeit etablieren sich auch japanische Fotografen, die sich dieser Art der Fotografie annehmen. Sie entwickelt sich

25 Z.B. inszeniert Stillfried-Rathenicz Frauen oftmals mit entblößten Brüsten (vgl. Philipp 1991: 9; ein Bildbeispiel findet sich auf der Website des Musée Nîpce: <http://www.museenipce.com/catalogues/im.php?id=8&img=344>, 17.07.2008).

26 Heinrich Schliemann beschreibt z.B. mit neugierigem Interesse die gleichzeitige Nutzung der Badehäuser durch beide Geschlechter und deren mangelnden Sichtschutz zur Straße (Schliemann 1984: 68).

zu einem großen Exportschlager, der seine Hochkonjunktur in der letzten Dekade des neunzehnten Jahrhunderts erreicht (vgl. Winkel 1991: 29). Die Bilder werden sowohl von in Japan lebenden Ausländern als auch von Reisenden gesammelt. Sie verweisen auf eine vergangene Epoche, da die Fotografen dieser Zeit »die Notwendigkeit verspüren, angesichts der internen und externen Transformationen die untergehenden Traditionen einzufangen. Damit verstärken sie den geheimnisvollen orientalischen Nimbus im Westen, wo die Fotografien ferner Länder und Völker zu einer sehr populären Handelsware geworden sind« (Banta 1988: 13). Kaum ein Reisender der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts kann ein solches *unverfälschtes* Japan angetroffen haben. Das exotisch Fremde ist im japanischen Alltag dieser Zeit kaum in der Form zu finden, wie es die Fotografien glaubhaft machen wollen. In Europa oder Amerika erwartet man jedoch keine Ansichten von neu gebauten Straßen und Fabriken, die den Fortschritt und die sich wandelnde Situation zeigen. Mit solchen Veränderungen sind die Menschen bereits in ihrer Heimat konfrontiert. In der Bildbetrachtung möchten sie die Sehnsucht nach paradiesischen Orten abseits einer beschleunigten westlichen Gesellschaft ausleben (vgl. Iwasaki 1988: 26). Dieses romantische Motiv prägt die Reisefotografie bis heute.

Die professionellen Reisefotografien des neunzehnten Jahrhunderts werden als Einzelbilder oder in fertigen Alben verkauft. Teilweise stellen sich die Reisenden selbst eine Bildauswahl zusammen. Alben beinhalten in der Regel eine Auswahl aus den verschiedenen Motivwelten, sowohl dokumentarische Aufnahmen von Landschaften, Sehenswürdigkeiten oder Festen, als auch inszenierte Studioaufnahmen, die Sitten und Gebräuche stilisiert darstellen. Die Bildzusammenstellungen deuten auf die bis heute noch gültige inhaltliche Aufgabe der Reisefotografie hin. Sie soll ein möglichst umfassendes Bild der fremden Kultur vermitteln, wobei der Schwerpunkt auf der Abbildung des Besonderen beziehungsweise des Anderen liegt. Man möchte sich über die Gegebenheiten und die Schönheit der Natur informieren und sich an Baudenkmälern und architektonischen Besonderheiten erfreuen. Des Weiteren interessiert man sich für kunsthandwerkliche Artefakte und die Tätigkeiten, die mit ihrer Produktion verbunden sind. Schließlich sind die Menschen von Interesse, ihre Art sich zu kleiden oder zu frisieren und wie sie ihre kulturellen Traditionen leben. Ob Kleidung oder traditionelle Verrichtungen tatsächlich den Alltag der Menschen bestimmen oder ob dies nur noch zu ausgewählten Gelegenheiten geschieht, ist lediglich von nachrangigem Interesse. Ausgeklammert werden meist Aspekte der fremden Kultur, die auch in der Region des Zielpublikums anzutreffen sind.

Ende des neunzehnten Jahrhunderts breitet sich zunehmend die Amateurfotografie aus. Das selbst aufgenommene Bild verdrängt die professionell hergestellten Reisebilder (diese leben später in Form der Postkarte wieder auf). Der »fotografische Berichterstatter über das exotische Leben in fernen Ländern [wird] ein Opfer des Massentourismus« (Honnef 1979: 23).

Beispiele einer zeitgenössischen Reisefotografie

Die professionelle Reisefotografie ist nicht nur in ihrer historischen Form dem Exotischen und Besonderen verpflichtet. Heute wird sie in Reiseführern,



»Die japanische Keramik ist ein Handwerk mit langer Tradition« (Karl Baedeker GmbH 1993: 72; Orig. in Farbe).

Reisezeitschriften,²⁷ Bildbänden und in Form von Postkarten publiziert. Nimmt man sich beispielsweise einen beliebigen Reiseführer oder Bildband über Japan heraus, kann man feststellen, dass ein Großteil der publizierten Fotografien einem traditionellen Japanbild verhaftet ist. Die meisten Bilder zeigen historische Sehenswürdigkeiten oder eine besonders herausragende Natur, die oftmals ohne großes Vorwissen als *typisch japanisch* oder weniger differenziert als *typisch asiatisch* erkannt werden können. Besonderer Wert wird auch auf die Darstellung von Menschen in traditionellen Gewändern und in der Ausübung traditioneller Tätigkeiten gelegt. Relativ unspezifische Stadt- oder Landschaftsansichten, die nicht ohne zusätzliche Information eindeutig Japan zugeordnet werden können, sowie von Menschen, die alltäglichen Verrichtungen nachgehen und sich in unspezifischer Kleidung in einem unspezifischen Umfeld bewegen, sind selten. Die Auswertung eines Baedeker-Reiseführers von 1993 ergibt ein Verhältnis von 100 Fotos, die einer spezifisch japanischen Tradition zugeordnet werden können (vgl. z.B. Karl Baedeker GmbH 1993: 72), zu 32 Fotografien, die technologische Errungenschaften, relativ unspezifische Stadt- oder Naturansichten beziehungsweise Menschen im Alltag zeigen. Noch extremer fällt die Bildauswahl eines großformatigen Bild- und Textbandes über Japan von 1984 aus (vgl. Binder 1984). Hier stehen 145 als *traditionell* einzustufende Fotografien 22 Bildern eines modernen Japan gegenüber. Ohne daraus allgemeingültige Schlussfolgerungen ziehen zu wollen, zeigt diese Stichprobe jedoch, dass die Reisefotografie in den vorliegenden Publikationen der dem Zielpublikum zugeschriebenen Erwartungshaltung entspricht. Exotischem wird gegenüber der Alltagskultur Vorrang eingeräumt. Aus der Bildauswahl ließe sich der Schluss ziehen, dass Japan nach wie vor ein stark traditionell geprägtes Land ist, das zum großen Teil über eine historische Bausubstanz verfügt. Diese stereotypische Dar-

27 Reisezeitschriften sind beispielsweise *Geo*, *National Geographic* oder *Merian*, wobei sich Reisefotografie insbesondere in den Spezialausgaben findet, die einem bestimmten Land oder Ort gewidmet sind.

stellungsweise ist ein Kriterium, das zunächst die Reisefotografie auszeichnet. Inwieweit auch andere fotografische Formen zu einer solchen Darstellungsweise neigen, bleibt zu untersuchen.

Neben der Auswahl aus *typischen* Bildsujets ist auch die Bildkomposition hervorzuheben. Sowohl in der historischen als auch in der zeitgenössischen Reisefotografie ist eine Vorliebe für das klassisch durchkomponierte und ausgewogene Bild festzustellen. Der Bildinhalt wird in der Regel ins Zentrum gerückt, es wird nicht mit der Perspektive experimentiert. Die Bildsprache ermöglicht eine ruhige und kontemplative Bildbetrachtung, Überraschungen sowohl im Bildsujet als auch in der Bildauffassung bleiben aus. Die Bilder strahlen eine zuversichtliche Ruhe und Schönheit aus und irritieren nicht. Das Exotische wird domestiziert, indem es in eine vertraute Bildsprache übersetzt wird. Der Betrachter gewinnt das Gefühl, das Fremde in seiner Fremdheit erfassen und verstehen zu können, ohne sich einer Irritation durch das Fremde ausgesetzt zu sehen.

Bei der Reisefotografie handelt es sich in der Regel um eine Einzelbildfotografie. Trotz der Zusammenstellung von Bildgruppen in Alben oder gedruckten Publikationen steht das einzelne Bild für sich. Es ist mit einer Bildunterschrift versehen, das eine Zuordnung des Ortes oder der abgebildeten Handlung ermöglicht. Das einzelne Bild kann aus der Bildgruppe entfernt werden und verliert damit nicht seine Aussagekraft. Als ästhetisches Artefakt werden besonders bedeutsame Fotografien – sei es, dass sie besonders wichtige Sehenswürdigkeiten abbilden oder aber durch ihre Gestaltung hervorstechen – als Plakat oder Postkarte einzeln gewürdigt. Der bildliche Zusammenhang spielt für das Verständnis der einzelnen Fotografie kaum eine Rolle. Viel entscheidender ist der Text, der eine genaue lokale und historische Zuordnung vornimmt und durch seine Faktizität Glaubwürdigkeit verleiht. Unabhängig von der Bildunterschrift kann weiterer Text die Wirkung des Abgebildeten vertiefen, indem er Hintergrundinformationen und Erläuterungen dessen liefert, was nicht auf dem Bild zu sehen ist oder in seiner Bedeutung nicht entschlüsselt werden kann. Er kann Dinge, die die Fotografie nicht zeigt, in ihr scheinbar sichtbar machen. Der Text dient auch der Konkretisierung der Erwartung an die Bilder. Er ist geradezu prädestiniert dafür, Erwartungen zu wecken, die der Betrachter im Bild bestätigt finden kann. Das Bild wird zeichenhaft als Verweis auf das Dargestellte verwendet und erfüllt damit rein illustrative Zwecke.

Die Reisefotografie zeichnet sich durch ihren dokumentierenden Anspruch aus. Sie versucht, den für sie interessanten – und damit meist exotischen – Teil der Welt in ihrem Sinne *objektiv* abzubilden. Dabei kann der Bildausschnitt so gewählt werden, dass unliebsame Bildgegenstände eliminiert werden. Die Existenz einer Schnellstraße neben einem Tempel lässt sich durch die Wahl des Bildausschnitts ausklammern, was zu einer romantisierenden Darstellungsweise der fremden Kultur führt. Dies schmälert jedoch nicht die Rezeption der Fotografie als dokumentierend, denn sie ist auf jeden Fall in der Fremde hergestellt worden und mit dem Fremden über eine indexikalische Spur verbunden. Im üblichen Publikationskontext von Reiseführern und Bildbänden wird eine spezifische Sichtweise auf das fremde Land konstruiert, die das Alltägliche und Gewöhnliche sowie das Soziale tendenziell ausklammert. Die Reisefotografie kann über die kulturell bedeutungsvollen Aspekte einer fremden Kultur informieren, eine umfassende und hintergründige Erhellung der Zustände sind von ihr nicht zu erwarten. Ihre

Funktion besteht darin, das Fremde und Exotische hervorzuheben und mit ihren Aussagen darüber Sehnsüchte zu wecken. Die Reisefotografie konstruiert das Fremde als Anderes, weshalb sie zur Darstellung des Fremden als Fremdes wenig geeignet ist.

4.2.2. Ethnografische Fotografie

Besonders in der frühen Phase gleicht die ethnografische Fotografie noch stark der Reisefotografie.²⁸ Beide sind auf der Suche nach dem unberührten Anderen, das sich nicht durch den Kontakt zu Kolonisten und westlichen Reisenden verändert. Im neunzehnten Jahrhundert sind sie beseelt vom Wunsch, die unbekannten Welten in ihrer Ursprünglichkeit zu belassen und zu erforschen, um die Sehnsucht nach dem Exotischen zu befriedigen. Während die Reisefotografie jedoch am Bild interessiert ist, fungiert die ethnografische Fotografie als Beleg innerhalb einer wissenschaftlichen Praxis und bedarf deshalb nicht primär ästhetischer Qualitäten.

Die ethnografische Fotografie hat sehr unterschiedliche Ansätze zur Darstellung fremder Kulturen entwickelt und spielt heute nur noch eine untergeordnete Rolle. Film und Video haben die Standbildfotografie weitgehend verdrängt, so dass diese eher im historischen Kontext und zur Aufarbeitung der Ethnologiegeschichte herangezogen wird. Die frühe ethnografische Fotografie beschäftigt sich hauptsächlich mit schriftlosen Kulturen in den kolonisierten Ländern. Dies ist vermutlich der Grund, warum ich keine ethnografischen Japanfotografien aus dieser Zeit habe finden können. In diesem Abschnitt werden deshalb die allgemeine Entwicklung der ethnografischen Fotografie und ihre Strategien im Umgang mit dem Fremden skizziert. Zum Abschluss wird ein Beispiel für eine zeitgenössische ethnografische Fotografie in Japan gegeben.

Frühe ethnografische Fotografie

Die Erfindung der Fotografie und der Beginn ethnologischer Forschungen erfolgen ungefähr im selben Zeitraum (vgl. z.B. Banta/Hinsley 1986b: 39; Krech 1984: 6). Deshalb ist die Fotografie insbesondere in der Ethnologie des neunzehnten Jahrhunderts von großer Bedeutung. Die Ethnologie und die physische Anthropologie sind zu diesem Zeitpunkt beschreibende Wissenschaften, die sich darum bemühen, Fakten zu recherchieren und aufzuzeichnen, um sie anschließend im Sinne der Evolutionstheorie zu interpretieren (vgl. Morphy/Banks 1997: 6). Sie profitieren stark vom Imperialismus und Kolonialismus

28 Unter dem Begriff der ethnografischen Fotografie sollen hier verschiedene fotografische Strömungen betrachtet werden, die der Ethnologie und der Anthropologie zuarbeiten. Im englischen Sprachraum bezeichnet der Begriff der Anthropologie teilweise das Forschungsgebiet, das in Deutschland Ethnologie heißt. Im Deutschen wird zwischen Ethnologie und Anthropologie unterschieden. Die physische Anthropologie dient einer biometrischen Vermessung der Ethnien, während die Ethnologie sich den kulturellen Belangen fremder Gesellschaften widmet. Hier werden Ethnologie und Anthropologie synonym verwendet, da in der englischsprachigen Literatur die im Deutschen übliche begriffliche Unterscheidung nur selten getroffen wird. Ist jedoch die Anthropologie im deutschen Sinn gemeint, wird dies durch die Verwendung des Begriffs *physische Anthropologie* verdeutlicht.

des neunzehnten Jahrhunderts, da sie die bestehenden Machtstrukturen für sich nutzen können. Die kolonisierten Völker haben keine Möglichkeiten, ihrer enzyklopädischen Kategorisierung durch die europäische Fotografie etwas entgegen zu setzen.

Die physischen Anthropologen, die oftmals von Haus aus Mediziner sind, suchen den Zugang zu fremden Völkern über deren Körper.²⁹ Diese zu vermessen und zu untersuchen ist ihnen ein wichtiges Anliegen, bei dem die dokumentierenden Möglichkeiten der Fotografie nützlich sind. Um die Fotografien im Nachhinein miteinander vergleichen zu können, müssen die Aufnahmebedingungen übereinstimmen. Die Körperhaltung der Fotografierten ist vorgeschrieben, sie müssen zudem möglichst unbekleidet sein, um eine Messung der Größen am Bild zu gewährleisten. Zu diesem Zweck wird teilweise mit gerasterten Hintergründen oder Messlatten gearbeitet.³⁰ Mit so genannten *Typenaufnahmen* wird versucht, einen möglichst typischen Vertreter einer Ethnie zu fotografieren, der gleichsam alle wichtigen Eigenschaften eines Volkes oder Stammes vereint und somit den Idealtypus verkörpert. Weiterhin wird auch nach Extremtypen gesucht, die in größtmöglichem Maß vom Idealtypus abweichen (zum Typenbild vgl. Krech 1984; Theye 1989b: 94f.). Die Schwierigkeiten der Versuche einer enzyklopädischen Dokumentation fremder Völker bestehen mitunter darin, dass die fotografierten Personen häufig nicht gerade stehen, was einer Vergleichbarkeit entgegen wirkt. Die der Fotografie eigene perspektivische Verzeichnung stellt ein weiteres Problem dar. Sie verhindert die präzise Ermittlung der Körpermaße. Dieser – den Menschen erniedrigenden – Art der Fotografie wird zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts nur noch illustrative Bedeutung beigemessen (vgl. Theye 1989b: 93f.). Die anthropometrischen und typologischen Aufnahmen ähneln häufig denen von europäischen Gefängnisinsassen zur gleichen Zeit (vgl. Tagg 1988: 60ff.). Daran offenbart sich das Interesse einer vergleichenden Wissenschaft, die dokumentierende Qualität der Fotografie zu nutzen, um enzyklopädisches Wissen anzuhäufen und durch körperliche Merkmale Rückschlüsse auf Entwicklungsstand oder Charaktereigenschaften zu ziehen. Die Darstellung des Fremden in der Fotografie der physischen Anthropologie konzentriert sich ausschließlich auf das standardisierte Menschenbild. Weder soziales oder geografisches Umfeld, Sitten und Gebräuche noch materielle Güter sind von Interesse.

Die physische Anthropologie macht nur einen Teilbereich der ethnografischen Fotografie des neunzehnten Jahrhunderts aus. Fritsch schlägt zur Ergänzung der wichtigeren anthropometrischen Fotografien die Herstellung ethnografischer Aufnahmen vor. Darunter versteht er »jedes Bild, welches sich auf den Menschen selbst und seine Umgebung bezieht, soweit er sich dieselbe durch seine Thätigkeit gestaltet hat« (Fritsch 1875: 612; zit. nach Schindlbeck 1989: 18). Zahlreiche Ethnologen nutzen die Kamera zur Aufzeichnung ihrer Beobachtungen. Dabei vertreten sie meist einen sehr naiven Standpunkt bezüglich der dokumentarischen Qualitäten der Fotografie. »Während sie

29 Aktives Mitglied der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte ist beispielsweise der Arzt Rudolf Virchow (vgl. Schindlbeck 1989; vgl. auch Wiener 1990: 115).

30 Im 19. Jahrhundert werden Fachbücher und Nachschlagewerke publiziert, die wichtige Aspekte der anthropometrischen Fotografie zusammenfassen. Oft erwähnt wird in diesem Zusammenhang Fritsch 1875 (vgl. Wiener 1990: 119).

[annehmen], dass die Fotografie eine objektive Aufzeichnungspraxis [ist], [machen] sie Bilder, die den von ihnen unterstützten theoretischen Annahmen grundsätzlich [widersprechen] und [enthüllen] eine weit komplexere Welt als es ihr evolutionäres Grundgerüst« erlaubt (Morphy/Banks 1997: 7f.). Weil das Lesen und Verstehen von Fotografien stark von den Prämissen der Betrachtung abhängt, lassen sich nicht nur historische ethnografische Fotografien heute anders lesen als im Kontext ihrer Entstehung. Die Ethnologen des neunzehnten Jahrhunderts nutzen die Kamera vielfach dazu, die »untergehenden, sterbenden, verschwindenden Völker und/oder ihre Kulturen« aufzuzeichnen (Poignant 1992: 42; Hervorhebung im Original). Sie sind mit dem Problem konfrontiert, dass die beobachteten Kulturen sich durch den Kontakt mit den Europäern bereits rapide verändern. Sie wollen das Ursprüngliche, ganz Andere entdecken und sind enttäuscht, wenn sie Völker vorfinden, die »bereits von der Zivilisation ›beleckt‹« sind (Theye 1989b: 110).

Themengebiete der frühen ethnografischen Fotografie

Im neunzehnten Jahrhundert lassen sich verschiedene Gruppen von ethnografischen Fotografien differenzieren, die zusammen ein recht komplexes Bild fremder Kulturen zeichnen. Fritsch schlägt die Darstellung von Personen in ihrer bevorzugten Körperhaltung und ihrer eigenen Kleidung vor, um Kleidung, Schmuck und Waffen sowie ihre Art des Tragens zu dokumentieren (vgl. Fritsch 1875: 613; zit. nach Schindlbeck 1989: 18). Häufig finden solche Aufnahmen auch im Studio statt, da der Fotograf die Situation dort besser kontrollieren kann. Dies gilt insbesondere für die frühe Phase der Fotografie mit ihren langen Belichtungszeiten. Die daraus resultierenden Fotografien repräsentieren jedoch die kolonialen Machtverhältnisse, in denen sich die fotografierte Person als ethnografisches Objekt den Bedingungen des Studios und damit des weißen Fotografen unterzuordnen hat (vgl. Wiener 1990: 126-136: *Kontrollierte Wildheit im Studio*). Dadurch sind solche Porträts oft nicht allzu weit von anthropometrischen Aufnahmen entfernt.

Fritsch vermerkt weiterhin die Notwendigkeit, »Waffen und Geräte sowie ihre Anwendung, Wohnungen, Bauten, [...] Handwerk und Kunst« zu fotografieren (Schindlbeck 1989: 18; nach Fritsch 1875: 613). Die Dokumentation der materiellen Kultur verweist auf früheste wissenschaftliche Bestrebungen, zahlreiche Alltags- und Kultgegenstände fremder Völker zu sammeln oder diese den Sammlungen in »graphischer Übertragung« zuzuführen (Wiener 1990: 151). Aus der heutigen Sicht ist die isolierte Darstellung einzelner Objekte jedoch problematisch, da die konkrete Verwendung des Abbildungsgegenstandes in zahlreichen Fällen nicht erkennbar ist (ebd.: 153). Die Fotografie dient hier der Inventarisierung von Objekten und hilft bei der Einrichtung völkerkundlicher Museen in Europa. Die fotografische Inventur ist elementar, denn die gesammelten Gegenstände müssen genau katalogisiert werden. Die Fotografien der materiellen Kultur fremder Völker dienen einem ähnlichen Zweck wie die der physischen Anthropologie: Sie sollen beim Vergleichen und Archivieren helfen. Dementsprechend werden die Fotografien hauptsächlich zu illustrativen Zwecken verwendet. Sie werden Texten beigelegt, die die beobachteten Völker beschreiben und Forschungsergebnisse präsentieren. Sie visualisieren die Beobachtungen der Ethnologen. Bildunterschriften nehmen eine präzise Zuordnung vor.

Als weiteres Themenfeld lassen sich »Scenen des privaten und des öffentlichen Lebens« anführen (Fritsch 1875: 613; zit. nach Schindlbeck 1989:

18). Erst handliche Kameras mit kurzen Verschlusszeiten ermöglichen das Festhalten von Momenten oder Bewegungsabläufen im Bild. Dies wirkt sich auch auf die Bildauffassung der ethnografischen Fotografie aus. »Immer häufiger [werden] *asymmetrische* Bildaufteilungen bevorzugt« (Wiener 1990: 159; Hervorhebung im Original). Die Fotografie wird spontaner und löst sich langsam von den starren Inszenierungen.

Eine weitere Kategorie stellen Landschaftsaufnahmen dar, die in einer länderkundlichen Tradition gemacht werden. Sie zeigen zum einen weitgehend unberührte Naturlandschaften, »mit alles überwucherndem Pflanzenwuchs, Urwalddickicht, aber auch leere Einöden, karge Wüsten und steinige Felslandschaften« (Theye 1989b: 99). Zum anderen zeigen sie Kulturlandschaften, in denen die Interaktion der Völker mit der sie umgebenden Landschaft deutlich wird. Nach Fritsch sollten »Landungsplätze, Häfen, Schiffe und Boote [sowie die] Feldbebauung« Sujets ethnografischer Aufnahmen sein (Schindlbeck 1989: 18; nach Fritsch 1875: 613).

»Beide Gebiete [Natur- und Kulturlandschaften] sind in den Landschaftsfotografien nicht immer streng voneinander zu unterscheiden, denn überall dort, wo Menschen leben – und diese Gegenden [stehen] im Blickpunkt der Forscher und Fotografen – üben sie Einfluß auf die sie umgebende Natur aus, so daß es dort eigentlich keine unveränderte ursprüngliche Natur mehr geben kann« (Theye 1989b: 99).

Die ethnografischen Motivwelten überschneiden sich teilweise mit denen der Reisefotografie, so dass für das neunzehnte Jahrhundert eine Abgrenzung der beiden Felder kaum möglich ist. Für Ethnologen ist die Auswertung der Fotografien schwierig, wenn professionelle Fotografen – auf deren Unterstützung sie in der Regel angewiesen sind – Gegenstände falsch zuordnen oder Menschen mit Kleidung oder Kultgegenständen anderer Stämme fotografieren. Während professionelle Fotografen solche *Fälschungen* teils aus Unwissenheit, teils aus bildnerischen Gründen produzieren, legen Ethnologen Wert auf eine präzise Zuordnung von Ethnien und materiellen Gütern. Die Aussage über das Abgebildete hat für sie mehr Relevanz als die bildnerische Qualität.

Neue ethnografische Ansätze und *Visual Anthropology*

In der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts verändern sich zahlreiche Parameter, die auch zu einer anderen fotografischen Produktion führen. Mit dem Ende der Hochzeit des Kolonialismus verschiebt sich der Fokus der Ethnologie. Die Enzyklopädisierung der materiellen Kultur verliert an Wichtigkeit, das Interesse der Forscher zielt nun auf ein umfassendes Verständnis der Sitten und Gebräuche und des Verhaltens fremder Völker. Mit Malinowskis teilnehmender Beobachtung bricht eine neue Ära in der Ethnologie an (vgl. Teil I, Abschnitt 1.2.1.). Das Vertrauen in die Objektivität der Beobachtung einerseits und in die des Mediums andererseits ist ausschlaggebend für die im Rahmen der Feldforschung entstehenden Bilder. Stereotype bildliche Darstellungen bezeugen die Voreingenommenheit der Fotografierenden und porträtieren die beobachteten Menschen als exotische kulturelle Artefakte (vgl. Banta/Curtis 1986a).

Um das Problem der Voreingenommenheit zu umgehen, entwickeln Margaret Mead und Gregory Bateson einen neuen Ansatz des ethnografischen Einsatzes der Dokumentarfotografie. Während ihres mehrjährigen Forschungsaufenthalts in Bali in den 1930er Jahren schaffen sie ein riesiges

Konvolut von ethnografischen Fotografien, von denen lediglich ein Bruchteil publiziert ist (vgl. Sullivan 1999: 1f.). Die Fotografien werden als »Notizen, Zeichen und Schatten« bezeichnet (ebd.: 1). »Notizen insofern, als die Anthropologin die Fotografien als Gedächtnisstütze oder als Aufzeichnung für das, was er oder sie sieht, nutzt« (ebd.). Die Fotografien als Notizen werden zu Dokumenten. Sie dienen dem Fotografierenden – im Sinne der Definition des Dokuments – als Belege des Beobachteten. Sie sind »Zeichen, wenn die Fotografien Teil des Versuchs der Anthropologin werden, anderen zu erhellen, was er oder sie gesehen hat« (ebd.). In diesem Gebrauch werden die Fotografien zur Belehrung über eine Sache genutzt und verweisen auf ihr Referenzobjekt. Dies zeichnet sie ebenfalls als Dokumente aus, die hier als Illustrationen eines Sachverhalts gesehen werden können. Schließlich sind sie »Schatten, da die Fotografien ihre Form zu großen Teilen aus der Welt beziehen, in die der Anthropologe einen Blick geworfen hat« (ebd.). Der Begriff des *Schattens* verweist wiederum auf die indexikalische Beziehung der Fotografie zur Welt. Nach Sullivans Interpretation sind Meads und Batesons Fotografien Dokumente im lexikalischen Sinn, die einen direkten Bezug zum Abgebildeten herstellen.

Mead und Bateson fotografieren, um Sachverhalte aufzuzeichnen und ihr Beobachtungsvermögen im Feld zu unterstützen. »Bateson [nutzt] die Medien Fotografie und Film als Mittel der Untersuchung, um durch den Prozess möglicherweise ein Verständnis für die balinesische Kultur zu entwickeln, während Mead sie in einem eher positivistischen Sinn als Instrument der Aufzeichnung von Daten für nachfolgende Analysen [nutzt]« (Morphy/Banks 1997: 11). Beide Herangehensweisen dienen der Analyse des Wahrgenommenen, wobei in der Betrachtung der Fotografien Aspekte aufscheinen können, die in der direkten Beobachtung übersehen worden sind. Deshalb eignet sich die Fotografie besonders gut, »um Notizen über menschliches Verhalten zu machen« (Margaret Mead in einem unveröffentlichten Brief an Franz Boas vom 19.5.1941; zit. nach Sullivan 1999: 3). In ihrem Projektantrag hatte Mead argumentiert, dass das Verständnis für die fremde Kultur erst nach und nach vertieft wird. Wenn nun von Anfang an fotografische Notizen gemacht werden, lassen sich diese Bilder zu einem späteren Zeitpunkt mit dem hinzu gewonnenen Wissen erneut analysieren, was zu einem verbesserten Verständnis der beobachteten Völker führen kann (vgl. Sullivan 1999: 3f.). Besonders für nonverbale Kommunikation, für die in der Ethnologie keine Methodik der Beobachtung und Aufzeichnung existiert, kann die Kamera genutzt werden (vgl. ebd.: 16). In diesem Sinne kann die ethnografische Fotografie etwas leisten, was einem Text nur schwerlich gelingt. Sie dient nach Mead und Bateson nicht mehr nur als Illustration des ethnografischen Textes, sondern ist in der Lage, eigenständig Sachverhalte zu erläutern. Mead vertraut dabei auch auf die große Anzahl der Bilder, die einem voreingenommenen Blick entgegensteht. Für sie ist ein Einsatz visueller Medien auch durch aufgestellte und automatisch ausgelöste Kameras möglich, was zu einer Bildproduktion ohne die gezielte Entscheidung des Ethnologen für einen bestimmten Ausschnitt und einen bestimmten Moment des Auslösens führt. Sie sieht die fotografische Dokumentation als eine Möglichkeit, weit mehr Material zu sammeln, als es der beobachtenden Wissenschaftlerin in der begrenzten Zeit der Feldforschung möglich ist.

Margaret Mead plädiert noch in den 1970er Jahren für den Einsatz von Fotografie und Film in der ethnologischen Feldforschung. Nur visuelle Me-

dien hätten die Möglichkeit, die Textbasiertheit der Ethnologie zu durchbrechen und beispielsweise Tänze und Verhaltensformen für die Nachwelt zu konservieren. Während Film und Video in der *Visual Anthropology* auch heute noch eingesetzt werden, hat die Verwendung von ethnografischer Fotografie nach dem Zweiten Weltkrieg immer weiter abgenommen. Der Grund ist möglicherweise darin zu suchen, dass der monografische Text des Ethnologen als die direkte Vermittlung der teilnehmenden Beobachtung gilt.

»Der Anthropologe hat mit seiner eigenen Person die Funktion der Glasplatte oder des Filmstreifens übernommen. Dies ermöglicht ihm – vorbereitet, um Botschaften in negativer Form zu empfangen und aufzunehmen, während eines Moments der Aussetzung [Exposition] ›im Feld‹ nach entsprechender Entwicklung – die Aufzeichnungen in einem ›positiven‹ Stadium in der ethnografischen Monografie zu präsentieren« (Pinney 1992: 82).

Der Fotografie haftet zunehmend der Ruf der Voreingenommenheit und der Konstruktion ihres Gegenstands an, weshalb die textliche Form als die neutralere gilt. Im ethnografischen Text lässt sich das Problem einer voreingenommenen Sichtweise formulieren, was mit Fotografie nur schwer möglich ist. Zudem scheint es zunehmend schwierig, eine Bildsprache der ethnografischen Fotografie zu entwickeln, die sich deutlich von einer touristischen oder professionellen Reisefotografie unterscheidet. Der Einsatz der Kamera verdeutlicht die Machtverhältnisse, da der Ethnologe als Fotograf agiert, während die beobachteten Menschen passiv bleiben. Die Kamera schafft somit eine Distanz zwischen Forschern und beobachteten Individuen. In der ethnologischen Feldforschung, die auf Beobachtungen und den daraus resultierenden Aufzeichnungen beruht, werden die beobachteten Menschen auch als Informanten und Gesprächspartner mit einbezogen und können somit aktiv zur Feldforschung beitragen, wodurch sich die Distanz zwischen Forschern und Erforschten minimiert. Die ethnografische Dokumentarfotografie wird jedoch auch durch den Einsatz von Video verdrängt. Das Bewegtbild scheint die Beobachtung wesentlich besser zu unterstützen als die Standbildfotografie. Ein erfolgreicher Einsatz der Kamera kann generell nur durch ein Verhältnis von Verantwortung und Vertrautheit zwischen Ethnologen und erforschten Gemeinschaften garantiert werden (vgl. Banta/Hinsley 1986c: 119).

Die bereits im ersten Kapitel angesprochene Krise des ethnografischen Textes hat gleichermaßen auch die ethnografische Fotografie ergriffen. Ethnologen wie Christoph Jamme oder Elizabeth Edwards argumentieren, dass die Kunst, respektive die künstlerische Fotografie, im Rahmen der ethnologischen Forschung wesentlich mehr zur Erhellung fremder Kulturen beitragen können als die eigentliche ethnografische Fotografie (vgl. Teil I, Abschnitt 1.3.2.; Morphy/Banks 1997: 26; Edwards 1997). Ohne einen Text können ethnografische Fotografien kaum zur schlüssigen Erläuterung komplexer Zusammenhänge im ethnologischen Sinn beitragen. Dies ist unabhängig davon, ob es sich bei den Fotografien – wie in den meisten Fällen – um Einzelbilder oder aber um Serien und Sequenzen handelt, wie sie in Meads und Batesons Ansatz verwendet werden.

Prinzipiell gibt es keine festen Kriterien, die eine Fotografie als ethnografisch kennzeichnen. »Jede Fotografie kann von ethnografischem Interesse sein, kann ethnografische Tragweite oder Bedeutung zu einer bestimmten Zeit oder aus einem spezifischen Grund heraus haben« (Pink 2001: 51). Eth-

nologen können heute vergangene Kulturen mit Hilfe von Reisefotografien des neunzehnten Jahrhunderts erforschen. Und auch touristische, journalistische oder andere Fotografien sagen etwas über fremde Kulturen aus (vgl. Edwards 1992). Die Bedeutung von Fotografien ist willkürlich und subjektiv und wechselt mit dem Betrachter, dem Kontext und der Zeit (vgl. Pink 2001: Kap. *Photography in Ethnographic Research*: 49-76).

Beispiel einer zeitgenössischen ethnografischen Fotografie



»4.18. Crowd of women buying Valentine's Day chocolates«.

»4.19. Baking supplies for Valentine's Day treat«s (Rupp 2003: 146/147).

Um die Ambivalenz des ethnografischen Bildmaterials zu verdeutlichen, sei hier beispielhaft eine Publikation über die Geschenkkultur in Japan herausgegriffen, die im Gegensatz zu manch anderer ethnografischen Monografie Fotografien zur Verdeutlichung der Beobachtungen einsetzt (vgl. Rupp 2003). Bei 24 der 34 Abbildungen handelt es sich um schwarzweiß gedruckte Fotografien.³¹ Sie sind jeweils mit einer Bildunterschrift versehen, laufen im Text mit und sind den entsprechenden Kapiteln zugeordnet. Sie sind von der Autorin fotografiert. Verschiedentlich wird versucht, einen Teilaspekt des Themas in einer Bildfolge zu bearbeiten, ansonsten handelt es sich um Einzelbilder. Die Fotografien zeugen von keiner besonderen gestalterischen Intention, sie wirken beiläufig fotografiert, wobei sich der Gegenstand, der durch die Bildunterschrift benannt wird, meist in der Bildmitte befindet und eindeutig zu erkennen ist (vgl. ebd.: Abb. 4.19; 147). Gelegentlich wird noch einmal in der Bildunterschrift auf etwas Beachtenswertes hingewiesen, wobei dessen Bedeutung nur aus dem Text erschlossen werden kann. Nur wenige von den abgebildeten Fotografien stechen unter gestalterischen Gesichtspunkten hervor. Eine einzelne Fotografie erschließt sich weder als Bild noch mit Hilfe der Bildunterschrift (vgl. ebd.: 112). Es ist stark angeschnitten und kein Gesicht der abgebildeten Personen ist erkennbar. Eine weitere Fotogra-

31 Bei den anderen Abbildungen handelt es sich um Zeichnungen, auf die ich hier nicht weiter eingehen werde.

sie fällt auf durch den gewählten Bildausschnitt und durch die Tatsache, dass kein Gesicht der abgebildeten Personen der Kamera zugewandt ist (vgl. ebd.: Abb. 4.18; 146). In beiden Fällen scheint die Aufnahmesituation keinen anderen Blickwinkel zugelassen zu haben. Die Fotos sind der Ethnologin trotzdem wichtig und in Verbindung mit dem Text offenbar ausreichend aussagekräftig. Ohne den ethnografischen Kontext könnte es sich bei den meisten Bildern um touristische Aufnahmen handeln. Mit wenigen Ausnahmen lassen sich die Fotografien auch ohne Bildunterschrift einem japanischen (oder asiatischen) Kontext zuordnen, weil in den meisten Bildern japanische Schriftzeichen zu sehen sind. Das spezifisch Japanische wird im Sinne der ethnografischen Aussage unterstrichen. Die Bildauffassung zeugt von keiner eigenständigen Bildsprache oder Bildtradition, die die Fotografien eindeutig als ethnografisch kennzeichnen. Die Fotografien werden illustrativ gebraucht, sie werden durch den Text erläutert; ihre Referenz zum Dargestellten ist entscheidend.

Die Bildauffassung der ethnografischen Fotografie ist nicht primär auf *das gute Bild* im ästhetischen Sinne gerichtet. Ein gutes Foto ist eines, das die Beobachtungen des Ethnologen und seine textlichen Ausführungen unterstützt. Die Fotografie soll – wie der Ethnologe selbst – eine *neutrale* Beobachterposition einnehmen. Die ethnografische Fotografie dient als Informationsquelle, die ihre Bedeutung aus dem Kontext bezieht. Dies geschieht unabhängig davon, ob Einzelbilder oder Bildfolgen eingesetzt werden. Es lässt sich keine pauschale Aussage über den Umgang mit Klischees in ethnografischen Fotografien machen. Anhand der untersuchten Publikation wird deutlich, dass partiell Differentes ins Bild gerückt wird.³² Andererseits ist die Autorin bemüht, Aspekte der ethnologischen Untersuchung in ihrer alltäglichen gesellschaftlichen Verankerung zu fotografieren, was zu Bildern führt, die mit klischeehaften Bildvorstellungen brechen. Insgesamt weist die ethnografische Fotografie keine mediale Eigenständigkeit auf, was sie für eine rein bildnerische Praxis der Auseinandersetzung mit dem Fremden als Fremden ausschließt.

4.2.3. Journalistische Fotografie

»Die Aufgabe der ersten Photoreporter bestand darin, einzelne Aufnahmen zu machen, um eine Geschichte zu illustrieren. Erst von dem Augenblick an, wo das Bild selbst zur Geschichte wird, die in einer Folge von Photos über ein Ereignis berichtet, während der danebenstehende Text oft nur aus Bildunterschrift besteht, beginnt der Photojournalismus« (Freund 1976: 122). Gisèle Freund, selbst Fotojournalistin, greift hier eine Reihe wichtiger Merkmale des Fotojournalismus auf. Entscheidend sind die Erzählkraft der Bilder, das Prinzip der Serialität und die Relation zum Text. Freund grenzt die Fotoreportage direkt von einer Pressefotografie ab, die in der einzelnen Fotografie aktuelle und tagespolitisch relevante Ereignisse ins Bild setzen muss und somit eher illustrativen Zwecken dient. Solche Pressefotografien sind meist dem »Sensationellen, Oberflächlichen oder Banalen« verpflichtet (Goldsmith 1985: 13). Sie zeigen ein Ereignis oder dessen direkte Auswirkungen. Sie werden über Bildagenturen verbreitet und direkt am nächsten Tag in Tageszeitungen veröffentlicht. Auch wenn sie zu einem späteren Zeitpunkt in Form

32 So z.B. die Abbildungen der Karpfen-Fahnen (vgl. Rupp 2003: Abb. 4.13, 4.14; 136f.).

von Bildfolgen an anderer Stelle publiziert werden oder im musealen Kontext erscheinen,³³ handelt es sich um eine ereignisbasierte Einzelbildfotografie. An dieser Stelle soll jedoch eine journalistische Fotografie näher betrachtet werden, die an Hintergrundinformationen interessiert ist und Bildfolgen produziert. Die klassische Fotoreportage, auch Foto-Essay genannt, wird in Publikumszeitschriften veröffentlicht, die sich mit einem breiten Themenspektrum befassen.

Die Trennung zwischen professioneller Reisefotografie und Fotojournalismus kann nicht allein über das Publikationsmedium vorgenommen werden. Denn auch in Publikumszeitschriften erscheinen Reisereportagen und in Reisemagazinen werden fotografische Beiträge zu spezifischen Themen publiziert. Entscheidend ist die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Fremden. Geht es darum, dem Leser/Betrachter ein fremdes Land im Allgemeinen, also Sehenswürdigkeiten, Klima, Menschen und Kultur nahe zu bringen, möchte ich von einer Reisefotografie sprechen. Handelt es sich um einen Bildbeitrag, der sich intensiv mit einem ausschnitthaften – primär zeitgenössischen – Aspekt der fremden Kultur beschäftigt, möchte ich ihn als Fotojournalismus einordnen.

Die Fotoreportage unterscheidet sich von der tagesaktuellen Pressefotografie insbesondere dadurch, dass sie nicht in einem einzelnen Bild ein Ereignis dokumentieren muss, sondern in mehreren Bildern Zusammenhänge herstellen kann. Ziel der Fotoreportage ist die »Einordnung begrifflich zusammenhängender Einzelbilder unter eine gemeinsame Idee [...] zu einem einheitlichen Ganzen« (Raphael 1933: 26; zit. nach: Pohl 1983b: 98). Es entstehen Bildstrecken, die eine neue Erzählform entwickeln und so den textlichen Journalismus erweitern. Die Fotografie muss nicht mehr ausschließlich einen Text illustrieren. Sie emanzipiert sich gewissermaßen vom geschriebenen Wort, auch wenn sie nicht ganz ohne Text in Form von Bildunterschriften auskommt. Diese Form der Bildreportage wird so heute kaum noch in Publikumszeitschriften publiziert. Sie ist eher in monografischen Bildbänden zu finden (vgl. z.B. Salgado 1993; Peress 1994).

Objektivität und Authentizität im Fotojournalismus

Nachdem bereits seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts die Möglichkeit besteht, Text und Bild gleichzeitig zu drucken, gewinnt die Fotografie in der illustrierten Presse zunehmend an Bedeutung.³⁴ Die moderne Fotoreportage entwickelt sich jedoch erst – bedingt durch das Zusammenspiel neuer Kameratechnik, wirtschaftlicher Interessen der massenhaft verbreiteten illustrierten Zeitschriften und der Bedürfnisse des Publikums – hauptsächlich im Deutschland der 1920er Jahre (vgl. Freund 1976: 122). Ihr wird eine absolute Authentizität zugeschrieben, weil von ihr als journalistischer Form grundsätzliche Objektivität verlangt wird. Der Journalist hat die Aufgabe, wahrheitsgetreu und neutral zu berichten. Der Fotojournalist hat Fotografien zu liefern, die diesem Berufsethos entsprechen. Die journalistische Fotografie gilt als Verkörperung des Dokumentarischen schlechthin. Ihre Objektivität

33 Beispielsweise im Rahmen der *World Press Photo* Ausstellungen, die weltweit gezeigt werden.

34 Für einen Überblick über die technischen Entwicklungen der Druckverfahren vgl. z.B. Albert/Feyel 1998; Newhall 1984a: 257ff.; Steinorth 1992.

und Authentizität werden nur selten hinterfragt. »Das Bild selbst [wird] zur Nachricht« (Stahr 2004: 49f.).

Von großer Bedeutung ist deshalb der explizit formulierte »Verzicht auf inszenierte oder gestellte Bilder« (Theye 1989a: 32; vgl. Pohl 1983b: 98; Gidal 1993: 15). Darin unterscheidet sich die Fotoreportage von ihren Vorläufern und garantiert – so weit möglich – die *Authentizität* des Dargestellten.³⁵ Der Verzicht ist jedoch nicht absolut, denn der Fotoreporter hat eine klar definierte Aufgabe. Er muss eine Situation sinnvoll in Bilder fassen und dabei Fotografien schaffen, die etwas aussagen. Aufgrund der Gegebenheiten vor Ort ist dies aber nicht immer möglich. Bestimmte Inszenierungen bilden jedoch keinen Verstoß gegen das Objektivitätsgebot der journalistischen Ethik.³⁶ Dies verdeutlicht die Dehnbarkeit des Begriffs des *Authentischen* in der journalistischen Fotografie. Die *Realität* kann ohnehin nur die vom Fotografen wahrgenommene sein. »Wirklichkeit ist immer eine persönliche, individuell empfundene Realität« (Eskildsen 1985: 15). Die Wirklichkeit gibt es nicht, von daher kann sie auch nicht fotografisch abgebildet werden (vgl. Teil I, Abschnitt 3.2.1.). Inszenierungen oder konstruierte Bilder sind jedoch verpönt, obwohl sie Sachverhalte möglicherweise besser erläutern könnten als *authentische* Fotografien.

»Das aktuelle, nachträglich gestellte Photo ist trotzdem niemals ganz und gar ein Werk der Phantasie. Zwischen ihm und der von ihm illustrierten Wirklichkeit bestehen komplexe Beziehungen. Als Rekonstruktion von Begebenheiten, die tatsächlich stattgefunden haben, ist sein Inhalt allemal der des Ereignisses; als Erfindung neuer Begebenheiten seit dem Ereignis behält es zumindest dessen Akteure bei. Die Details, die es der Wirklichkeit entlehnt, rekonstruiert es in aller Regel mit peinlicher Genauigkeit, erst in der Strukturierung dieses Materials entfernt es sich von ihr« (Boltanski 1981: 147).

Entscheidend für die Fotoreportage ist eben nicht nur der Moment der Aufnahme, sondern – möglicherweise von großer Tragweite – die weitere Bearbeitung des Bildmaterials. Freund, die als Fotografin nicht die einzige ist, deren Fotografien durch unterschiedliche Bildunterschriften mit gegensätzlichen Bedeutungen publiziert werden, bezeichnet die Objektivität des Fotos als Illusion. »Die Kommentare, die man ihm mitgibt, können seine Bedeutung völlig verändern« (Freund 1976: 173).

Wechselwirkungen zwischen Fotografie und Kontext

Ein die Wirkung der Fotoreportage beeinflussender Faktor ist das Layout. Im Layout werden Fotografien beschnitten und von der Größe her gewichtet. Auch die gestalterische Anwendung von Typografie – das betrifft beispielsweise Schriftfarbe und -größe und die Art, wie sie mit den Bildern kombiniert ist – ist Teil des Layouts und wirkt sich auf die Rezeption der Fotografien

35 Dass diese prinzipiell nicht erreicht werden kann, erläutert Teil I, Abschnitt 3.2.2.

36 Vgl. beispielsweise die berühmte Fotografie von Joe Rosenthal (*U.S. Marines raise the American flag atop Mount Suribachi during World War II, Iwo Jima, Volcano Islands*, 1945), die, um der Situation des ersten Siegs auf japanischem Territorium größere Bedeutung zu verleihen, angeblich nachträglich gestellt worden ist (vgl. Landsberg o.J.).

aus.³⁷ Thematisch zusammenhängende Seiten mit voneinander abhängigen Abbildungen gibt es bereits seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, »im günstigsten Fall handelt es sich dabei um Sequenzen, die von einem Fotografen in räumlicher und zeitlicher Einheit aufgenommen« werden (Saure 1992: 22). Der innovative Charakter der neuartigen Fotoreportagen der zwanziger Jahre entsteht durch »Reihungen, Überschneidungen und Überblendungen« des Bildmaterials (ebd.). Das Bild wird gleichrangig mit dem Text behandelt und erhält durch das Layout weiteres Gewicht. Foto-Essays verwenden zum Teil nur noch Bildunterschriften und verzichten auf weitere erläuternde Texte, denn die Fotografien sprechen für sich; ein zentraler Text scheint überflüssig. Die Fotoreportage *ersetzt* den Text. Im Layout bekommt die Fotoreportage einen Anfang und ein Ende. »Um ein zentrales symbolisches Photo, welches bereits alle Elemente der Geschichte enthält, sind eine Reihe von Bildern gruppiert, die die Geschichte in Details erzählen« (Freund 1976: 131). Text erscheint in der Überschrift und in den Bildunterschriften, die die Bedeutung des Bildmaterials festlegen. Im Sinne eines journalistischen Textes hat die Bildreportage einen klaren Informationsauftrag. Die Aufarbeitung des Bildmaterials bis hin zur Publikation entscheidet über ihre Aussage. Diese Arbeit wird nicht vom Fotografen selbst übernommen. Der Fotograf gibt mit den Negativen die Kontrolle über seine Bilder aus der Hand. Er entscheidet nicht einmal darüber, welche Bilder verwendet werden. Bildredakteure und Layouter legen durch Bildauswahl, Layout und Text die Richtung der Fotoreportage fest und entscheiden über die endgültige Erscheinungsform (vgl. Eskildsen 1985: 10ff.; 15). Unter Umständen werden Ausschnitte aus den Fotos gewählt oder kleinere Retuschen vorgenommen (vgl. Boltanski 1981: 139).

Nicht nur Bildunterschriften und Layout sind für die Bildwirkung entscheidend. Der Publikationskontext setzt sich aus weiteren Faktoren zusammen:

»Die Pressefotografie ist eine Botschaft. [...] Und der Übermittlungskanal ist die Zeitung selbst oder genauer, ein Komplex nebeneinander bestehender Botschaften, in dessen Zentrum die Fotografie steht und dessen Umfeld aus dem Text, dem Titel, der Bildbeschriftung, dem Layout und auf abstraktere, aber nicht weniger »informierende« Weise, durch den Namen der Zeitung gebildet werden« (Barthes 1990: 11).

Barthes bringt das Zusammenspiel der verschiedenen Faktoren zur Bedeutungskonstitution der journalistischen Fotografie auf den Punkt. Werbung unterbricht die Bildstrecken durch ihre eigene Bildsprache. Diese Aspekte bilden den Wirkung und Rezeption prägenden Kontext der journalistischen Fotografie.

Die Gestaltung der Fotoreportage richtet sich nach Vorwissen und Informationsgrad der Leser.

»Es ist wahrscheinlich, daß eine gute Pressefotografie [...] das beim Leser vorausgesetzte Wissen mit einkalkuliert, indem Abzüge ausgewählt werden, die eine möglichst große Menge derartiger Informationen enthalten [...]; fotografiert man das

37 Vgl. dazu z.B. Tucker 1984: 41: »But while facts were acknowledged as the basic component of documentation, the information conveyed by photographic facts could be sharply altered, even totally transformed, by the sequence and manner of its presentation« (Tucker 1984: 41).

zerstörte Agadir, so bringt man besser einige Zeichen der ›Arabität‹ an, obwohl die ›Arabität‹ mit dem Desaster selbst nichts zu tun hat; denn die dem Wissen entsprungene Konnotation ist immer eine beruhigende Kraft« (Barthes 1990: 24).

Die journalistische Fotografie baut auf Wiedererkennbarkeit. Sie soll sich ähnlich einem Text erschließen und keine Fragen aufwerfen, sondern Antworten geben. Dazu bedarf es einer »hohe[n] Erzählqualität der verwendeten Fotografien, [...] die Fotos [müssen] die aufgenommene Situation möglichst klar verdeutlichen« (Theye 1989a: 32). Sie müssen Elemente enthalten, die der Leser/Betrachter leicht entschlüsseln kann, um die Zusammenhänge in der intendierten Form zu verstehen.³⁸ Die Fotoreportage im Sinne eines Tatsachenberichts sollte im Idealfall nicht künstlerischer Ausdruck oder Selbstverwirklichung des Fotografen sein, sondern von neutraler beobachtender Position Sachverhalte darstellen. Das bedeutet jedoch auch, dass in den Fotografien die Machtverhältnisse respektiert werden und keine Kritik geübt wird. Den Fotoreportern fällt es stets leichter, »Verständnis für ihre Motive aufzubringen, als sie zu kritisieren. Kritische Fotografien wirken, insbesondere wenn es um Menschen geht, stets subjektiver« (Ritchin 1998: 602). So wird die Kritik eher dem schreibenden Journalisten überlassen, der »keine körperliche Nähe zum thematisierten Gegenstand benötigt« (ebd.: 602f.).

Die Entwicklung des Fotojournalismus

In den frühen Fotoreportagen der zwanziger und dreißiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts wird in der Schilderung eines Ereignisses häufig die Person des Fotografen als die des Erlebenden mit einbezogen. Durch seine Präsenz am Ort des Geschehens bürgt er mit seiner Person für die Authentizität der Aufnahmesituation (vgl. Theye 1989a: 32). Der Fotograf ist dabei, er beobachtet nicht von einem entfernt liegenden Punkt her, sondern er ist Teil des Geschehens. Daraus ergeben sich Fotografien, die mit Anschnitten und dynamischen Perspektiven arbeiten. Die lebhaftige Bildsprache macht sich nicht nur die journalistische Fotografie der zwanziger Jahre zu Eigen. Die Erlungenschaften des *neuen Sehens*³⁹ werden in der Fotoreportage einem großen Publikum zugänglich gemacht. Es sind aber nicht nur die Perspektiven, die die Authentizität verbürgen, sondern auch der veränderte Umgang mit der Bildschärfe. Bewegungsunschärfen und eine geringe Tiefenschärfe werden Teil der Bildaussage. »Nicht mehr die Schärfe eines Bildes macht seinen Wert aus, sondern sein Gegenstand und die Gefühle, welche es erweckt« (Freund 1976: 126). Auch heute unterliegt die journalistische Bildauffassung stark den ästhetischen Strömungen ihrer Zeit. Es wechseln sich Perioden, in denen sich »das formal ästhetische Foto im Großformat« durchsetzt ab mit Phasen, die einen seriellen Charakter der Fotografien berücksichtigt wissen wollen und auf ihre erzählerischen Qualitäten setzen (Eskildsen 1985: 13). Zudem ist der Umgang mit Fotografien je nach Medium unterschiedlich. Das Publikumsmagazin *Stern* verfolgt beispielsweise eine andere Bildsprache als das Wirtschaftsmagazin *Brandeins*. Es ist dementsprechend nicht möglich,

38 »Magazine photographs must be readable at a glance« (Tucker 1984: 46).

39 Unter dem *Neuen Sehen* versteht man eine in den 1920er Jahren entwickelte neue Fotoästhetik, die unter anderem mit Perspektiven – beispielsweise der Vogelperspektive – spielt (vgl. z.B.: Gräff 1929; Hausmann/Gräff 1979; Frizot 1998c).

eine allgemeingültige Aussage über die journalistische Bildauffassung zu machen.

Die illustrierte Presse entwickelt sich in den 1920er Jahren parallel zum Kino. Sie ist Ausdruck einer neuen Schnelllebigkeit und Unruhe, in der »nicht der Wunsch nach Wissen, sondern die Schaulust« bedient wird (Dewitz/Lebeck 2001: 112). Der Fotoessay wird um 1930 herum zu einer »Art filmischer Kurzgeschichte mit statischen Bildern« (ebd.). Als Thema der Fotoreportage entwickelt sich bereits in den zwanziger Jahren ein vielseitiges Spektrum des Besonderen sowie des Alltäglichen, »nicht die Wichtigkeit eines Stoffes [entscheidet] über die Auswahl und Annahme von Bildern, sondern allein der Reiz des Bildes« (ebd.). So ist es nicht verwunderlich, dass in diese Zeit auch der Beginn der Paparazzi-Fotografie fällt.⁴⁰ Die menschliche Komponente adressiert den Einzelnen in der Masse und bietet dem Leser/Betrachter Möglichkeiten der Identifikation beziehungsweise der Anteilnahme am Geschehen (vgl. Boltanski 1981: 141f.). Die unmittelbare Wirkung der Fotografie kann den Leser vergessen lassen, dass es sich bei der Bildreportage um eine *fiktive Wirklichkeit* handelt, die erst in der Auswahl der Bilder und ihrer Zusammenstellung im Layout entsteht. »Der Leser, der sich über die Seiten einer Illustrierten beugt, [ist] von ihr durch nichts getrennt. Er kann sich mit Leichtigkeit mit den Personen identifizieren, die er vor sich sieht« (Freund 1976: 131).

»Zu den für die Leser interessantesten Themenbereichen [zählt] der Reisejournalismus mit seinen Berichten von fernen Ländern und exotischen Kulturen. Gerade hier [ist] das absolut Unbekannte, das heißt, das noch nicht selbst Erlebte [...] gefragt« (Saure 1992: 29). Werden in der Frühzeit der Pressefotografie solche Beiträge mit Bildmaterial unterschiedlichster Quellen illustriert, zeichnet sich die Fotoreportage aus fremden Ländern dadurch aus, dass sie aus einer Hand vor Ort produziert ist, der Fotograf oftmals auch den Text schreibt und im Zuge umfangreicher Recherchen seine eigenen Eindrücke fotografisch ins Bild rückt. Es entstehen Reportagen, die bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse im Detail schildern und nicht allgemein über das Land berichten.⁴¹ Die differenzierte Betrachtung lässt die fremden Kulturen nicht mehr nur als exotischen Unterhaltungsstoff erscheinen. Die Reiseberichte der zwanziger Jahre stehen meist »in enger Relation zu wissenschaftlichen – ethnologischen und geografischen – Expeditionen, die eine größere Authentizität und Seriosität suggerieren sollten; selten kommt ein prononciertes touristisches Interesse zum Vorschein« (Saure 1992: 30). Dies steht in engem Zusammenhang mit den Produktionsbedingungen der Reisereportagen. In deren Anfangszeiten agieren die Fotografen oftmals im eigenen Auftrag und verkaufen ihre Fotografien an möglichst viele Zeitschriften und Bildagenturen. Solche Berichte stammen häufig von »*Gelegenheitsjournalisten*, die sich in einer fernen Weltgegend [aufhalten], ein oder zweimal eine Veröffentlichung [schaffen] und danach nie wieder [auftauchen]« (Stahr 2004: 70; Hervorhebung im Original). Die Publikationen helfen mitunter dabei, die Reisen von Abenteurern oder Hobbyethnologen zu finanzieren. Ab

40 Dewitz/Lebeck 2001: 111 bezeichnen den Aufmacher *Der Photograph als Journalist. Eine Lanze für den Illustrationsfotografen* aus dem Jahr 1919 in der Berliner Illustrierten Zeitung als erste Paparazzi-Geschichte.

41 Wie beispielsweise die Reportage über Arbeiterviertel in Bombay von Harald Lechenperg von 1932 (vgl. Pohl 1983b: 121ff.).

Mitte der zwanziger Jahre beginnen Illustrierte damit, selbst Fotografen in ferne Länder zu entsenden und »Vorschüsse für die Herstellung von Fotoreportagen über ihre Auslandsreisen zu bezahlen« (ebd.: 71). Dies bleibt jedoch eher die Ausnahme.

Bereits in den späten zwanziger Jahren erweist sich die unabhängige Position des Fotoreporters, »von dem eine Informations- und bestenfalls Erkenntnisvermittlung erwartet wird,« als Illusion (Eskildsen 1985: 14). Als Auftragnehmer einer Redaktion kollidieren seine persönlichen Erfahrungen und Vorstellungen mitunter mit denen des Auftraggebers werbefinanzierter Medien (ebd.). Von der Euphorie der freien Entfaltung und der objektiven Darstellung *der Wirklichkeit*, wie sie bei den frühen Bildjournalisten anzutreffen ist, kann demnach kaum mehr die Rede sein. Heute bemühen sich Fotojournalisten vielfach um Präsentationsmöglichkeiten ihrer Fotoreportagen außerhalb von Zeitschriften, beispielsweise in Ausstellungen oder Fotobüchern (vgl. Ritchin 1998: 607f.). Die Fotografen der Agentur Magnum entwickeln zum Beispiel ihre Themen in Eigenregie und versuchen, sie teilweise vorab durch den Rechteverkauf an verschiedene Zeitschriften oder durch das Akquirieren anderer Geldquellen zu finanzieren.⁴² So sichern sich Bildreporter größere Freiheiten, denn sie müssen nicht die Haltung einer Redaktion in ihren Bildern vertreten und können daher unabhängig agieren.

Das Arbeitsfeld des Fotojournalismus hat sich stark verändert, so dass die Bedingungen heute kaum mit denen aus den Anfangsjahren vergleichbar sind. Boomt in den zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre die illustrierte Presse vor allem in Deutschland, verlagert sie sich ab 1933 in andere europäische Länder und in die USA. In der Nachkriegszeit erlebt sie auch in Europa erneut einen Höhepunkt. Es entwickeln sich neue Bild- und Gestaltungsideen. Als Künstler bekannte Fotografen publizieren auch Bildstrecken in Illustrierten.⁴³ In der zweiten Hälfte der vierziger Jahre schöpfen zahlreiche Illustrierte das »neue innovative Potential der essayistischen Bildgestaltung mit Fotografie« aus (Dewitz/Lebeck 2001: 230). In den fünfziger Jahren bilden sich »die Unterschiede zwischen Fotoreportage und Fotoessay [...] stilgeschichtlich weiter aus« (ebd.: 250). Magazine wie *Life* räumen den Bildstrecken viel Platz ein, so dass bildnerisch interessante Perspektiven, Anschnitte und Kontraste in großzügigem Layout präsentiert werden können. Damit lässt sich zunächst noch der Konkurrenz Fernsehen trotzen. Doch Anfang der sechziger Jahre gelingt dies nicht mehr: Als 1972 die Zeitschrift *Life* ihr Erscheinen einstellt, wird vom Ende der Epoche des Fotojournalismus gesprochen (vgl. Freund 1976: 161). Fotoreportagen, die lediglich mit Bildunterschriften auskommen, sind in den verbliebenen Zeitschriften und Magazinen rar geworden. Es existieren jedoch weiterhin serielle Bildformen, die dem fotojournalistischen Ethos verpflichtet sind. Der finanzielle und personelle Aufwand fotojournalistischer Auftragsproduktionen ist jedoch deutlich niedriger als zu den Hochzeiten des Bildjournalismus in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts.

42 Der Fotograf Sebastiao Salgado geht beispielsweise so vor (vgl. Howe 2001).

43 So z.B. Walker Evans, der bereits 1938 eine Ausstellung im Museum of Modern Art in New York hatte: *Chicago* in *Fortune* (02/1947) sowie *Faulkner's Mississippi* in *Vogue* (10/1948) (vgl. Dewitz/Lebeck 2001: 230).



Doppelseite aus Jacobi/Siemens 1999: 70/71 (Orig. in Farbe).

Beispiel einer zeitgenössischen Fotoreportage

Als Beispiel für eine Bildreportage in zeitgenössischer Aufmachung sei hier ein Beitrag aus dem Publikumsmagazin *Stern* von 1999 vorgestellt (vgl. Jacobi/Siemens 1999). Die Reportage – mit Fotografien von Tom Jacobi und einem Text von Jochen Siemens – besteht aus 18 Fotografien in unterschiedlichen Formaten, die inklusive zweiseitigem Text und zwei ganzseitigen Anzeigen insgesamt zwölf Doppelseiten einnimmt. Die Reportage behandelt einen Bereich der Tokyoter Jugendkultur. Die Fotografien zeigen japanische Jugendliche in farbenfrohen bis schrillen Kostümen. Die Bildunterschriften erläutern die Kostümierungen und geben zum Teil Ausschnitte aus Interviews wieder. Die abgebildeten Personen befinden sich meist in der Bildmitte, wobei in der Distanz zum Gegenstand variiert wird und so weitere Personen teils angeschnitten mit ins Format gebracht werden (vgl. ebd.: 70f.). Lediglich zwei Fotos zeigen einen eng begrenzten Ausschnitt, ohne das Gesicht der abgebildeten Person einzubeziehen. Nur auf wenigen Abbildungen ist etwas vom Umfeld, das im Text als ein Stadtteil Tokyos identifiziert wird, zu sehen. Die Reportage konzentriert sich in den Bildern ausschließlich auf die Kostümierungen. Der Text beschreibt Details aus dem Leben der Jugendlichen und deren sozialem Umfeld. Die Bildsprache ist dokumentierend, sie ist ganz dem abgebildeten Gegenstand verpflichtet. Sie verstärkt durch Farbgebung und die teilweise eingesetzten Anschnitte oder Blickwinkel, das *Schräge* der Outfits, die beispielsweise mit Elementen der Manga- und Science-Fiction-Kultur oder auch eines Samurai- oder Nazi-Kults durchsetzt sind. Durch Schärfe und zentrale Position der Bildgegenstände wird jedoch verdeutlicht, dass es sich um eine konventionelle Bildsprache handelt, die dem Publikum vertraut ist. Der Betrachter wird durch die Fremdheit des Motivs herausgefordert und nicht durch eine experimentelle Bildsprache. Die Jugendlichen werden direkt in ihrem Umfeld porträtiert und nicht offensichtlich für die Fotos inszeniert. Sie handeln konform zu ihrer Selbstdarstellung, die bereits in den Kostümen zum Ausdruck kommt. Innerhalb der Bildstrecke entsteht Dynamik, weil mit Abständen zum Motiv und Kamerawinkeln variiert wird.

Dennoch liegt der Schwerpunkt eher auf dem Motiv und nicht auf dem Bild als Bild.⁴⁴

Bilder und Text der Reportage ergänzen sich, denn weder kann ein Text die Aufmachung der Jugendlichen so präzise beschreiben wie die Fotografien, noch können die Fotos Auskunft über die soziokulturellen Hintergründe geben. Dazu wäre eine weit komplexere fotografische Recherche über ein breites Spektrum der japanischen Jugendkultur notwendig. Die Bilder haben somit eine illustrative Funktion. Die Fotoreportage erfüllt ihre Aufgabe im Rahmen der Publikumszeitschrift *Stern*, denn sie liefert spezifische Informationen über eine Menschengruppe in der japanischen Kultur. Es sind visuell interessante und fremdartige Motive ausgewählt, die in einer leicht verständlichen Bildsprache vermittelt werden. Der Leser/Betrachter kann sich an der farbenfrohen fremden Welt erfreuen und fühlt sich informiert. Die Verbindung aus Bildern, Bildunterschriften und Text vermittelt Japan als ein Land, das zwischen Tradition und Fortschritt oszilliert und damit sehr eigenwillige Subkulturen erzeugt. Es wird ein positives Gefühl von Fremdheit und Andersartigkeit vermittelt.

Die journalistische Fotografie wendet sich primär humanistischen Aspekten des Lebens zu, sie interessiert sich für soziale Themen. Unabhängig davon, ob sie Hintergrundinformationen zu tagespolitischen Ereignissen oder eine eher feuilletonistische Weltsicht vermittelt, erfüllt sie einen Informationsauftrag. Wichtig ist, dass die Fotografien nicht irritieren und Fragen stellen, sondern Antworten geben. Deshalb müssen Inhalt und Form kohärent sein und an das Wissen, das beim Betrachter vorausgesetzt wird, anknüpfen. So gelingt es einer journalistischen Fotografie zwar, mitunter spektakuläre Sichtweisen zu liefern, sie bleibt aber dennoch verständlich und gut lesbar. Sie liefert möglicherweise differente Perspektiven auf das Fremde, muss aber immer am Wissenstand der Betrachter anknüpfen, weshalb sie sich selten vollständig von klischeehaften Darstellungen lösen kann. Schließlich beeinflusst auch die Abhängigkeit von Text und Layout ihre Aussagekraft. So werden journalistische Fotografien mitunter zu reinen Illustrationen, die kaum Aussagen unabhängig von den ihnen hinzugefügten textlichen Informationen treffen können. Hier sind jedoch die redaktionellen Vorgaben entscheidend, die sich auf die Bildsprache nachhaltig auswirken. Die Verlagerung der Reportagefotografie von Magazinen hin zu Buchpublikationen und Ausstellungspräsentationen sowie die spezifische Form des Fotoessays verweisen jedoch auf deren Ambitionen, sich von den Instruktionen der Bildredaktionen zu lösen. So entstehen fließende Grenzen zwischen journalistischer Fotografie und künstlerischer Dokumentarfotografie.

Zusammenfassung:

Erst im zwanzigsten Jahrhundert erhalten fotografische Projekte, die sich mit fotografischen Methoden der Welt nähern, also Schärfe und Realitätsnähe fotografischer Verfahren nutzen, eine Anerkennung als Kunst. Eine solche Fotografie geht interpretierend mit nicht-inszeniertem Material um. Damit befindet sie sich im Gegensatz zu angewandten Methoden, die primär auf die

44 Die Abbildungen unterscheiden sich kaum von denen in zahlreichen japanischen Jugendmagazinen. In Zeitschriften wie z.B. *Keza* werden Jugendliche im Tokyoter Stadtteil Harajuku porträtiert. Diese Fotografien werden im Magazin als Modestrecke präsentiert.

beschreibenden Qualitäten der Fotografie setzen. Für die künstlerische Dokumentarfotografie ist die Figur des Autors zentral, der einen eigenständigen Zugang zur Welt entwickelt und Fotografien in bildnerischen Zusammenhängen präsentiert, die eine Differenz zur wahrnehmbaren Realität aufbauen. Indem der Autor die Fotografien Fragen stellen lässt, spielt er mit den Irritationen einer ohnehin lückenhaften Wahrnehmung. Auf diese Weise etabliert er eine nachhaltige Offenheit, die zur Wirkung der Fotografien beiträgt.

Die Reisefotografie ist historisch eine der ersten Nutzungsformen der Fotografie überhaupt. Sie versucht, über die Fremde zu informieren, wobei sie sich primär der Darstellung des Exotischen verpflichtet fühlt und Sehnsüchte weckt. Damit leistet sie stereotypen Vorstellungen der Fremde Vorschub. Die ethnografische Fotografie wird vorwiegend zur visuellen Unterstützung in der ethnologischen Forschung eingesetzt. Sie dient vorrangig der Illustration von wissenschaftlichen Ergebnissen der Feldforschung, kann aber auch als Erweiterung der Beobachtungsfähigkeiten des Forschers im Feld eingesetzt werden. Sie ist eher illustrativ zu nennen, entwickelt kaum eine eigenständige Bildauffassung und findet abseits der ethnologischen Monografie wenig Beachtung. Die journalistische Fotografie ist in besonderem Maße einer authentischen Abbildung verpflichtet, da dies Gebot ihres journalistischen Ethos ist. Auch sie kann jedoch nur eine spezifische bildliche Realität erzeugen. Sie ist stark abhängig von Text, Layout und Publikationskontext, versucht jedoch, in Bildfolgen Hintergründe zu erhellen. Ihre Vielschichtigkeit verdankt sie den unterschiedlichen Produktionsbedingungen im redaktionellen Auftrag oder als unabhängig konzipierte. In ihren Anfängen ist sie Vertreterin eines *Neuen Sehens*, bleibt in ihrer Bildauffassung jedoch den jeweiligen Konventionen ihrer Zeit verbunden.

In der Auseinandersetzung mit den verschiedenen dokumentarfotografischen Richtungen hat sich gezeigt, dass angewandte Positionen allgemein eher zur Illustration von Aussagen über das Fremde verwendet werden und nicht an einer grundlegenden Thematisierung des Fremden als Fremdes interessiert sind. Die künstlerische Dokumentarfotografie öffnet demgegenüber Freiräume, sich in einer offenen, fragenden Art und Weise dem Fremden zu nähern. Dies hat zur Folge, dass sie das Fremde nicht unbedingt in einer Andersartigkeit fixiert, sondern es als Fremdes bestehen lässt. Aus diesem Grund konzentriert sich der zweite Teil vorliegender Studie ausschließlich auf Projekte der künstlerischen Dokumentarfotografie, die sich mit Japan beschäftigen.