

Einleitung

»Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt aneignen. – Fotografie-
ren heißt Bedeutung verleihen.« (Susan Sontag)¹

Daß eine einzelne Fotografie in Zeiten des unermesslichen Angebotes visueller Botschaften die Aufmerksamkeit über den Moment hinaus festhält, ist eher selten. Ausgangspunkt für die intensivere Beschäftigung mit Walker Evans' Fotografie der Katie Tingle (Abb. 42) war ein Unbehagen: die Zwiespältigkeit der Empfindung, da der Faszination des ersten Augenblicks bald beim Betrachten ein noch unbestimmter Widerstand, ein Widerwillen gegen die gelungene Aufnahme zur Seite trat. Diese Gespaltenheit des Urteils blieb jedoch zunächst noch vage und ohne klare Begründung und veranlaßte mich, der Geschichte und Rezeption jener Fotografie nachzugehen.

Die Aufnahme aus dem Jahre 1936 entsteht in einer Zeit, da fotografische Bilder mehr denn je das öffentliche Leben Amerikas beeinflussen. Massenhaft verbreitete Illustrierte drängen auf den Markt. Popularität und bildliche Präsenz gehen eine immer stärkere Verbindung ein. Mit Franklin D. Roosevelt (1882-1945) etabliert sich in den 30er Jahren ein Präsident, der als Meister in Sachen *public relation* gilt. Welche Bedeutung man der fotografischen Botschaft zumißt, läßt sich allein schon an dem erfolgreichen Versuch des Politikers aufzeigen, Fotografien, auf denen seine Behinderung erkennbar wird – er ist stark gehbehindert – aus den Publikationen herauszuhalten. Das Bild als propagandistisches Mittel im Dienste von Kommerz und Politik erobert im symbolischen Bereich mit großen Auflagen die Möglichkeit, Stimmungen zu lenken und zu kanalisieren, Meinungen jenseits rationalen Argumentierens im Bewußtsein breiter Bevölkerungsschichten zu verankern, wie auch Bedürfnisse zu steuern. Nicht nur werden Fotografien immer stärker Bestandteil visueller Strategien einflußreicher gesellschaftlicher Gruppierungen. Um die Bildproduktion herum etablieren sich Unternehmen, die mit deren Herstellung, Vertrieb und Ver-

1. Sontag 1978, 10 und 30. – (Für sorgfältiges Korrekturlesen und wertvolle Hinweise danke ich Herrn Matthias Lauer)

marktung einen neuen ökonomischen Sektor der Visuellen Kommunikation eröffnen. Die mittlerweile allgegenwärtige Formulierung von der *Macht der Bilder* läßt, nicht zuletzt in Folge des sog. *iconic turn*, das Potential der Visualisierung als wirkungsmächtiges Moment in allen gesellschaftlichen Bereichen erkennen.

In diesem Zusammenhang drängt sich mit der allgemeinen Frage nach dem Umgang mit dem Medium der Fotografie und mit der Frage nach den vielfältigen Verknüpfungen von Fotografie und Macht, auch die vor allem im dokumentarischen Bereich, wozu ja unsere Fotografie der Katie Tingle ebenso gehört, unumgängliche Frage nach dem Umgang mit Gewalt und Gewaltdarstellungen auf. Dies betrifft zum einen den Bereich der ›sanften‹, also symbolischen Gewalt, wie auch jenen der konkreten Gewaltausübung. Gerade in letzterem Fall bedarf die Beobachterposition der Kamera eine Erklärung und Legitimation, so sich die FotografInnen nicht dem Vorwurf der Mittäterschaft, der unterlassenen Hilfeleistung oder des Voyeurismus aussetzen wollen. In welcher Weise gerade die Aspekte Macht, Bemächtigung, Gewalt für das von mir ausgewählte Foto relevant sein könnten, war nicht von Beginn an erkennbar, zeigte sich jedoch im Laufe der Beschäftigung und sollte hier im folgenden deutlich werden. Sicherlich war jener apodiktische Satz, den Susan Sontag in ihren Essays zur Fotografie in den 60er Jahren vorlegte: »Jedem Zücken der Kamera wohnt Aggressivität inne«², noch in Erinnerung.

Woraus zu erkennen ist, daß im Vordergrund unserer Betrachtung des Bildes der Katie Tingle nicht ein Kunstprodukt und damit der ästhetische Wert einer künstlerischen Produktion steht, sondern jene sozialen, politischen und kulturellen Aspekte, mit denen das Bild in seiner konkreten historischen Einbindung wie in der Rezeption verknüpft ist. ›Konkret‹ meint hierbei nicht nur die Einbindung in die erkennbaren zeitgenössischen gesellschaftlichen Tendenzen Amerikas, die zu jener Zeit auf eine Neukonstituierung nationaler Identität zielen, oder die Verknüpfung mit den veränderten politischen sowie ökonomischen Konstellationen unter Franklin D. Roosevelt oder die Bezeugung der katastrophalen sozialen Bedingungen der Landbevölkerung. ›Konkret‹ meint auch, den Prozeß der Bildentstehung selbst als einen bedeutenden zu analysieren und zu fragen, inwieweit etwa divergierende Interessen das Verhältnis der konkret Beteiligten bestimmen. Welche Intentionen sind beim Fotografieren zu erkennen; wie groß ist sein Anteil an den Bildern? Fragen nach Kooperation und Selbstbestimmung der Abgebildeten sollten, besonders dort, wo die einzelnen Akteure als individuelle Personen erkennbar sind, wichtiger Bestandteil der Betrachtung einer Fotografie sein. Wo etwa die FotografInnen durch repressi-

2. Ebd., 13.

ve Maßnahmen oder durch Ausnutzung entsprechender Macht- und Gewaltverhältnisse an einer Bemächtigung der Abgebildeten mitarbeiten, muß dies in die Bewertung als dokumentarische Quelle, wie auch als ethische Handlung, natürlicherweise mit einfließen. Eine lediglich ästhetische Bewertung, die solche ethischen Aspekte nicht einschlosse, erschiene mir gar als undenkbar.

Susan Sontag (1933-2004) hat bekanntlich ihr Buch »Das Leiden anderer betrachten« der Thematik von bildlichen Gewaltdarstellungen und dem öffentlichen Umgang damit gewidmet. Ihre geschichtlich weit ausgreifenden Ausführungen plädieren anders als ihre Essays zur Fotografie aus den 70er Jahren für die publizistische Verwendung von »Greuelbildern« und fürs »Hinschauen«. Die Fülle der angeführten Beispiele weist Sontag als kenntnisreiche Autorin aus. Man kann das Buch als eine Aneinanderreihung verschiedenster Beispiele von Grausamkeitsdarstellungen mit informativem Gewinn lesen. Wo jedoch im Einzelnen die Analyse beginnt, sind Fragen und Zweifel angebracht, von denen ich hier nur einige kurz anführen möchte.

So gruppieren sich die Ausführungen Sontags oft um generalisierende Sätze wie »Die Menschen wollen weinen« oder »Von Fotos erwartet man, daß sie zeigen, nicht andeuten« oder »Denn bei Greuelfotos wollen die Leute das Gewicht der Zeugenschaft ohne jede Beimischung von Kunst«.³ Mit diesen oder ähnlichen Aussagen, die von einem Universalsubjekt der Menschheit ausgehen, das sich in Begriffen wie »die Menschen«, »die Leute« oder »man« offenbart und dem ein universelles Wollen, Wünschen oder Erwarten zugeordnet wird, verliert sich Sontag ins feuilletonistisch Unbestimmte, wo m.E. ein langer Atem bzw. kleinteilige, harte Arbeit am Detail vonnöten wäre. Dies ist um so erstaunlicher, als die Autorin an verschiedenen Stellen die Bedeutung des jeweiligen kulturellen Kontextes gerade betont und somit gegen Generalisierungen gefeit sein mußte.

Symptomatisch für Sontags Vorgehen scheint mir ein Satz wie »Opfer haben ein Interesse daran, daß ihre Leiden dargestellt werden«.⁴ Dieser aus ihren eigenen Erfahrungen in Sarajevo hervorgegangene allgemeine Satz stützt sich einzig auf das von Sontag wahrgenommene Interesse der Bevölkerung an einer Fotoausstellung zu den Leiden der BewohnerInnen. Wobei jegliche konkreten Angaben über die Art der Ausstellung, über das Maß des Interesses und wie sich dies äußerte, welcher Teil der Bevölkerung interessiert war etc., fehlen. Das heißt, der Satz, der mit dem Anspruch der Allgemeingültigkeit kurz und argumentlos auftritt, basiert einzig auf vagen Andeutungen, denen jegliches empirische Material und jeglicher Beleg fehlt. Ebensowenig ist die

3. Sontag 2003, 97; 56; 34.

4. Ebd., 130.

in dem Zitat vorgenommene Konstruktion einer homogenen Opfergruppe wie auch deren generelles »Interesse« haltbar. Es ist äußerst fragwürdig, z.B. dem Opfer einer Vergewaltigung zu unterstellen, daß sie oder er daran interessiert sei, daß die Tat auf Video aufgenommen und öffentlich vorgeführt würde. Bei Menschen, die einem Tötungsdelikt zum Opfer fallen, gerät die Annahme von deren »Interesse an einer Darstellung ihres Leides« ebenfalls in eine seltsame Schieflage.

Die in Sontags Buch angeführten Beispiele von Bildern, auf denen die Tötung von einzelnen, konkret identifizierbaren Menschen zu sehen ist, begleitet die Autorin in einer erstaunlichen Einschränkung des Blickwinkels mit einer Diskussion, in der die Opfer nicht mehr als *Subjekte* in Erscheinung treten. In ihren Ausführungen zu den Bildern, welche die Ermordung des Journalisten Daniel Pearl am 30. Januar 2002 in Pakistan zeigen, plädiert Sontag dafür, »sich auf dieses Video [...] einzulassen«, da dies dazu verhelfen könne, die »spezifische Bösartigkeit und Unversöhnlichkeit jener Kräfte«⁵ – gemeint sind die islamistischen Täter – zu erfahren. Daß die Autorin das »Sich-Einlassen« nicht in eine detaillierte Aufgliederung und Unterscheidung verschiedenster Kontexte, von parlamentarischem Ausschuß über Kriminologie, Geschichtsunterricht, TV-Nachrichten bis hin zu Entertainment einbettet und dort jeweils kontextbezogene Bewertungen anbietet, zeigt eine der Schwächen des Buches: Susan Sonntag entledigt sich der Mühe, die Details zu vertiefen und von den jeweiligen konkreten Lösungen ausgehend, den Versuch zu starten, Richtlinien oder Empfehlungen zu erarbeiten, die in der Praxis gründen und auf diese wieder zurückwirken könnten.

In Sontags Argumentation zum genannten Beispiel, die wie gesehen mit einem politisch-didaktischen Zweck und mit der Effektivität der Zurschaustellung arbeitet, erscheint zudem der ermordete Daniel Pearl selbst nicht mehr als eine relevante Größe der Entscheidungsfindung. Die Frage, was hätte das Opfer gewollt, oder gibt es einen Opferschutz über den Tod hinaus, oder ist die Kategorie der Würde auch nach dem Ableben noch relevant und durchsetzbar, gelangt nicht einmal mehr andeutungsweise in die Diskussion. Mit dem Tod des Opfers wird dieses zum bloßen Objekt, über das, bzw. in diesem Fall: über dessen Darstellung zu befinden ist. Susan Sontag beschreibt die erzwungene Absetzung des Tötungsvideos von Daniel Pearl, welches ein Nachrichtenmagazin zuvor im Internet der Allgemeinheit zugänglich gemacht hatte, konsequenterweise unter dem Aspekt der »Unterdrückung von Bildern« und damit als repressive Maßnahme gegen die BetrachterInnen.⁶

5. Ebd., 83.

6. Ebd., 82.

Diese Präferenz des Publikums durchzieht im übrigen das ganze Buch, so daß die Problematik, die in »Das Leiden anderer betrachten« im Zentrum steht, einzig und allein unter den BetrachterInnen und unter Ausschuß der Betroffenen ausgehandelt wird. Aus der potentiell auf ein Machtverhältnis hinweisenden Konstellation von *sehen und gesehen werden*, gelangt einzig noch die machtvollere Perspektive der ZuschauerInnen ins Kalkül. Indem sich der Text mit Argumenten des Für und Wider einer Benutzung von Gewaltdarstellungen fast ausschließlich aus der BetrachterInnenperspektive beschäftigt und über allzu menschliche Motivationen und »laszives Interesse« des Voyeurismus referiert, bleibt letztlich die Befindlichkeit des privilegierten Publikums (stumpft es ab oder nicht?) das Kriterium für die Vertretbarkeit der Instrumentalisierung der Opfer. Damit perpetuiert die Autorin in einer solchen Ethik des Umgangs mit Opferfotografien die Konstellation des Machtgefälles, welche die ›anderen‹ zu Opfern machte, indem sie die Belange der jeweiligen Opfer selbst marginalisiert. Dies widerspricht natürlich der Begründung für die Verleihung des Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, die auf dem Umschlag des Buches ausschnittsweise abgedruckt wurde und in der es heißt: »Auch in [...] ›Das Leiden anderer betrachten‹ ist Susan Sontag dem unverrückbaren Ethos treu geblieben, als Zeugin einer immer noch von Kriegen heimgesuchten Epoche mutig und verantwortungsbewußt auf dem Recht der Opfer zu beharren.«

Ohne die Verdienste der engagierten amerikanischen Intellektuellen schmälern zu wollen: Dies gerade geschieht in dem angeführten Buch m.E. kaum. Wo Susan Sontag den Apellcharakter des Bildes – das, so ihre Hoffnung, zum Handeln führen soll – in den Mittelpunkt stellt (natürlich für den guten Zweck) und nicht das Opferinteresse, legitimiert die Autorin diese zweite ›Opferung‹. In dem erstaunlichen Satz: »Greulfotos veranschaulichen und bekräftigen«⁷ wird die Frage nach dem jeweiligen Menschen, der gerade erschossen, zerhackt, gelyncht wird oder wurde, übertönt von der allzu pragmatischen Frage nach der Effektivität der Zurschaustellung seines Körpers.

Im übrigen findet ebensowenig, wie das »Recht der Opfer« zur Sprache kommt, die Beteiligung der Medien an der ausgeübten Gewalt dezidiert Erwähnung. Zwar konstatiert Sontag, angesichts des berühmten, tausendfach reproduzierten Bildes von der Erschießung eines ›Verdächtigen‹ durch den südvietnamesischen Polizeichef im Jahre 1968, durchaus die Beteiligung der Presse an diesem Mord. Er wurde offensichtlich für die anwesenden Journalisten und nur aufgrund deren Anwesenheit verübt. Sie zieht jedoch keinerlei Konsequenzen aus der Komplizenschaft zwischen Presse und Gewalttäter für die weitere Be-

7. Ebd., 98.

trachtung und für die öffentliche bzw. kommerzielle Benutzung des Bildes. Gerade an solchen Beispielen wären ja Kriterien für eine differenzierte Handhabung von Pressebildern zu erörtern. Indem etwa die Nutzung von Bildern, die nachweislich Gewalttaten zeigen, die fürs Medium inszeniert wurden, abzulehnen und zu sanktionieren wären. Die Ächtung der permanenten Reproduktion eines Verbrechens sowie einer Demütigung und Entwürdigung, an denen die Bildproduzenten offensichtlich *volens nolens* mitwirkten, scheint jedoch Susan Sontag keine Überlegung wert. Statt dessen vermag sie beim Betrachten des Bildes von der Erschießung des Vietnamesen, eines Bildes, das in vielen Publikationen wie auch in Kunstwerken der Avantgarde zum *eye-catcher* avancierte und das in der Eindeutigkeit der Vorgänge wie auch der Verhältnisse der Beteiligten zueinander mittlerweile wenig offen läßt, »das Rätselhafte – und Anstößige – solcher Komplizenschaft beim Zuschauen nicht zu ergründen«.⁸

In neuerer Zeit erweisen sich zudem Bilder in kriegesischen Auseinandersetzungen immer stärker nicht einfach nur als dokumentierendes oder propagierendes Medium, sondern als gezielt eingesetzte Waffe. Während beim amerikanischen Militär nach der Invasion des Iraks Fotografien von Folterungen auch zur gezielten Einschüchterung neu Inhaftierter angefertigt werden, inszenieren deren islamistische Gegner Hinrichtungen vor der laufenden Kamera. In beiden Fällen kann man davon ausgehen, daß zu einem gewissen Maße nicht mehr einfach Bilder von Handlungen erstellt werden, sondern Handlungen erst für deren Produktion zum Vollzug gelangen. Tendentiell wird dabei jedes beliebige unbeteiligte Individuum zum potentiellen Opfer und zum Geisel eines parallel zu den offenen Gewaltakten geführten Krieges der Bilder.

Meine Ablehnung der von Sontag vorgeschlagenen, offensichtlich weitgehend uneingeschränkten Praxis bedeutet keineswegs, auf Bilder von den Grausamkeiten der Welt zu verzichten, die sicherlich oftmals eine nützliche und wichtige Funktion erfüllen, sondern soll vielmehr als Plädoyer für die Entwicklung oder Bekräftigung von Kriterien verstanden werden, die den Umgang mit Bildern in der Öffentlichkeit mit Argumenten versieht, welche die Belange der Abgebildeten zur Grundlage macht. Wobei, jedenfalls im deutschen Justizwesen, schon das Recht am eigenen Bild als Teil des Persönlichkeitsrechtes festgeschrieben ist. Zudem bemüht sich der deutsche Presserat, wenn auch mit reichlich stumpfer Waffe, die Publikation von Fotografien auch unter ethischen Kriterien zu beurteilen und hat etwa in den Jahren 2003 bzw. 2004 gegenüber dem *Berliner Kurier* und der *Bild*-Zeitung die schärfste Form der Mißbilligung, nämlich eine öffentliche Rüge, ausgesprochen.

Die Zeitungen hatten die tödlich verletzte schwedische Außenministerin Anna Lindh bzw. den sterbenden Fußballspieler Miklos Feher abgebildet.⁹ Über die Effizienz solcher Maßnahmen lässt sich streiten, ihre Notwendigkeit und Legitimität scheint mir unbestritten.

Kernpunkte einer Diskussion zur Repräsentation von Leid und Gewalt durch Fotografien müßten Fragen des Einverständnisses der Gezeigten sein. Desgleichen sollte die Kategorie der Würde, welche sich im Bereich des Dokumentarischen oft als willfähige und meist leere Legitimationsformel herausstellt, im jeweiligen Kontext als inhaltlich zu verifizierender und zu konkretisierender Aspekt der Repräsentation verstanden werden. Ebenso müßten Konsequenzen aus der Beteiligung des Mediums an den Gewalttätigkeiten erörtert und der Frage, ob die Identifizierbarkeit von Opfern eine Veröffentlichung von Bildern ohne deren ausdrückliche Zustimmung nicht prinzipiell unterbindet, nachgegangen werden. Ausgangspunkt und Ziel der Überlegungen sollten einzig die Interessen der Opfer sein.

Warum nun diese einleitenden Bemerkungen im Zusammenhang mit dem Bild der Katie Tingle? Das Thema der Gewalt und Machtausübung ist enger mit der allgemeinen fotografischen Praxis verknüpft, als dies landläufig wahrgenommen wird. Dies gilt nicht nur für explizite Gewaltdarstellungen, denen in TV-Nachrichten und Printmedien ein breiter Raum eingeräumt werden, sondern ebenso für den Aspekt der symbolischen Gewalt, indem mit der Bildproduktion und der Verbreitung von Bildern die Möglichkeit entsteht, den Einzelnen oder die Einzelne in Kontexte einzubinden, die sich der Kontrolle der jeweiligen Person entziehen. Wenn fotografieren heißt, wie oben zitiert, Bedeutung zu verleihen, so gewinnen die Bildproduzenten sowohl durch die Art und Weise der Bildgestaltung, die die Gezeigten in einer bestimmten Perspektive, in einer bestimmten, vielleicht vollkommen uncharakteristischen Konstellation oder Pose zeigen, als auch durch die Verwendung des Bildes in einem Zusammenhang, der bei der Entstehung nicht vorauszusehen und auch nicht intendiert war, eine enorme Macht der Bedeutungszuweisung. Bilder können jedes Individuum in ungünstigen Perspektiven oder Beleuchtungen inszenieren, z.B. mit einem Image des Ungepflegten oder Abstoßenden versehen, welches in keiner Weise dem Eindruck einer persönlichen Begegnung entsprochen hätte. Ebenso können sie Handlungsabläufe in verzerrter bzw. unkorrekter Weise darstellen.

Auf die Wichtigkeit externer Faktoren bei der mit dem Akt der Bildentstehung schon direkt verknüpften Bedeutungszuweisung und dies vor allem im Zusammenhang mit der Darstellung des menschlichen

9. Siehe Süddeutsche Zeitung Nr. 56 vom 8. März 2004, Seite 17: »Orakel von Bonn«.

Gesichtes, hat schon der Fotograf Helmar Lerski (1871-1956) genau in jenem Jahr 1936 hingewiesen, in dem Walker Evans das Bild der Katie Tingle in Alabama produzierte:

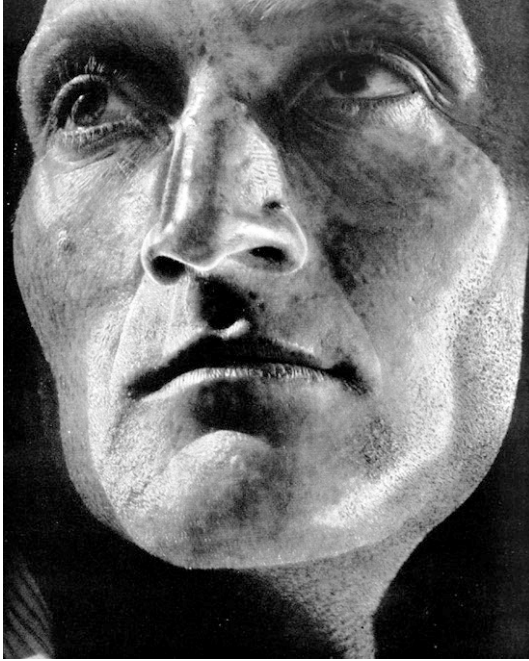
»Wie ich mein Licht führe, das natürliche starke Sonnenlicht, aufgefangen, gesammelt, gekreuzt, gemischt, dosiert mit Hilfe von Spiegeln und Reflektoren, so wird aus meinem Modell ein Lebenbejaher oder ein Melancholiker, ein Held oder ein Schwächling. Ich produziere seinen Ausdruck, ich gestalte mit Hilfe des Lichts seinen Kopf, seine Linien, ich gestalte vor allem seine Beseeltheit mit meinem Licht. – In jedem Menschen ist alles – die Frage ist nur, worauf das Licht fällt!«¹⁰

Der Text stammt aus einer Arbeit Helmar Lerskis, die 175 Aufnahmen ein und desselben Modells zeigt und dabei die unterschiedlichsten Ausdrucksqualitäten entstehen läßt. Lerskis Arbeit dokumentiert, wie die Inszenierung nicht nur das fotografische Bild als Ganzes, sondern ebenso das einzelne Objekt bzw. die einzelne dargestellte Person je nach Intention der FotografInnen mit den verschiedensten Bedeutungen oder vielleicht sollte man eher sagen, mit den verschiedensten Angeboten zur Interpretation auflädt. (Abb. 1) Mit dem Anerkennen der Tatsache, daß die Kamera also kein objektives Bild produziert, tritt die Macht der Produzenten von Bildern und die Macht jener, die über die Verbreitung oder Nichtverbreitung von Bildern entscheiden, wieder stärker ins Blickfeld.

Das Zusammenspiel von Fotografie und Überwachungs- und Klassifikationssystemen zeigt sich schon in deren frühen Geschichte: Die oft enge Verknüpfung des Mediums mit staatlicher Macht und mit der Etablierung breit angelegter Dokumentationen über bestimmte zu kontrollierende Bevölkerungsgruppierungen ist evident. Die Kriminologie erfährt durch die Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert ebenso starke Impulse wie physiognomisch orientierte Pseudowissenschaften. Francis Galton (1822-1911) in England wie Cesare Lombroso (1836-1909) in Italien versuchen mittels Archivierung und dem Vergleichen oder Überblenden von fotografischen Porträts (die sog. Kompositporträts bei Galton) physiognomische Typologien von Delinquenten, Außenseitern oder Kranken zu erstellen.

John Tagg weist in seiner Untersuchung zum Gebrauch der Fotografie im viktorianischen England (1988) auf deren enge funktionale Einbindung in Sozialpolitik wie Justizwesen hin und analysiert die parallele Entwicklung und gegenseitige Beeinflussung von Polizeiwesen und Fotografie. Schon wenige Jahre nach der erstmaligen Etablierung einer Polizeitruppe, der sog. Metropolitan Police Force, durch das eng-

Abbildung 1



liche Parlament im Jahre 1829, treten ab 1840 zivile Fotografen in deren Dienst.¹¹

Ganz offensichtlich wird die Rolle der Fotografie als Instrument kolonialer Macht in den Aufnahmen, die Marc Garanger im Jahre 1960 auf Anordnung der französischen Kolonialbehörden von algerischen Frauen anfertigt. Sie werden gegen deren Willen und gegen deren kulturelle Tradition unverschleiert fotografiert. Daß sie es vermögen, dieser visuellen Bemächtigung ihr ungebrochenes Selbstbewußtsein entgegenzusetzen, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Kamera hier als Waffe fungiert und daß Objektiv und Kameramann ausführende Organe in einer gewaltsamen Aktion sind.

Fotografien können, wie schon an den wenigen Beispielen zu erkennen, in verschiedenster Weise in Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse eingebunden sein, die sich sowohl im konkreten Bildentstehungsprozeß manifestieren als auch in der späteren Verwendung des Bildes zu Tage treten. Vor allem in öffentlich zugänglichen Publikationen, zumal, wenn diese in großen Auflagen erscheinen, und besonders in den Massenmedien fungieren fotografische Bilder automatisch auch

11. Tagg 1988, 73f.

als dokumentarische Argumentationshilfen, denen ein hoher Wahrheitsgehalt unterstellt wird. Die mentalitätsgeschichtliche Forschung betont die Rolle der Massenmedien für den Transport von Mentalitäten. Mit den drucktechnischen Möglichkeiten der schnellen massenhaften Verbreitung ab dem Jahre 1883¹² bestimmen Fotografien als öffentliche Bilder immer stärker die Wahrnehmung der gesellschaftlichen Wirklichkeit und nehmen Teil an der interessengeleiteten und ideologiesteuerten Konstruktion sozialer Bedeutung: »In den Illustrierten sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern.«¹³ Dabei kann die Beeinflussung der öffentlichen Meinung via Bild auf weitaus subtilere Mechanismen der Steuerung zurückgreifen, als dies beim gesprochenen oder geschriebenen Wort möglich wäre.

Wobei die ursprünglichen Intentionen der FotografInnen, so solche dezidiert vorhanden waren, einer Instrumentalisierung aus den verschiedensten politisch-ideologischen, kommerziellen oder ästhetisch bestimmten Beweggründen kaum im Wege stehen. Als eines der problematischsten Beispiele mag jenes *reality-advertising* der Firma Bennetton gelten, die mittels spektakulärer Fotos etwa von Sterben und Gewalt die Aufmerksamkeit zwecks Profitmaximierung zu erregen suchten. Dabei sind die Auseinandersetzungen um den Aspekt der Tabuverletzung oder die Proteste gegen die Werbeaktion kalkulierter und willkommener Teil der Werbestrategie. Der folgenreichste Schritt bestand jedoch darin, daß es gelang, die zynische Aktion des Konzerns in den Kunstbereich zu transformieren. Damit verlagerte sich die Diskussion von der Instrumentalisierung des Leids und von dem Aspekt einer ethisch fragwürdigen Handlung und Haltung des Konzerns hin zu Fragen engagierter Kreativität, ästhetischer Innovation und forcierte gleichzeitig die willkommene Vermischung von Werbung, Design und Kunst. Die Situierung im Kunstbereich zahlte sich bekanntlich immer schon aus, sowohl im symbolischen Bereich als auch, daraus folgend, im finanziellen. Dies garantiert Legitimation und Renommee von Aktionen und den daran beteiligten Institutionen. Mit Hilfe der Museen verschaffte sich der Konzern das Sozialprestige und die Honorigkeit der ›gehobenen‹ Kultur, also *symbolisches Kapital*. Die Fragwürdigkeit der Werbung mit dem Bild eines Sterbenden gerät auf dieser ›höheren‹ Ebene zum *memento mori* in der Tradition klassischer kunstgeschichtlicher Ikonographie. Mit einer Rhetorik des ›Denkanstoßes‹, des ›Wachrüttelns‹ und der ›Problematisierung gesellschaftlicher Mißstände‹ inszenieren sich Konzern, Werbeindustrie und Kulturmanagement auf

12. Am 13. Oktober 1883 wird das erste gerasterte Foto veröffentlicht; siehe Weise 2003, 99.

13. Kracauer 1963, 34.

der Vernissageebene gemeinsam als gesellschaftliche Avantgarde und grenzen sich dabei gleichzeitig kulturell und sozial vehement von den ›unteren‹ Bereichen sozialer Wirklichkeit ab.

Auch Richard Avedon, um ein weiteres Beispiel zu nennen, auf das wir gegen Ende noch detaillierter eingehen werden, illustriert in seiner dokumentarischen Arbeit eine Facette des Zusammenspiels von Macht und Fotografie. In seiner Bilderserie »In the American West 1979-1984« bereitet er ein proletarisches Milieu fotografisch für die Kunstwelt soweit auf, daß es als exotisches Schaustück dem bürgerlichen Publikum die Freude und Lust des Voyeurismus bietet, ohne daß die ZuschauerInnen Gefahr laufen, dem realen Schweißgeruch ausgesetzt zu sein. Das Museumsambiente verwandelt die ästhetisierte soziale Problematik willfährig in eine skurril-surreale Raritätenschau.

Was wir an den wenigen Beispielen erkennen, ist, daß nicht zuletzt sozialdokumentarische Fotografien leicht in die Gefahr geraten, ihres ursprünglich politischen und sozialen Kontextes beraubt zu werden und Zwecken zu dienen, die, vor allem bei einer Einbettung in das mit hohem Sozialprestige versehene Kunstmilieu, den abgebildeten Personen kaum von Nutzen sind, oder gar jenes System stützen, das die Gezeigten marginalisiert. Man könnte auch sagen, daß die mit dem Genre traditionell verbundenen ethischen wie auch kritischen Aspekte die Instrumentalisierung als besonders gravierend erscheinen lassen.

Der Begriff der Manipulation, der hier zur Anwendung kommen wird, kann dabei nicht in rein affirmativer Weise, wie heute gerade im Bereich der Bildbearbeitung üblich, bloße ›Bearbeitung‹ bedeuten, sondern ist unmittelbar mit der ideologiekritischen Frage nach der Glaubwürdigkeit der Bilder wie der Bildentstehung verbunden. Zudem bleiben die Protagonisten meist in Unkenntnis des weiteren Verwertungszusammenhangs der Bilder und besitzen auch keinerlei Handhabe, darauf Einfluß zu nehmen. Vor diesem Hintergrund der konkreten Möglichkeit des Mißbrauches, der Bemächtigung oder der Projektion wie auch in Zusammenhang mit der ganz allgemein zu konstatierenden Funktion von Fotografien bei der Vermittlung gesellschaftlicher Normen, muß der Blick auf das Bild der Katie Tingle seine Fragen entwickeln und schärfen. Die Ausführungen werden dabei in zentralen Aspekten zu anderen Schlußfolgerungen und Bewertung gelangen, als sie in den einschlägigen Untersuchungen und der gängigen Rezeption der Arbeiten Walker Evans' zu finden sind.

