

3. WANN IST FOTOGRAFIE DOKUMENTARISCH?

»*Dokumentarfotografie* ist ein Begriff, der sich seit seiner Einführung in den 1930er Jahren jeglicher Definition widersetzt hat« (Newhall 1984b: 1; Hervorhebung im Original). Er benennt ein weites Spektrum sowohl in angewandten als auch in künstlerischen fotografischen Gebrauchsweisen. Weil die unterschiedlichen dokumentarfotografischen Praktiken auf verschiedene Publikationskontexte zielen und deshalb variable Ansätze aufweisen, ist eine allgemein gültige Begriffsdefinition, die alle Gebrauchsweisen mit einschließt, kaum zu erreichen.¹

Wegen der Schwierigkeiten einer eindeutigen Definition der Dokumentarfotografie werden in diesem Kapitel einige ihrer grundsätzlichen Parameter aus bildwissenschaftlicher Perspektive untersucht. Auf einer allgemeinen Ebene werden ihr Verhältnis zur Welt sowie Fragen nach ihrem Wahrheitsbezug erörtert. Welchen Ansprüchen und Erwartungen begegnet dokumentarische Fotografie, welchen Themen widmet sie sich? Inwieweit beeinflusst die Intention des Fotografierenden die Wirkung des Bildes? Im Hintergrund dieser Fragestellungen bleibt immer der Verweis auf die fotografischen Möglichkeiten der Darstellung des Fremden.

Seit der Erfindung der Fotografie verweigert sich das Dokumentarische als ein dynamischer Prozess einer stilistischen oder inhaltlichen Festlegung. Insbesondere der künstlerische Einsatz fordert die Grenzen des Dokumentarischen wiederholt heraus und versucht, diese zu verschieben, um zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen zu gelangen. Der Begriff Dokumentarfotografie gilt nicht »der Bestimmung einer spezifischen Eigenschaft oder Funktion des Mediums Fotografie, sondern einer spezifischen Motivwahl, einer spezifischen Ästhetik und nicht zuletzt einer spezifischen Haltung des Fotografen« (Holschbach 2004: 23f.). Die größte Herausforderung der Dokumentarfotografie liegt in ihrem problematischen Verhältnis zur Realität begründet und dem von ihr ausgehenden Wirklichkeitsversprechen, dessen Einlösung grundsätzlich in Frage steht. Mit der grundlegenden Diskussion wichtiger Begriffe aus dem Feld der Dokumentarfotografie sollen hier einige Parameter und Probleme des Dokumentarischen benannt werden, die auch für das Ver-

1 Eine umfassende historische Darstellung der Entwicklung der Dokumentarfotografie ist z.B. von Newhall 1984a und Frizot 1998a geleistet worden. Auch Ausstellungskataloge zur Dokumentarfotografie versuchen, sich dem Thema theoretisch anzunähern (vgl. z.B. Schneider/Grebe 2004). Der amerikanische Fotograf Arthur Rothstein bemüht sich um eine kurze und prägnante Definition, was ihm jedoch nicht auf befriedigende Weise gelingt (vgl. Rothstein 1986). Zahlreiche Theoretiker setzen sich kritisch mit den Problemen des Dokumentarischen auseinander (vgl. z.B. Solomon-Godeau 2003; Sekula 2000; Rosler 1999).

ständnis der im zweiten Teil diskutierten fotografischen Arbeiten von Bedeutung sind.

3.1. Herleitung des Begriffs

Bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts gilt jede Fotografie, die nicht eindeutig als inszeniert erkennbar ist, als dokumentarisch.² Eine zusätzliche Qualifizierung der Fotografie als dokumentarisch hätte in den ersten Jahrzehnten nach ihrer Erfindung als Tautologie gegolten (vgl. Werneburg 1996: 76). Denn jedes Foto scheint ein Dokument im vollen Sinne des Wortes – ausgestattet mit einer Art natürlicher Beweiskraft, worauf bereits der Begriff Fotografie verweist.³ Definiert sind ›Dokumente‹ als »Urkunde, Schriftstück; Beweis. [...] Die eigentliche Bedeutung von lat. documentum ist ›das zur Belehrung über eine Sache bzw. zur Erhellung einer Sache Dienliche‹« (vgl. Drosdowski 1989: 132). Ob ein Schriftstück aber der Erhellung einer Sache dienlich sein kann, ist eine Frage der Bewertung. Nicht jedes Schriftstück wird als Beweismittel zugelassen und kann als Beweis dienen. Und auch Urkunden unterliegen einem hoch-formalisierten, hoch-konventionalisierten Verfahren, das allein dem Beglaubigen des Schriftstücks, der Urkunde dient. Diese Prozeduren der Beglaubigung scheinen für Fotografien obsolet: Die fotografische Abbildung ist das Resultat eines physikalisch-chemischen Vorgangs, der direkten Einwirkung des Lichts auf die fotografische Emulsion. So scheint offenbar die Welt sich selbst und von allein auf der fotografischen Schicht einzuschreiben, ohne dass der Mensch als unzuverlässiger Mittler zwischen der Welt und ihrem Abbild steht. Dies unterscheidet das fotografische Bild nicht nur vom gemalten, sondern auch vom Schriftstück, das durch Menschen verfasst wurde, wohingegen als Autoren von Fotografien eher die chemisch-physikalischen Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge genannt werden müssten; ein Rest dieser Einschätzung der Fotografie findet sich noch in Roland Barthes Buch *Die helle Kammer*: »Nichts Geschriebenes kann mir diese Gewißheit geben« (Barthes 1985: 96).

Demnach wäre Dokumentarfotografie »so ziemlich alles,« was mit fotografischen Abbildungen in Zusammenhang steht (Solomon-Godeau 2003: 53). Abigail Solomon-Godeau macht deutlich: Mit solch einem Begriff ist nichts gewonnen, kein einziges spezifisches Problem ist angesprochen. Denn der physikalisch-chemische Vorgang bezieht sich genreunabhängig auf jedes mittels fotografischem Verfahren angefertigte Bild. Diese Einschätzung ändert sich erst mit dem Aufkommen von piktoralistischen Tendenzen am Ende des neunzehnten Jahrhunderts (vgl. Starl 2002: 74). Die Piktoralisten – Alfred Stieglitz ist einer ihrer wichtigsten Vertreter – erheben die Fotografie zur Kunstform. Beispielsweise durch die Verwendung von Drucktechniken wie dem Gummi-, Platin- oder Öldruck brechen sie die fotografische Präzision (vgl. Gautrand 1998b: 300). Der Eingriff durch die Hand des Künstlers im Labor soll der Fotografie eine malerische Komponente verleihen, die die ap-

2 Bereits 1840 entsteht die erste *fiktive Fotografie* von Hippolyte Bayard (vgl. Frizot 1998b: 30).

3 Der Begriff Fotografie (Photographie) leitet sich etymologisch aus den griechischen Wörtern »phôs (phôtós) ›Licht‹ [...] und gráphein ›schreiben, aufzeichnen‹« ab (vgl. Drosdowski 1989: 528).

parative Mechanik durchbricht. Die so genannte Kunstfotografie unterscheidet sich grundsätzlich von den detailscharfen Abbildungen des Naturalismus zur selben Zeit.⁴ Anhand der Richtungen des Naturalismus und Piktoralismus erlebt der Widerstreit zwischen einer sachlichen und einer künstlerischen Fotografie einen Höhepunkt. Eine 1915 publizierte Werbeanzeige für ein »malerisches Objektiv« illustriert diesen Konflikt: »Mit dem Fortschritt der Fotografie haben sich zwei unterschiedliche Bereiche herauskristallisiert. Der eine dient der Realisierung von Dokumenten, der andere der Herstellung von Bildern« (Platinum Print 1915: 16; zit. nach: Bunnell 1998: 316). Mit dem Begriff des Dokuments wird hier auf den Bereich der »wissenschaftlichen« Bildproduktion verwiesen, von der eine detailscharfe Abbildung verlangt werde. Dagegen stehe die künstlerische Anfertigung »echter«, das heißt »deutbarer Bilder« (Bunnell 1998: 316).

Dieser strenge Kontrast zwischen Kunst und Dokument in der Fotografie wird im Rahmen der Einführung des Begriffs *documentary* unterlaufen. Verbürgt ist das erstmalige Auftreten des Begriffs im Jahr 1926, als der britische Filmkritiker John Grierson vom »documentary value« (zit. nach: Starl 2002: 74) eines Films spricht, um ihn »gegen die schlechte Künstlichkeit der Spielfilme insbesondere Hollywoodscher Herkunft« abzugrenzen (Matz 1981: 8). Griersons Einführung des Begriffs Dokumentarfilm zielt explizit nicht darauf, »die Gesamtheit nicht-fiktionaler Filme abzudecken« (Gunning 1995: 112). Das Genre des nicht-fiktionalen Films, wie es bereits seit den Brüdern Lumière existiert, hat sich zu diesem Zeitpunkt bereits stark ausdifferenziert. Neue Montagetechniken, die in Spielfilmen Anwendung finden, wirken sich auch auf die Produktion nicht-fiktionaler Filme aus, die sich dadurch verändern. Grierson sucht im Begriff *documentary* diese neue Qualität theoretisch zu erfassen. Der Dokumentarfilm, wie Grierson ihn definiert, unterscheidet sich nachhaltig von früheren Produktionen im nicht-fiktionalen Bereich. Signifikant für den Dokumentarfilm ist der schöpferische Umgang mit dem aufgenommenen Material. Der Dokumentarfilm ist ein »nichtfiktionaler Film realer Orte, Personen und Situationen,« (Sloan 1974: 1162) in dem »das filmische Material neu geordnet wird, also durch Schnitt und Zwischentitel in einen diskursiven Zusammenhang gestellt wird« (Gunning 1995: 118). Grierson hebt besonders die ästhetische Praxis im Dokumentarfilm hervor und plädiert für einen kreativen Umgang mit der Realität (vgl. Sloan 1974: 1163). Grierson sucht die Abgrenzung vom Spielfilm: »(1) Authentische Menschen statt Schauspieler, (2) natürlicher Hintergrund statt Dekorationen, (3) authentische Geschehnisse statt ausgedachter Fabeln, (4) eine soziale Referenz der Interpretation der Wirklichkeit« (Lampe 2002: 69).⁵ Warum ästhetische Praktiken in die fotografischen Medien Film und Fotografie eingeführt werden sollten, erklärt Walter Benjamin mit einem Zitat von Brecht in seiner Studie *Kleine Geschichte der Photographie*:

»Weniger denn je [sagt] eine einfache Wiedergabe der Realität etwas über die Realität aus [...]. Eine Photographie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe

4 Zu den Facetten der künstlerischen Fotografie am Ende des neunzehnten Jahrhunderts vgl. z.B. Hammond 1998; Bunnell 1998; Newhall 1984: Kap. 9, 145ff.

5 Die Besonderheiten der Dokumentarfilmtheorie in Bezug auf künstlerische und nicht-künstlerische Gebrauchsweisen werden in Teil I, Abschnitt 4.1.1. noch präzisiert.

nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich etwas aufzubauen, etwas Künstliches, Gestelltes« (Benjamin 1963: 90f.).

Die bloße Ansicht oder fotografische Abbildung des Fabrikgebäudes gibt zum Beispiel keinen Aufschluss darüber, was dort produziert wird. Um die Funktionalität der Fabrik zu beschreiben, reicht eine dokumentierend abbildende Fotografie nicht aus. Zur Erfassung der »menschlichen Zusammenhänge« sei eine »entlarvende oder konstruierende« fotografische Praxis erforderlich, der es gelingen könne, diskursive Verbindungen herzustellen, ohne in ein fiktionales oder, wie Benjamin auch betont, »kunstgewerbliches« Genre abzugleiten (Benjamin 1963: 90).

So ist es naheliegend, dass der zunächst filmtheoretische Begriff *documentary* aufgrund der vergleichbaren Zielsetzungen auch auf einen Teilbereich fotografischer Produktionen übertragen wird. In Deutschland wird Griersons Begriff des *documentary* erst 1947 mit dem Erscheinen des Buches *Grierson und der Dokumentarfilm* bekannt (Grierson/Forsyth 1947).⁶ Den als dokumentarisch bezeichneten Positionen wird nachgesagt, sie könnten eine authentische Darstellung der Realität leisten.⁷ Dass diese Annahme grundsätzlich in Frage steht, soll im Folgenden ausführlich diskutiert werden.

3.2. Grundprobleme der Dokumentarfotografie

Die Dokumentarfotografie ist in sich kein homogenes Genre, das nach bestimmten Grundparametern funktioniert, die benannt werden können und es ermöglichen, eine dokumentarische Fotografie zweifelsfrei von anderen fotografischen Produktionen zu unterscheiden. So kann Dokumentarfotografie sowohl innerhalb angewandter als auch künstlerischer Ansätze betrieben werden. Gemeinsam ist ihnen zunächst lediglich ein direkter Zugriff auf die Welt, den die Dokumentarfotografie jedoch noch mit anderen Herangehensweisen innerhalb der Fotografiegeschichte teilt.⁸ Solomon-Godeau nennt die Kategorie des Dokumentarischen »schwammig« (Solomon-Godeau 2003: 53). Einige Autoren vermeiden diesen Terminus und sprechen lieber von *Dokumentarismus*. Allerdings bezieht er sich meist auf den angewandten Gebrauch der Dokumentarfotografie. Er verweist auf eine ideologische Grundkonstellation und betont auf diese Weise den vorgeblichen Beweisharakter des Dokumentarischen. Gerade die Frage nach der Beweiskraft ist jedoch eines der Grundprobleme, die es hier zu diskutieren gilt. Ein Beispiel

6 Griersons Buch wird auf Anraten der alliierten Besatzungsmächte in Deutschland publiziert. Damit gehört es zum Kanon derjenigen Veröffentlichungen, die die kulturelle Grundlage einer erfolgreichen Demokratisierung legen sollen. In diesem Kontext steht Griersons Dokumentarfilm als Antithese zum Propagandafilm.

7 Walter Benjamin spricht von der »Authentizität der Photographie« (Benjamin 1963: 92).

8 Beispielsweise mit der »straight photography« (vgl. dazu Teil I, Abschnitt 4.1).

hierfür bietet eine Aussage von Roy Stryker, der in den 1930er Jahren die *Information Division* innerhalb der *Farm Security Administration* (FSA) leitet.⁹

»Der Dokumentarismus ist eine Form der Annäherung an ein Thema, keine fertige Technik; eine Bejahung und keine Verneinung. [...] Die dokumentarische Haltung verneint nicht die gestalterischen Elemente, die ein wesentlicher Maßstab jeder Arbeit bleiben müssen. Sie setzt diesen Elementen nur bestimmte Grenzen und gibt ihnen eine Richtung. So wird Komposition zur Akzentuierung – und Kontur, Schärfe, Filterung, Stimmung, alle jene Bestandteile, die die verschwommene Vorstellung von ›Qualität‹ ausmachen, werden dem Zweck dienstbar gemacht: so beredt wie möglich von den Dingen zu sprechen, die in der Sprache der Bilder gesagt werden sollen« (Stryker 1974: 1180. Übersetzung ins Deutsche nach: Newhall 1984: 252).

In dieser Aussage von Roy Stryker sind viele Parameter angerissen, die innerhalb der Theorie der Dokumentarfotografie eine Rolle spielen: Es geht um Fragen der Haltung, der Gestaltung und Komposition und um Dinge, über die etwas in Bildern ausgesagt werden soll. Was Stryker jedoch als Grundvoraussetzung unausgesprochen lässt, ist die Frage der Relation zwischen fotografischem Bild und der Welt. Es ist fraglich, ob die implizite Behauptung eines ausgezeichneten Bezugs dokumentaristischer Bilder zur Welt aufrechterhalten werden kann. Anders formuliert: Spricht nicht jede Fotografie aufgrund ihrer fotomechanischen Machart von den Dingen in der Sprache der Bilder?

3.2.1. Das Verhältnis zwischen Bild und Welt

Eine der wichtigsten Grundannahmen in Bezug auf die Dokumentarfotografie bezieht sich auf ihr indexikalisches Verhältnis zur Welt: Sie gilt, wie Anne Wilkes Tucker zusammenfasst, schlicht als »Tatsachenreport« (Tucker 1984: 53). Zwar ergeben unterschiedliche Sichtweisen verschiedene Darstellungen der Welt, doch diese möglicherweise deutlichen Unterschiede scheinen absolut zweitrangig gegenüber der »ausgesprochene[n] Affinität zur ungestellten Realität« (ebd.: 45). Diese Unabhängigkeit vom individuellen Standpunkt der Urheber ist als der *Realismus der Fotografie* angesprochen worden. Einige Autoren weisen darauf hin, dass dieser Realismus »als eine objektive (d.h. subjekt-unabhängige) Darstellungsform« verstanden wird (Sachs-Hombach 2006: 222; vgl. auch Böhme 1999: 112; Jäger 2005: 352). Grund hierfür ist der sozusagen automatische Charakter beziehungsweise, mit einem semiotischen Begriff, die Indexikalität der Fotografie. Das von den fotografierten Objekten reflektierte Licht schreibt sich von selbst in die fotografische Emulsion ein.

9 Im Auftrag der FSA, einer von der US-Regierung 1935 eingerichteten Behörde, dokumentieren zahlreiche Fotografen wie Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn die zu diesem Zeitpunkt prekäre Situation der Farmer in den USA. Die *Information Division* der FSA ist Teil der Rooseveltischen Politik des *New Deal*, um die Staatsausgaben gegenüber der (urbanen) Bevölkerung zu rechtfertigen. Das Dokumentationsprojekt gilt noch heute als eines der umfassendsten und wichtigsten Projekte einer engagierten Dokumentarfotografie. Die gesamten fotografischen Bestände befinden sich in der Library of Congress in Washington DC, auf deren Website <http://www.loc.gov/tr/print/catalog.html> umfangreiches Material einsehbar ist. Zur Rolle von Roy Stryker vgl. Hurley 1977.

Das Resultat gilt als Spur dieses naturgesetzlichen, kausalen Vorgangs.¹⁰ Nach der Zeichentheorie von Charles Sanders Pierce sind diejenigen Ausdrucksweisen indexikalisch,

»in denen der Signifikant mit dem Referenten nicht durch eine soziale Konvention (Symbol) und auch nicht notwendigerweise durch irgendeine Ähnlichkeit (Ikon), sondern durch Kontiguität und einen tatsächlichen Zusammenhang mit der Welt verbunden ist. (Der Blitz ist der Index des Gewitters.) Foto und Film sind, etwas verkürzt gesagt, solche Indizes, Abdrücke, die durch die Kombination von Lichteinwirkung und Chemie auf einer lichtempfindlichen Oberfläche vom Objekt selbst hinterlassen werden« (Metz 2003: 217).

Wird von der indexikalischen Beziehung zwischen Fotografie und Welt ausgegangen, wären Fotografien stets objektive »Abbilder« (Jäger 2005: 351ff.). »Allerdings sind die Bedingungen des genuinen ›Index‹ nur in jenem Augenblick der Aufnahme erfüllt. Alle Entscheidungen, die der Aufnahme vorausgehen und ihr folgen, unterliegen den Funktionszusammenhängen, in denen die fotografische Aufnahme entsteht« (Braun 2002: 119). Dieser Hinweis auf den Augenblick der indexikalischen Beziehung ist ausgesprochen interessant. Zunächst werden mit den Zusammenhängen, in denen eine Fotografie entsteht, wieder Absicht und Individualität der Urheber der jeweiligen Fotografien und deren Milieu ins Spiel gebracht. Viel grundsätzlicher ist aber noch ein bildtheoretisches Problem angesprochen: Eine Fotografie gibt als Spur das zum Zeitpunkt der Ablichtung sich vor dem Objektiv befindende Objekt sichtbar wieder. Nur insofern es dies tut, ist es Bild, fotografisches Abbild. Demgegenüber ist der Rauch als Index des Feuers keine bildliche Wiedergabe des Feuers, der Blitz kein Abbild des Gewitters. Sichtbar werden weder Feuer noch Gewitter, sichtbar sind allein Rauch und Blitz.

In seinem Lexikonbeitrag fasst Peter Braun die semiotische Antwort auf die Frage, wie der fotografische Abdruck zum Bild wird, wie folgt zusammen: Die fotografische Aufnahme »ist eingebunden in die verschiedensten diskursiven Praktiken und folgt ihren Regeln, Normen und Deutungsmustern, d.h. der grundlegende indexikalische Charakter des fotografischen Bildes wird von ikonischen und symbolischen Prozeduren überlagert bzw. dahin überführt« (Braun 2002: 119). Damit ist zunächst gesagt, dass das kausale Anzeichen in ein Zeichen im vollen Sinne des Wortes »überführt« wird.¹¹ Zeichen sind Elemente in Diskursen und verweisen in diesen Diskursen auf Gegenstände, von denen die Diskurse handeln. Anzeichen können nicht zu solchen Elementen werden, sie bleiben immer Gegenstand. Zeichen sind Instrumente der diskursiven Praktiken. Nach den verschiedenen semiotischen Theorien sind Bilder nur dann Bilder, wenn sie als verweisende Elemente eines Diskurses gebraucht werden. Es gibt ein breites Spektrum der Erklärungen, wie

10 Während Anzeichen wie Blitz oder Rauch Anzeige eines gleichzeitigen Prozesses sind, ist die Fotografie Anzeige eines vergangenen Ereignisses.

11 Der Unterschied zwischen Anzeichen und Zeichen ist nicht trivial: Wenn auf dem Monitorbild der Überwachungskamera – »dem Nullpunkt der Kamera als visuellem Aufzeichnungsgerät« (Solomon-Godeau 2003: 53) – ein Feuer zu sehen ist, dann brennt es. Wenn hingegen vor dem Fenster Rauch zu sehen ist, zeigt der Rauch – als Index – an, dass es brennen könnte. Es wäre aber auch eine andere Quelle möglich.

Bilder, zunächst meist flächige materielle Gegenstände, zu Bildern werden; sie reichen von ikonisch-perzeptuellen bis hin zu rein symbolischen, beinahe schon linguistischen Ansätzen. Klaus Sachs-Hombach spricht von Bildern als »wahrnehmungsnahe Zeichen« (vgl. Sachs-Hombach 2006: 73).¹² Eine Gegenposition dazu nimmt Nelson Goodman ein, der zwischen sprachlichen Zeichen und Bildzeichen allenfalls einen graduellen Unterschied erkennt.¹³ Der zentrale Aspekt des Zeichens besteht in seiner Verweisfunktion. Goodman nennt dies Denotation (vgl. Goodman 1995: 15ff.).

Der Hinweis auf den funktionalen Charakter von Bildern im Allgemeinen und fotografischen Bildern im Besonderen trifft vor allem den Begriff der Ähnlichkeit. Während Pierce das ikonische Zeichen noch mit Hilfe einer Ähnlichkeitsbeziehung definiert, setzt Goodman symbolische und ikonische Zeichen gleich, so dass Ähnlichkeit für die Bezugnahme gerade nicht mehr entscheidend ist (vgl. Wiesing 2005: 26; Goodman 1995: 17).¹⁴ Goodman erreicht damit zweierlei: Derart gelingt es ihm einerseits, ebenso abstrakte Bilder in seine Theorie der Denotation mit einzubeziehen, wie auch solche gegenständlichen Bilder, die auf fiktive Gegenstände verweisen, beispielsweise auf Einhörner (vgl. Goodman 1995: 31ff.). Andererseits macht er mit dem Hinweis auf den Gebrauchszusammenhang der Denotation deutlich, dass der Bezug eines Bildes auf die Welt keine Eigenschaft des Bildes selbst ist.¹⁵ Obwohl also für eine semiotische Theorie kein funktionaler Unterschied zwischen einem Bild und jeder anderen Art von Zeichen besteht – alle werden zur Denotation gebraucht –, hält selbst ein strenger sprachanalytischer Ansatz wie der Goodmans Bilder und beispielsweise Schriftzeichen für unterschiedliche Symboltypen. Die Aussage schriftlicher Symbole nennt er »Beschreibung«, die der Bilder »Repräsentation« (vgl. Goodman 1995: 48). Insofern kann der Gebrauch des Begriffs Ikon für Bilder weiterhin beibehalten werden: Ein Ikon ist ein Bildzeichen, das sich nicht auf der funktionalen, aber auf der phänomenalen Ebene von einem Schriftzeichen unterscheidet.¹⁶

Zu Beginn des Abschnitts war vom Realismus der Fotografie die Rede. Mit dem Hinweis auf den Zeichencharakter der Fotografie als Bild, als Ikon, ist dieser vermeintlich »objektive« Realismus stark in Frage gestellt. Fotogra-

12 »Semiotische Bildtheorien unterstellen eine enge Verbindung zwischen dem Bildbegriff und dem Zeichenbegriff. Bilder sind danach spezielle Zeichen. An solchen Theorien wird in der Regel kritisiert, dass sie die Eigenarten der Bilder vernachlässigen, weil sie sich zu sehr an sprachwissenschaftlichen Modellen orientieren. Zuweilen wird auch generell der Zeichenstatus von Bildern in Frage gestellt. Beides beruht auf Missverständnissen« (vgl. Sachs-Hombach 2006: 77).

13 »Es geht mir um einen Ansatz zu einer allgemeinen Symboltheorie. ›Symbol‹ wird hier als sehr allgemeiner und farbloser Ausdruck gebraucht. Er umfaßt Buchstaben, Wörter, Texte, Bilder, Diagramme, Karten, Modelle und mehr« (Goodman 1995: 9; vgl. auch Wiesing 2005: 26).

14 Eine Kritik des Ähnlichkeitsbegriffs leistet Rehkämper 2005: 243f.

15 Hans Jonas kommt einer solchen Eigenschaftstheorie des Bildes schon sehr nah: »An erster Stelle steht die Eigenschaft der Ähnlichkeit. Ein Bild ist ein Ding, das eine unmittelbare oder jederzeit auf Wunsch erkennbare Ähnlichkeit mit einem anderen Ding zeigt.« Im nächsten Satz spricht er allerdings vom »absichtlich hervorgebrachten« Charakter der Bilder. Damit spielt auch er auf eine Gebrauchstheorie an (Jonas 2001: 107).

16 Das Ikon beschreibt Sachs-Hombach als »bildhaftes Zeichen, wenn wir auf das bezeichnete Objekt anhand von Eigenschaften des Zeichens bzw. des Zeichenträgers schließen« (Sachs-Hombach 2006: 42).

fien scheinen sich weder von anderen Bildtypen, noch von irgendwelchen Zeichen zu unterscheiden: Es bedarf bestimmter Regelkenntnisse und Kompetenzen, das jeweilige Denotationsziel zu erkennen. Andererseits zeichnet eben das fotografische Ikon die indexikalisch genannte Aufnahmesituation aus. Diese Beobachtung führt häufig zu einer beinahe paradoxen Charakterisierung des fotografischen Bildes: Obwohl Eigenschaften des physischen Bildträgers keine Rolle für seine Funktion (Denotation) spielen, scheint die Eigenschaft »kausal verursacht« doch ein gewichtige Rolle für die Denotation des Fotos zu spielen: »Der Aspekt der Indexikalität wirkt hier gewissermaßen als Beglaubigung der ikonischen Darstellung« (Sachs-Hombach 2006: 223). Die Aufnahmesituation verbürgt doch offenbar, dass das Abgebildete kein fiktiver Gegenstand sein kann.¹⁷ Eben daraus »ergibt sich der (zumindest während ihrer frühen Entstehungsgeschichte oft erhobene) Objektivitätsanspruch der Fotografie« (Sachs-Hombach 2006: 223). Jedoch wurde oben angeführt, dass das chemisch-physikalische Produkt der Aufnahmesituation erst »überführt« werden muss in die diskursiven Praktiken des Zeichengebrauchs, um selbst ein Zeichen zu sein.

Die Auswirkungen dieser Überführung (kausaler Anzeichen in arbiträre Zeichen) auf den Objektivitätsanspruch des indexikalischen Ikons der Fotografie verdeutlicht der Kunsthistoriker John Tagg am Beispiel vor Gericht als Hauptbeweismittel herangezogener Fotografien. Die Annahme eines subjekt-unabhängigen Realismus sowie die begriffliche Nähe zum Dokument suggerieren, dass Fotografie in der Lage ist, Dokumente zu erzeugen, die zur Erhellung einer Sache dienlich sind.¹⁸ Um zu einem Dokument im Sinne eines Beweises zu werden, muss eine Fotografie gewisse Voraussetzungen erfüllen. John Tagg erläutert diese Parameter anhand von Zitaten aus zwei Werken zur Polizei- und Gerichtsphotografie (vgl. Ehrlich 1967; Pountney 1971): Zunächst müsse der Gegenstand/das Ereignis in einer »neutralen und geradlinigen Weise« gezeigt sein (Ehrlich 1967: 10; zit. nach Tagg 1988: 97). Korrekte Belichtung und Schärfe seien ebenso selbstverständliche Voraussetzungen wie der Verzicht auf Retusche oder das Beschneiden des Formats zur Erzeugung dramatischer Effekte. Ungewöhnliche Kamerastandpunkte seien zu vermeiden, das Ergebnis solle professionell, aber nicht ästhetisiert aussehen, um vor Gericht Glaubwürdigkeit zu erlangen. Jegliche Ablenkungen vom eigentlich Wichtigen seien zu vermeiden, die Zusammenhänge der Gegebenheiten sinnfällig in einzelnen Bildern oder Bildfolgen darzulegen. Doch all diese fotografischen Voraussetzungen reichen nicht aus. Gleichzeitig müsse der Fotograf unter Eid Zeit und Datum der Aufnahme nennen können und bestätigen, dass er die Abzüge selbstständig hergestellt habe. Fehlende Manipulation sei anhand der Vorlage der Negative nachzuweisen. Hat der Fotograf die Vergrößerungen nicht selbst hergestellt, müsse der Techniker eine beeidete Erklärung abgeben oder gegebenenfalls als Zeuge vor Gericht

17 Die Fotografie eines Einhorns, wenn sie mit analogen Mitteln hergestellt worden ist, zeigt also einen Gegenstand, der im Moment der Aufnahme tatsächlich die Form eines Einhorns besessen hat. Das fotografische Bild kann jedoch sehr wohl fiktiv sein, nämlich wenn es beispielsweise durch Retusche oder digitale Manipulationen verändert worden ist. Auch auf diese Weise kann eine Fotografie auf fiktive Gegenstände verweisen (vgl. dazu Abschnitt 3.2.3.).

18 Der Begriff *Erhellung* ist im fotografischen Kontext besonders interessant (vgl. den Beitrag von Inka Schube in: Peters 2001).

erscheinen, um die lückenlose Kette des Besitzes des Filmmaterials zu dokumentieren. Erst dann seien Vergrößerungen und Negative als Beweisstücke vor Gericht zulässig (vgl. Tagg 1988: 97f.). So sehr aus den zitierten Texten hervorgeht, dass es grundsätzlich möglich sei, mit Fotografien etwas zu beweisen, verdeutlicht die aufwändige Prozedur bis zur Zulassung als Beweis, dass eine »objektive« Repräsentation der Welt allein mit fotografischen Mitteln nicht zu erreichen ist. Ohne beeidete Aussage des Fotografen beweist eine Fotografie nichts, sie bleibt Anzeichen, Indiz, Hilfsbeweis (vgl. Sachs-Hombach 2006: 223). Dieser enorm kontextualisierende Apparat wird überdies mit den zunehmenden Möglichkeiten der Manipulation stetig erweitert.

Dies führt zurück zum Fotografierenden, der eng mit dem Abgebildeten verwoben ist. Er hat nicht nur gesehen, was sich im Augenblick der Aufnahme vor der Kamera befunden hat, sondern auch das, was außerhalb des gewählten Ausschnitts der zweidimensionalen Fotografie sichtbar war. Neben den visuellen Parametern, die sich zum Zeitpunkt der Aufnahme im Blickfeld befinden, ist er auch anderen sinnlichen Gegebenheiten ausgesetzt wie beispielsweise Geräuschen oder Gerüchen. Insofern wird er vor Gericht zum Zeugen, der die fotografische Aufnahme in einem räumlichen und zeitlichen Zusammenhang verortet. Als seine beeidete Aussage gilt die von ihm aufgenommene Fotografie.

Anders formuliert: Weil eine Fotografie immer einen zeitlichen, räumlichen und sinnlichen Ausschnitt zeigt, der Gegenstände in bloßer Sichtbarkeit fixiert, kann nicht von einer realitätsgetreuen Wiedergabe der Welt gesprochen werden. Die Aussage der Fotografie als Beweis kann also nicht als ein »Es ist so und nicht anders gewesen!« gedeutet werden. Denn der Urheber muss sagen: »Ich habe die Welt so gesehen,« oder auch: »So möchte ich die Welt zeigen.« Dies gilt sowohl für die Fotografie allgemein als auch für dokumentarfotografische Abbildungen, auf die im anschließenden Kapitel weiter eingegangen wird. Die Entscheidung darüber, welcher Ausschnitt von Welt im Rahmen der Fotografie festgehalten wird, trifft der Fotograf. Im Bild manifestiert sich immer seine Sichtweise.

Bei der zeichenhaften Verwendung eines fotografischen Dokuments als Verweis bzw. Denotation auf die Welt handelt es sich um eine Gebrauchsweise. Allgemein erfüllen Fotografien keine Beweisfunktion, sie können jedoch mit allen genannten Einschränkungen dazu verwendet werden. Der Zeichengebrauch lässt die Fotografie sozusagen transparent werden: In der beispielhaften Nutzung vor Gericht geht es einzig und allein um das Abgebildete, auf das die Fotografie verweist. Die Machtart des Bildes muss mit den vorgegebenen Normen übereinstimmen, dann tritt das Bild als Bild zurück und das Abgebildete erhält die gesamte Aufmerksamkeit.

»Das Zeichen scheint transparent zu werden, so dass das [vorab etablierte] Konzept [der Wahrheit] scheinbar sich selbst präsentiert und das arbiträre Zeichen von einer unberechtigten Gleichheit zwischen Referenz und Referenten, Text und Welt, vereinnahmt wird. Realismus ist eine soziale Praxis der Repräsentation, eine allumfassende Form der diskursiven Produktion, eine Normalität, die eine strikt begrenzte Spanne an Variationen zulässt« (Tagg 1988: 99).

Eine Fotografie kann auch als zugelassener Beweis dementsprechend nur etwas bestätigen, was einem vorab etablierten Konzept von Wahrheit entspricht. Sie ist in ihrem Bezug zur Wirklichkeit nicht nur aufgrund der Be-

schaffenheit des Mediums, sondern auch aufgrund der Rezeptionsweisen extrem eingeschränkt. Weder Indexikalität noch Ikonizität machen aus einer Fotografie ein Dokument im Sinne eines Beweises, Realismus ist im Prinzip nicht möglich. Zwar legt der kausale Zusammenhang zwischen dem Moment der Aufnahme und dem fotografischen Ergebnis eine dokumentarische Gebrauchsweise nahe, doch die »indexikalische Rekonstruktion des Referenten« der Fotografie ist »irrtumsanfällig,« die Referenz ist unsicher (Sachs-Hombach 2006: 226).

Die Realität, die dokumentarische Fotografie abbildet, existiert unabhängig von ihrer Aufzeichnung. Innerhalb des fotografischen Prozesses wird sie auf bloße Sichtbarkeit reduziert. Andere sinnliche Aspekte wie Materialität der Objekte, Gerüche oder Geräusche finden in der fotografischen Aufnahme keinen Niederschlag. Während aber in der Realität unendliche Wahrnehmungsmöglichkeiten gegeben sind, kann die Fotografie nur *eine* Sichtweise zeigen. Andererseits gilt diese Einschränkung auf den Sehsinn einigen Autoren, die einen wahrnehmungstheoretischen Ansatz der Bildwissenschaft verfolgen, überhaupt als Ursprung von Bildwahrnehmung. Die Wahrnehmung trifft auf ein Wahrnehmungsobjekt, das irritiert und herausfordert, da es in einigen Aspekten unbestimmt ist (vgl. Huber 2004: 26ff.; Wiesing 2000: 48ff.).¹⁹ Die Grundidee hierzu stammt von Husserl, dieser spricht von einer »doppelten Gegenständlichkeit« (Husserl 2006: 27f.). Husserl unterscheidet zwischen dem »physischen Bild« (Bildträger) und dem sichtbaren »Bildobjekt«.²⁰ Es komme daher zu Irritationen in der Perzeption der Betrachter, die die Dingwahrnehmung zumeist nicht auslöse. In Anschluss an Husserl könnte man durchaus von einem ästhetischen »Mehr« von Bildern sprechen. Dementsprechend erzeugten sie eine eigene – neue – Bildwirklichkeit (vgl. Böhme 1999: 95). Gernot Böhme formuliert: »Das Foto zeigt die Realität von etwas unter Einschränkung seiner Möglichkeiten [Realität] und Steigerung seiner Wirklichkeit [Foto]« (Böhme 1999: 127). In diesem Sinne spricht er von »gesteigerter Sichtbarkeit« (ebd.). Auch Reinhard Matz schreibt in seinem grundlegenden Artikel zur Dokumentarfotografie, dass Fotografien lediglich »Sichtweisen der Wirklichkeit und niemals diese selbst« liefern (Matz 1981: 9). »Daher ist eine radikale Trennung zwischen der Ordnung der Gegenstände einerseits und der von ihnen gemachten Fotografien andererseits zu vollziehen« (ebd.). Die Unterscheidung zwischen den beiden Welten vertritt ein wahrnehmungstheoretischer oder phänomenologischer Ansatz der Bildtheorie (vgl. z.B. Wiesing 2005). Im Gegensatz zur semiotischen Bildtheorie sieht er die primäre Ebene von Bildern nicht in ihrer Zeichenfunktion. Im phänomenologischen Ansatz besitzt das im Bild sichtbare Objekt eine eigenständige Wirklichkeit.²¹ Es unterliegt keinen physikalischen Gesetzmäßigkeiten

19 Huber und Wiesing beziehen sich auf Edmund Husserl. Eine hier relevante Stelle lautet: »Die Erscheinung des Bildobjekts unterscheidet sich in einem Punkt von der normalen Wahrnehmungserscheinung, [...] der es uns unmöglich macht, sie als normale Wahrnehmung anzusehen: Sie trägt in sich den Charakter der Unwirklichkeit, des Widerstreits mit der aktuellen Gegenwart« (Husserl 2006: 49).

20 Als drittes kommt noch das »Bildsujet« hinzu, was dem Motiv entspricht (vgl. Husserl 2006: 21).

21 Während sich ein Gegenstand in der Welt »nach den Gesetzen der Physik verhält, was wiederum bedeutet, daß er physisch auf den menschlichen Körper einwirken kann,« ist ein Bildobjekt nur sichtbar (Wiesing 2005: 31).

(beispielsweise kann es nicht altern) und seine »artifizielle Präsenz« besteht in bloßer Sichtbarkeit (Wiesing 2005: 32).

Auch wenn sich die beiden bildtheoretischen Ansätze grundlegend voneinander unterscheiden, erreichen sie in dem Punkt Einigkeit, dass eine realitätsnahe Wiedergabe der Welt in der fotografischen Abbildung prinzipiell nicht möglich ist.

3.2.2. Fotografie und Wahrheit

Wenn es keinen »objektiven« Realismus der Fotografie gibt, können Fotografien dann wahr oder authentisch sein? Die grundsätzliche Skepsis gegenüber einem Glauben an die Möglichkeit von Realismus ist auch als die »Krise der Repräsentation« bezeichnet worden.²² Der Glaube an die Möglichkeit der Fotografie, Sachverhalte glaubhaft und wahrhaftig darzustellen, existiert jedoch seit ihrer Erfindung. Insbesondere in den alltäglichen Gebrauchsweisen des Schnappschusses oder des Familienbildes tritt das Medium in seiner Bedingtheit in den Hintergrund, die Fotografien scheinen unvermittelt und authentisch, »weil das Wirklichkeitsversprechen der Fotografie zu verlockend erscheint« (Wortmann 2004: 11; Hervorhebung B.L.). Auch Roland Barthes erliegt dieser Verlockung. In alten Fotografien sucht er nach der »Wahrheit des Gesichts« seiner verstorbenen Mutter und entdeckt sie auch (Barthes 1985: 77). In einer Kinderfotografie sieht er »sämtliche mögliche Prädikate [...] vereint, aus denen das Wesen meiner Mutter bestand und die umgekehrt auf den Photos von ihr, auf denen mir etwas fehlte, ausgelassen oder teilweise verändert worden waren« (Barthes 1985: 80). Indem er in einem Bild seiner Mutter nach ihrem Wesen sucht, thematisiert er auch die Frage der Wahrheit des Porträts (vgl. z.B. Gombrich 1977: 10ff.). Hat die Darstellung der wahrnehmbaren und im Moment der fotografischen Abbildung mitunter zufälligen äußerlichen Erscheinung Vorrang vor den nicht auf den ersten Blick erschließbaren Charakterzügen?²³ Barthes entscheidet sich für letztere Variante, da er alle Fotografien, die seine Mutter in einem Alter zeigen, in dem er sie gekannt hat, nicht als wahrheitsgemäße Darstellungen ihres Wesens akzeptiert. Für Barthes ist der unbekannte Fotograf des Bildes »der Vermittler einer Wahrheit« (Barthes 1985: 80).

Ausgehend von dieser Annahme entwickelt er eine fast mystisch zu nennende Theorie des fotografischen Bildes im Sinne eines »*Es-ist-so-gewesen*«, als das er die Kausalität zwischen Fotografie und Fotografiertem bezeichnet (Barthes 1985: 87; Hervorhebung im Original). »Die Photographie ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig« (Barthes 1985: 90f.). Es ist nur konsequent, dass Barthes die »Emanation des *vergangenen Wirklichen* [...] als *Magie*« bezeichnet (Barthes 1985: 99; Hervorhebung im Original).

22 So der Untertitel eines Buches von Rolf Sachsse 2003. Besondere Aufmerksamkeit hat diese *Krise der Repräsentation* im ethnografischen Kontext gewonnen (vgl. Teil I, Kapitel 1 und z.B. auch Därmann 2005b).

23 »Im Bereich der Ästhetik werden etwa Kunstwerke als wahr bezeichnet, wenn sie in irgendeinem Sinn eine glaubwürdige Wiedergabe der Wirklichkeit (entweder der faktisch vorhandenen oder einer dahinter liegenden, eigentlichen und wesentlichen Wirklichkeit) sind« (Hügli/Lübecke 1997: 658).

Denn in seinem Text *Die Fotografie als Botschaft* schreibt er: »Die fotografische Botschaft ist eine kontinuierliche Botschaft.« Als solche sei sie das »perfekte Analogon« des »Wirklichen«, das demnach selbst kontinuierlich ist (Barthes 1990: 13). Nun ist eine Fotografie auf physischer Ebene als materieller Bildträger keineswegs kontinuierlich. Unter dem Mikroskop zeigt sich, diskret abzählbar, das fotografische Korn. Hingegen erscheint ihm das sichtbare Bildobjekt kontinuierlich – ebenso kontinuierlich wie das Wirkliche der Wahrnehmung. Damit will Barthes keineswegs behaupten, das sichtbare Bildobjekt sei durch die fotografische Prozedur kausal verursacht. Auch für ihn gilt die *doppelte Gegenständlichkeit* Husserls: Die kausale Verursachung betrifft immer den Bildträger und nicht das Bildobjekt (vgl. Wiesing 2005: 64f.). Das Bildobjekt ist auch für ihn allein Resultat der Wahrnehmung (Perzeption), es gibt keine direkte Abbildung der Welt, da diese ja bereits technisch vermittelt ist. Da er trotz dieses Wissens eine direkte Verbindung zwischen Welt und Bildobjekt behaupten möchte – das Foto sei eine »Botschaft ohne Code« – wählt er den Begriff Emanation – als eine Art mystische Kausalität (Barthes 1990: 13; Hervorhebung im Original). Dagegen lässt sich einwenden, dass eine auf Sichtbarkeit beschränkte bildliche Wahrnehmung genauso wenig eine Botschaft sein muss wie etwa eine alltägliche Dingwahrnehmung. Barthes selbst bezweifelt seinen »mystischen« Gedanken: So weist er im selben Artikel darauf hin, dass Botschaften immer kodiert sind, es keine Botschaft ohne sprachähnliche Strukturen geben kann. Er kommt zu dem Schluss, dass womöglich »eine reine Denotation, ein *Diesseits der Sprache* unmöglich« sei (Barthes 1990: 25; Hervorhebung im Original). Damit widerspricht Barthes sich selbst. Da er jedoch die durch ihn selbst implizit nahegelegte Möglichkeit der Selbstgenügsamkeit und der Selbstständigkeit der bildlichen Wahrnehmung, die wahrnehmungstheoretische Theorie, dass Bilder nicht immer als Zeichen fungieren müssen, nicht akzeptieren möchte, spricht Barthes vom »fotografischen Paradox« (Barthes 1990: 12).

Dieses fotografische Paradox stellt Barthes' Erzählung von der Wahrheit des Mädchenporträts seiner Mutter stark in Frage. Neben dem wahrnehmungstheoretischen Vorschlag, das Paradox zu lösen (Bilder sind nicht notwendig Zeichen, Botschaften) gibt es noch eine andere Möglichkeit der Auflösung. Auf diese verweist Barthes nicht zuletzt selbst: Er beschreibt die Erfahrung mit Fotografien, die noch in keinen Code eingebunden sind, die noch keine feste »Lektüre« gefunden haben, als »traumatisch« (Barthes 1990: 24f.). Man kann auch mit Abschnitt 3.2.1. vorliegender Arbeit sagen: Es handelt sich hierbei um die verstärkte Irritation und Herausforderung des Bildbetrachters, wie sie für die Bildwahrnehmung grundlegend ist. Denn die Bildobjekte sind in der Wahrnehmung auf Sichtbarkeit eingeschränkt. Dem Betrachter gelingt es nicht, das traumatische Bild zu integrieren. Huber macht in diesem Zusammenhang auf das Konzept der »Unbestimmtheitsstellen« des Husserl-Schülers Roman Ingarden aufmerksam (vgl. Huber 2004: 81ff.). Um mit der Einschränkung und widersprüchlichen Wahrnehmung, zum Beispiel der »flachen Tiefe,« (Boehm 2001: 33) zurecht zu kommen, haben die Bildbetrachter die Unbestimmtheitsstellen, die »Leerstellen«, selbst durch Imagination aufzufüllen. Darin bestehe die grundlegende Herausforderung der Bilder. Erst durch die Bewältigung dieser Herausforderung durch Rezipienten kommt eine fotografische Aussage zustande. Mit eben dieser Analyse ließe sich Roland Barthes begegnen: Dass er das Wesen seiner Mutter zu erkennen glaubt, könnte durchaus an seinen »emotional-kognitiven« Leistungen liegen

(Huber 2004: 84). Was mit dieser Analyse jedoch wiederum betont ist, ist die problematische Beziehung von Bild und Welt: Die Frage nach der Wahrheit bleibt stets eng verknüpft mit dem Weltbezug.

Das ist jedoch nicht weiter überraschend. So steht in einem Philosophielexikon: »Wahrheit: Bestimmung desjenigen, das ›wahr‹ im Gegensatz zu ›falsch‹ ist. [...] Im engeren Sinn wird der Begriff als Bestimmung von Urteilen oder Aussagen verwendet« (Hügli/Lübcke 1997: 658). Auf diesen sehr mathematisch-formalen Begriff von Wahrheit scheint auch die Theorie der Unbestimmtheitsstellen zu verweisen. Demnach wäre ein traumatisches Foto im Sinne des Semiotikers Roland Barthes – für den Bilder vergleichbar sind mit Aussagen, insofern sie gelesen werden müssen –, zu vergleichen mit einer mathematischen Formel mit Variablen. Erst wenn die Unbestimmtheitsstellen durch Einsetzung geschlossen werden, kommt eine Gleichung heraus, die wahr oder falsch sein kann. Ein traumatisches Foto ist eines, bei dem es der Imagination nicht gelingt, diese Leerstellen zu füllen.

Diese Betrachtung enthält bezüglich der Frage nach der Wahrheit eine Konsequenz, die zum Beispiel Nelson Goodman explizit zieht: »Statt zu versuchen, die Richtigkeit von Beschreibungen oder Darstellungen unter den Begriff Wahrheit zu subsumieren, sollten wir nach meiner Meinung lieber die Wahrheit zusammen mit ihnen unter den allgemeinen Begriff der Richtigkeit des Passens subsumieren« (Goodman 1990: 161).

Statt um Wahrheit geht es demnach nur noch um etwas, das man in seiner ernüchterndsten Konsequenz als das ›Konstruieren‹ eines jeweils (mithin subjektiv) passenden Bezugs durch die Bildbetrachter fassen kann.²⁴ Darin liegt eine Herausforderung für die Dokumentarfotografie:

»In jedem Stadium produzieren Zufallseffekte, bewusste Eingriffe, Entscheidungen und Variationen Bedeutung, unabhängig davon, welche Fertigkeit angewendet wird oder welcher Arbeitsteilung der Prozess unterliegt. Dies ist nicht die Beugung einer vorherigen (wenn auch unwiederbringlichen) Realität, wie Barthes uns Glauben machen möchte, sondern die Produktion einer neuen und spezifischen Realität; die Fotografie, die in bestimmten Transaktionen mit Bedeutung aufgeladen wird und reale Effekte aufweist, kann sich weder auf eine vorfotografische Realität als einer Wahrheit beziehen noch auf eine solche verweisen« (Tagg 1988: 3).

Daran ändert auch die indexikalische Beziehung zwischen Welt und fotografischer Abbildung nichts, da das materielle Produkt des Bildes eine inhaltliche Zuordnung benötigt, die nicht durch eine »Alchemie« erzielt werden kann (Tagg 1988: 3). Die Konstruktion greift unter anderem auf die Kontextualität der Fotografien zurück. So bezieht sich auch Barthes Einschätzung der Wahrheit in der Fotografie immer auf bereits kontextualisierte Fotografien. Er weiß, dass das Mädchen auf dem Foto seine Mutter sein muss. Ebenso weiß er, dass der von Richard Avedon fotografierte William Casby »als Sklave geboren« worden ist, weshalb die Fotografie bezeuge, »daß die Sklaverei Wirklichkeit gewesen ist« (Barthes 1985: 89/45). Ob dokumentarische

24 Goodman schränkt dieses pragmatische Wahrheitsverständnis jedoch dahingehend ein, dass weder Welt in einer fixierten Form auf Darstellung wartend vorliegt, noch »falsche so gut wie richtige Versionen eine Welt erzeugen, auf die sie passen« (Goodman 1990: 161; Anmerkung 20).

Fotografien allein, ohne ihre kontextuelle Zusatzinformation als wahrhaftig gelten können, ist zu bezweifeln.

Allan Sekula weist darauf hin,

»daß fotografische Bedeutung relativ unbestimmt ist; dasselbe Bild kann in unterschiedlichen Präsentationszusammenhängen eine Vielfalt von Botschaften übermitteln. [...] Die einzig objektive Wahrheit, die uns Fotografien bieten, ist die Behauptung, daß irgend jemand oder irgend etwas [...] irgendwo war und eine Aufnahme gemacht hat. Alles weitere, alles außer diesem Abdruck einer Spur, ist für alles zu haben« (Sekula 2000: 125).

Demnach steht es schlecht um die fotografischen Möglichkeiten, Wahrheit zu vermitteln. Übrig bliebe der Fotografie die Herstellung von Dokumenten als Beweisgegenstände, um sozusagen vor einer Gerichtsbarkeit wahrheitsfähige Aussagen zu machen. Dass auch hier im Sinne von Sekula von Objektivität nicht die Rede sein kann, hat Abschnitt 3.2.1. gezeigt. Die wenigsten Fotografien werden sich allerdings mit einer solchen Art der Fotografie begnügen. Denn es kann nicht ausschließlich darum gehen, wahrheitsfähige fotografische Aussagen über Beweisgegenstände im weitesten Sinne anzufertigen. Es geht also um mehr, als nur die »einfache ›Wiedergabe der Realität‹,« wie bereits Walter Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Fotografie* bemerkt: Das Ziel der »Avantgarde unter den Fachgenossen« der Fotografie sei, Zusammenhänge zu entlarven. Wenn dies nicht möglich sei, müsse etwas »Künstliches, Gestelltes« aufgebaut werden, um Aussagen über die Realität zu machen (Benjamin 1963: 89ff.). Benjamin selbst befällt Skepsis angesichts des hohen Ziels, das er hier formuliert. Die Unbestimmtheitsstellen könnten derart gefüllt werden, dass die Fotografie als Aussage nur Klischees bestätigt. »An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie als Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß. [...] Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme werden?« (Benjamin 1963: 93).

Anders formuliert: Fotografie muss sich anderen wahrheitsgebenden Verfahren und Kontexten anvertrauen. Dies entspricht der Praxis der angewandten Dokumentarfotografie, so beispielsweise in Wissenschaft oder Journalismus. In diesen Bereichen illustrieren Fotografien häufig Texte mit dem Ziel der wechselseitigen Bestätigung von Text und Bild. Man sollte davon aber nicht zu viel erwarten. Textualisiert liefert die Fotografie nicht mehr Realismus – im Sinne einer objektiven Abbildung – als die Gesellschaft erlaubt, so Bourdieus Analyse. Wenn es darauf ankommt, kann ein Foto, das zur Verifikation eines Textes herangezogen wird, auch zur Falsifikation der verbalen Behauptung führen. Eine fotografische Darstellung der Wirklichkeit werde für realistisch gehalten, weil sie »mit der gesellschaftlichen Definition der objektiven Sicht unserer Welt« übereinstimmt. »Indem sie der Photographie Realismus bescheinigt, bestärkt die Gesellschaft sich selbst in der tautologischen Gewißheit, daß ein Bild der Wirklichkeit, das der Vorstellung entspricht, die man sich von der Objektivität macht, tatsächlich objektiv ist« (Bourdieu 1981: 89). Für das, was Pierre Bourdieu hier anspricht, findet sich auch bei Roland Barthes eine Begrifflichkeit. Barthes nennt dies die »Besänftigung« der Fotografie als Botschaft (Barthes 1990: 25f.). Nach Bourdieu »suchen die Subjekte immer wieder Zuflucht bei Leseschablonen,« womit sie

das Überraschende ungewöhnlicher Fotografien ausblenden können (Bourdieu 1981: 87).

Die von Barthes angeführten »Formen der Beruhigung« haben vor allem einen Zweck: die Irritationen abzubauen, die Bilder ausüben und die überhaupt – nach Husserls Theorie des Widerstreits – am Anfang jedes Bildbewusstseins stehen. Beruhigung und Besänftigung erfordern, dass es Betrachtern gelingt, dem Bild einen Bezug zuzuschreiben und es so als Repräsentation einer referentiellen Bedeutung aufzufassen. Nach Schließung der Unbestimmtheitsstellen durch die Imagination wird es als eine Art wahre Aussage behandelt. Demnach geht es – egal ob bei ungewöhnlichen oder »normal traumatischen« (Barthes 1990: 25) Bildern – in der von Barthes und explizit von Bourdieu behaupteten gesellschaftlich üblichen Rezeptionsweise von Fotografien darum, sie zu vereinnahmen, ihre beunruhigende Offenheit sozusagen »passend« zu schließen.

Damit ist eine zentrale Fragestellung vorliegender Arbeit erreicht: Wie kann eine Fotografie sich dem Fremden als Fremden widmen, wenn doch in der Rezeptionsweise der Betrachter bereits die schnellstmögliche Schließung von Unbestimmtheitsstellen beziehungsweise die schnellstmögliche Beruhigung von Irritationen angelegt ist? Wie kann Fremdes als Fremdes in einer Fotografie repräsentiert werden, wenn die Rezeption stets auf Vereinnahmung und Besänftigung aus ist?

»Das Problem läßt sich folgendermaßen formulieren: Wenn die Erfahrung der Fremdheit in der Zugänglichkeit des Unzugänglichen besteht, wie könnte dann ein Zugänglichwerden oder Zugänglichmachen, aussehen, das die Unzugänglichkeit des Fremden wahrt? [...] Üblicherweise bedeutet das Zugänglichmachen des Unzugänglichen eine Verringerung der Fremdheit, die sich im Grenzfall völliger Aneignung bis zur Aufhebung der Fremdheit steigert« (Waldenfels 1997: 95f.).

Dementsprechend ist das Fremde vor einer Vereinnahmung durch das mindestens zu schnelle Schließen der Unbestimmtheitsstellen zu bewahren, wenn es in der Fotografie als Fremdes sichtbar werden soll. In diesem Sinne gilt es, Fragen nach den möglichen Annäherungsweisen der Dokumentarfotografie an ihren Gegenstand sowie der inhaltlichen Bedeutung und der Referenzzuschreibung zu erörtern.

3.2.3. Bedeutung und Sichtbarkeit in der Dokumentarfotografie

Trotz der problematischen Referenzbeziehung zur Welt und der Schwierigkeiten, die sich in Bezug auf die fotografische Wahrheit konstituieren, existieren dennoch dokumentarfotografische Gebrauchsweisen, die sich mit Welt auseinandersetzen, ohne von vornherein jeglichen Anspruch auf eine sachliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand aufzugeben. Die Thematisierung des Kontextes, in dem Fotografien beispielsweise als Beweise verwendet werden, zeigt, dass über kontextuelle Beziehungen durchaus versucht werden kann, mit fotografischen Mitteln Fremdes sichtbar zu machen.

Die Dokumentarfotografie bewegt sich in ihrer grundsätzlichen Konzeption bereits in einem bestimmten medienspezifischen Kontext, in dem die sehr weit gefächerten Möglichkeiten fotografischer Bilder in gewissen Bereichen eine Einschränkung erfahren. Eine der Grundvoraussetzungen bezieht

sich auf den Verzicht der Abbildung inszenierter oder gestellter Situationen. Eine Veränderung des Motivs ist innerhalb einer dokumentarfotografischen Praxis nicht zulässig. Dorothea Lange, eine der bekanntesten FSA-Fotografinnen, erklärt ihren Ansatz so: »Hände weg! Was ich photographiere, das belästige ich nicht, ich pfusche nicht hinein und arrangiere nichts« (Dixon 1952; zit. nach Newhall 1984: 247).²⁵ Die Realität, auf die sich dokumentarische Fotografie bezieht, ist in diesem Sinne eine, die auch unabhängig von ihrer Aufzeichnung auf diese Weise existiert. Der Verzicht auf Inszenierung vor der dokumentarischen Aufnahme setzt sich in der Absage an Manipulationen in der Dunkelkammer fort. Historisch stehen Manipulationen in Zusammenhang mit labortechnischen Experimenten oder Retuschen, wie sie beispielsweise bei den Piktoralisten üblich sind. Das Aufhellen oder Abdunkeln einzelner Bildpartien gilt hingegen in der Regel nicht als manipulativ, da es der Angleichung der Kontraste dient und mitunter die Sichtbarkeit des Bildobjektes erhöht.²⁶ In der Geschichte der Fotografie gilt jedoch mitunter eine Veränderung des Bildausschnitts in der Dunkelkammer als Manipulation. Zahlreiche Fotografen beginnen deshalb damit, ihre Bilder mit dem schwarzen Negativrand zu vergrößern – als Beweis dafür, dass das komplette Bild und nicht nur ein Ausschnitt gezeigt wird (vgl. Becker 1978: 13). Die Auffassungen zu Eingriffen wie Retusche oder nachträgliche Bearbeitung – dazu zählt auch ein kreativer Umgang mit Tonalitäten im Bild – sind jedoch sehr unterschiedlich.²⁷ In Zeiten digitaler Bilderzeugung und -bearbeitung erstreckt sich der Tatbestand der Manipulation auf einen wesentlich größeren Bereich. Digitale Veränderungen von Bildmotiven – beispielsweise in Form von digitalem Collagieren aus unterschiedlichen Bildern – sind einfach zu bewerkstelligen und im fotografischen Positiv nicht nachweisbar. Mit einer solchen digitalen Manipulation verliert die Fotografie jedoch ihren einzigen und letzten Bezug zur Welt, der ihr – wie eingeschränkt auch immer – Glaubwürdigkeit verleihen könnte: den Index. Allein aus diesem Grund können Fotografien, die digitale Eingriffe aufweisen, nicht mehr als dokumentarisch gelten. Der Nachweis einer solchen Manipulation ist jedoch wesentlich schwerer zu führen als bei analogen Fotografien. Aus diesem Grund ist auch das Ethos des Fotografen für die Einordnung als Dokumentarfotografie entscheidend. Im Sinne der Fotografie als Dokument muss er im Zweifelsfall als

25 Dass diese Praxis innerhalb der FSA nicht durchgehend befolgt wird, zeigt ein anderes Beispiel: Arthur Rothstein ist Autor einer sehr umstrittenen Fotografie für die *Resettlement Administration* (RA: Vorläufer der FSA von 1935-1937), die der RA/FSA den Vorwurf der Manipulation vor allem von Seiten republikanischer Politiker einträgt. Die Abbildung eines ausgebleichen Tierschädels auf ausgedörrter Erde in South Dakota von 1936 erregt einiges Aufsehen, weil sie sich als inszeniert erweist (vgl. Matz 1981: 9; Hurley 1977: 86ff.).

26 Auf diese Weise erhalten Lichter oder Schatten noch Zeichnung, so dass in sehr hellen oder dunklen Bildpartien keine inhaltlich wichtigen Elemente verborgen bleiben.

27 Dorothea Lange besteht beispielsweise zu Roy Strykers Bestürzung darauf, einen Daumen aus dem Negativ ihres berühmten Bildes der *Migrant Mother* zu retuschieren, was sie als Verbesserung des Bildes ansieht und nicht als manipulativen Eingriff (vgl. Borhan 2002: 16; Hurley 1974: 142).

Zeuge seiner fotografischen Aussagen auftreten können und beglaubigen, dass keine Manipulation am Bild stattgefunden hat.²⁸

Als visuelles Medium beschäftigt sich die Dokumentarfotografie häufig mit Dingen oder Themen, die nicht allgemein zugänglich sind oder aufgrund ihrer Alltäglichkeit leicht übersehen werden. Sie zielt, schreibt Brigitte Werneburg, »auf das nicht oder wenig Beobachtete, das Marginale, auch und gerade in seiner scheinbar banalsten Form. Damit hat die Dokumentarfotografie teil am modernen Willen zum Wissen« (Werneburg 1996: 74). Dieses Wissen beschreibt Werneburg als ein »neues Wissen« (ebd.), das entweder neue Sachverhalte zugänglich macht oder aber bekannte Tatsachen in neue Erfahrungszusammenhänge stellt und somit ebenfalls neue Erkenntnisse ermöglicht. Das Marginale, mit dem sich die Dokumentarfotografie beschäftigt, ist in vielen Fällen das Soziale. Deshalb wird ihr oft ein »spezifisch humanistischer Blickwinkel« zugeschrieben (Featherstone 1984: vii).²⁹ Dies stellt Parallelen zur Theorie des Dokumentarfilms her, der nach Grierson »Informationen über soziale Kontexte vermitteln [soll], um im Sinne demokratischer Partizipation eine Parteinahme der Bürger für eine Expertenmeinung zu ermöglichen« (Hohenberger 1998: 13). In einem ähnlich gelagerten Kontext ist beispielsweise auch die fotografische Arbeit der FSA – prototypisch für die Dokumentarfotografie der 1930er Jahre – zu verstehen, die vor allem der städtischen Bevölkerung die Probleme der Landwirte nahe bringen und ein Verständnis für die Politik des New Deal wecken möchte.

Dokumentarfotografie, die sich für alle ersichtlich mit sozialen Themen beschäftigt, wird als sozialdokumentarisch bezeichnet. Sie stellt einen Teilbereich der Dokumentarfotografie dar. Die sozialdokumentarische Fotografie, die mitunter Zustände als veränderungswürdig zeigt, ist auch als eine »Opferfotografie« kritisiert worden. Nach der scharfen Kritik von Martha Rosler diene sie lediglich dazu, »die Hegemonie einer bestimmten Klasse« zu legitimieren, wobei sich die Fotografie selbst »als unparteiisch und allgemeingültig« ausbebe, indem sie sich auf den »Mythos ihrer Objektivität (Transparenz, Unmittelbarkeit)« berufe (Rosler 1999: 124). Diese Kritik bezieht sich insbesondere auf einen naiven Umgang mit dokumentarischer Fotografie, den Rosler insbesondere in jeder Form von journalistischer Fotografie vertreten sieht (vgl. ebd.).

Mit sozialen oder gesellschaftlich relevanten Themen beschäftigen sich mitunter auch Projekte, die nicht explizit als sozialdokumentarisch bezeichnet werden. Diese Auseinandersetzung muss nicht unbedingt offensichtlich sein. Die Art der Einbeziehung des Sozialen ist stark von der Intention der Dokumentarfotografie abhängig. Dass soziale Themen innerhalb von ethno-

28 Nun ist es natürlich problematisch, jeder einzelnen dokumentarisch anmutenden Fotografie den Manipulationsverzicht nachzuweisen, weshalb grundsätzlich davon auszugehen ist, dass dokumentarische Fotografien, die sich als solche ausgeben, auch so akzeptiert werden können. Dies gilt insbesondere für den angewandten Kontext, denn ein Pressefotograf ist beispielsweise einem journalistischen Ethos verpflichtet, das ihm Aufrichtigkeit in der Darstellung abverlangt. Dass es dennoch immer wieder zur Aufdeckung von Manipulationen journalistischer Fotografien kommt, lässt eine wesentlich höhere Dunkelziffer vermuten.

29 Für manche Kritiker ist der humanistische Blickwinkel so entscheidend, dass sie andere Ansätze nicht mehr dokumentarisch nennen wollen (vgl. Solomon-Godeau 2003: 73; Anmerkung 22).

logischen oder journalistischen Gebrauchsweisen behandelt werden, liegt auf der Hand. Doch auch in der Kunst ist das Soziale – mitunter auf implizite Weise – oft ein wichtiger Bestandteil der Dokumentarfotografie. Abseits von Thema oder Bildsujet kann die in den Bildern aufscheinende Haltung des Fotografen ein soziales Anliegen verkörpern. Beispielsweise verweist der Begriff der dokumentarfotografischen Richtung *social landscape* darauf, dass sich auch Landschaftsfotografie mit sozialen Aspekten beschäftigen kann.³⁰

Die Absage an eine das Motiv überformende Ästhetik sowie die Aufmerksamkeit für soziale Themen und Zusammenhänge kennzeichnen das Interesse an einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand. Die Auseinandersetzung mit dem Sozialen ist jedoch nicht Bedingung: Den vielfältigen thematischen Möglichkeiten sind keine Grenzen gesetzt, vorausgesetzt, sie verzichten auf Inszenierung und Manipulation. Entscheidend dabei ist aber, dass es keine Bildsujets gibt, die besser oder schlechter für eine dokumentarfotografische Auseinandersetzung geeignet sind. Die Dokumentarfotografie bedarf weder spektakulärer Sujets, noch ist sie gehalten, das, womit sie sich beschäftigt, spektakulär abzubilden. Die Selektion eines fotografierten Bildsujets unterscheidet es bereits von allen nicht fotografierten. Damit erhält das Abgebildete ein Gewicht, das in der Form der Abbildung weiter ausdifferenziert wird. Gleichzeitig ist die Bildästhetik nicht Selbstzweck. Stryker nennt die gestalterischen Elemente »Maßstab jeder Arbeit,« ihnen seien innerhalb der dokumentarischen Fotografie jedoch bestimmte Grenzen gewiesen. Maßgeblich ist ihr Beitrag zur Aussage und zur Wirkung der Fotografie, die über das Ästhetische hinausweisen (Stryker 1974: 1180). Deshalb ist die inhaltliche Auseinandersetzung der Dokumentarfotografie mit einer Absage an das Einzelbild verbunden, da die Darstellung komplexer Zusammenhänge einer Reihe von Bildern bedarf, die zu Serien oder Sequenzen angeordnet werden.

Im klassischen Gebrauch wollen dokumentarische Fotografien also Aussagen machen. Damit sind wir im Feld der Bedeutung. Inhaltliche Bedeutung entsteht im Sinne der semiotischen Bildtheorie immer, wenn ein Bild als Zeichen gebraucht wird, etwa um eine Aussage zu machen. Die inhaltliche Bedeutung wird auch Sinn genannt. Ein Bild wird derart sinnvoll gebraucht, dass es auf ein Referenzobjekt verweist. Man kann also zwischen einer inhaltlichen und einer referentiellen Bedeutung unterscheiden. »Ein Bildobjekt kann nur dann zur bildlichen Bezugnahme verwendet werden, wenn dem Betrachter des Bildobjektes eine Regel bekannt ist, wie sich durch das Aussehen des Bildobjektes ein Bezug zu einem Gegenstand aufbauen läßt. Diese Regel kann als Sinn eines Bildes bezeichnet werden« (Wiesing 2005: 62). Der Sinn bezeichnet dementsprechend, wie etwas angesprochen wird.³¹ Wie oben schon erläutert, ist Sinn keine kategoriale Eigenschaft des Bildes selbst, sondern er wird vielmehr an das Bildobjekt herangetragen: »Er ist weder eine

30 1966 fand im George Eastman House in Rochester, New York, die Ausstellung *Toward a Social Landscape* statt. Teilnehmende Fotografen waren: Lee Friedlander, Bruce Davidson, Danny Lyon, Duane Michals und Gary Winogrand. *Social Landscaping* ist auch weiterhin eine Richtung der künstlerischen Dokumentarfotografie, vertreten beispielsweise durch Lewis Baltz (z.B. *Park City*, Albuquerque 1980) und John Gossage (*The Pond*, Millerton 1985).

31 Ein gutes Beispiel für das *Wie* des Sinns ist der Planet Venus: Morgens wird er als Morgenstern angesprochen, abends als Abendstern. Der Referent ist jedoch immer derselbe Planet. Dieses Beispiel stammt von Gottlob Frege.

wahrnehmbare Eigenschaft des Bildträgers noch des Bildobjektes« (ebd.). Sinn ist die Art und Weise des referentiellen Gebrauchs des Bildes.³²

Wie schon in den letzten Abschnitten diskutiert, ist die inhaltliche Bedeutung aber nicht festgelegt, sondern kann – je nach kontextueller Einordnung des Bildes – in vielfältige Richtungen weisen.

»Aber obwohl ›Bedeutung‹ theoretisch unbegrenzt ist, ist sie auch historisch und kulturell bestimmt. Vom Moment der Schöpfung an wird die Fotografie etwas ›bedeuten‹, das die Intention des Fotografen reflektiert. Während diese Bedeutung beim Foto bleibt oder durch historische Recherche rekonstruierbar ist, wird sie eine Schicht [...] unter anderen dem Bild zugewiesenen Bedeutungen bilden« (Edwards 1992: 12).

Elisabeth Edwards weist darauf hin, dass sich in der inhaltlichen Bedeutung sowohl die Intention des Fotografen als auch die Leseweisen des Rezipienten begegnen, die aufgrund unterschiedlicher Imaginationen und kulturell-historischer Grundvoraussetzungen durchaus verschieden sein können.

Im Feld der Dokumentarfotografie möchte der Fotograf üblicherweise die Betrachter daran teilhaben lassen, was er gesehen, erlebt oder erfahren hat. Als problematisch erweist sich jedoch, dass die Betrachter in der Fotografie möglicherweise lediglich sehen, was sie selbst sehen möchten. Dies muss nicht unbedingt den Intentionen des Fotografen entsprechen, wie das Beispiel der Bildbetrachtung von Roland Barthes gezeigt hat. Der Betrachter eignet sich das Bild an. Der Produzent kann entsprechend auf der Produktionsebene Strategien entwickeln, wie er der Vereinnahmung des Bildes durch den Rezipienten begegnet. Geht es dem Fotografen darum, eine Aussage zu machen, wird er die Fotografie in einer bestimmten Weise konstruieren, damit das Publikum den intendierten Sinn aus der Fotografie herauslesen kann. Es soll bestenfalls eine Auffassung entwickeln, die der intendierten nahe kommt. Man kann verschärft auch sagen: Möchte die Fotografie etwas Konkretes aussagen, muss sie ihre Betrachter dazu bringen, ihre Unbestimmtheitsstellen mit einem Sinn zu füllen, der den Absichten des Fotografierenden entspricht.³³ Insofern liegt es nahe, dass die Theoretiker der Visual Culture von der Produktion von (inhaltlicher) Bedeutung durch Bilder sprechen (vgl. z.B. Tagg 1988: 3; Hall 2002: 15).

Wie die Rezipienten mit den Unbestimmtheitsstellen der Fotografie umgehen, liegt nicht allein in der Verantwortung der Fotografie selbst. Auch die Gebrauchskontexte bestimmen ihre Bedeutung. Die Auseinandersetzung mit komplexen Themen, die gleichzeitig die Haltung des Fotografen reflektiert, erfordert mehr als ein Einzelbild. Der amerikanische Fotohistoriker Beaumont Newhall schreibt:

»So aufschlußreich und schön ein Dokumentarphoto auch ist, es kann nicht allein aus sich heraus wirken. Bevor das Photo als Dokument akzeptiert werden kann, muss es paradoxerweise erst selbst ›dokumentiert‹, d.h. einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Ort zugeordnet werden. Dies läßt sich erreichen, indem man das

32 Man hat dies auch die Gebrauchstheorie des Zeichens genannt (vgl. Wittgenstein 1984: 416).

33 Solomon-Godeau spricht explizit davon, Kontrolle über die Arbeit gegenüber dem Publikum auszuüben (vgl. Solomon-Godeau 2003: 74).

Vertraute mit dem Unbekannten zusammenbringt – sei es innerhalb eines Bildes oder in der Gegenüberstellung mehrerer Bilder. Eine Photoserie [...] kann auf diese Weise mehr sein als die Summe ihrer Teile« (Newhall 1984a: 254; vgl auch Newhall 1984b: 5f.).

Auch wenn Newhall hier von der Fotografie als Dokument spricht, treffen seine Äußerungen durchaus auch auf dokumentarische Fotografien zu. Auch sie werden häufig mit dem Aufnahmeort, dem Aufnahmedatum oder mit einer Beschreibung dessen versehen, was die Fotografie zeigen möchte. Insbesondere die Beschriftung von Fotografien kann zu nachhaltigen Veränderungen der Sinnzuschreibung führen, was beispielsweise im Bereich der Propaganda zur Manipulation der Betrachter eingesetzt wird.³⁴ Während Propaganda versucht, alternative Bedeutungen zu unterbinden, existieren in der fotografischen Praxis allgemein graduelle Unterschiede in der Lenkung des Betrachters. Diese sind verbunden mit der Gebrauchsweise, denn beispielsweise müssen angewandte Dokumentarfotografien andere Voraussetzungen erfüllen als künstlerische. Erstere erfordern häufig eine leichte Lesbarkeit, während letztere den Betrachtern einen größeren Spielraum der Interpretation einräumen, bei dem womöglich die inhaltliche Bedeutung sogar in den Hintergrund tritt. Die häufig praktizierte textliche Einordnung von Fotografien in größere Zusammenhänge zeigt, dass eine Dokumentarfotografie – trotz ihrer indexikalischen Verbindung zur Realität – als maschinelles Produkt »oft viel weniger intelligibel und viel fremder als Malerei« wirkt (Haus 2000: 91). Neben einer textlich beschreibenden Einordnung kann eine ganze Bildserie ebenfalls zur Kontextualisierung der einzelnen Fotografien beitragen. Indem ein Sachverhalt oder Thema in mehreren fotografischen Bildern behandelt wird, wird durch die verschiedenen Blickwinkel und Darstellungsweisen eine höhere Komplexität erzeugt.

Der Publikationskontext dokumentarischer Fotografie trägt ebenfalls zu ihrer Kontextualisierung bei. Dokumentarfotografie kann beispielsweise in einer Ausstellung, in einem Buch, einer Zeitschrift oder einer Zeitung erscheinen, wodurch in der Regel ein thematischer Kontext hergestellt wird, Bildreihen und -sequenzen von einem oder mehreren Fotografen zu sehen sind und Texte abgedruckt werden. So ist es möglich, dem Publikum einen Rahmen für die Betrachtung vorzugeben und Hinweise auf eine mögliche Sicht- oder Interpretationsweise anzubieten. Auch die Wahl des Titels der ganzen Serie kann Aufschluss über mögliche Bedeutungen geben. Die Kontextualisierung dokumentarischer Fotografien steht in einem engen Zusammenhang mit den vom Fotografen – aber auch der Redaktion oder des Herausgebers – verfolgten Intentionen.³⁵ Ihr Einfluss auf die Rezeption ist nachhaltig.

34 Einige Beispiele liefert hier Freund 1976: 173.

35 »Es muß auch betont werden, daß der Einfluß des Veröffentlichungskontextes auf die Bedeutung des Fotos über den offensichtlichen Gegensatz von Galerie und Zeitschrift hinausgeht. Denn in letzterer wirken sich das redaktionelle Umfeld, die Art der Bildunterschrift und des Textes, die Anordnung der Bilder und die Fülle der damit konkurrierenden anderen Bilder (z.B. die möglicherweise auf derselben Seite erscheinenden Anzeigen) auf verschiedenste Art auf die Lektüre und Interpretation der Bilder aus« (Solomon-Godeau 2003: 69).

Um auch die Auswirkungen des Umfelds auf dokumentarische Fotografien und deren Verständnis durch den Betrachter im Blick zu behalten, scheint es mit Abigail Solomon-Godeau notwendig, »die Kontrolle über die Arbeit im Hinblick auf ihre Ausstellung, Veröffentlichung oder Distribution zu behalten« (Solomon-Godeau 2003: 74). Es stellt sich jedoch die Frage, ob diese Art des Umgangs die *Krise der Repräsentation* abzuwenden vermag. Auslöser dieser Krise ist das gewachsene Bewusstsein darüber, dass eine Objektivität der Darstellung nicht erreichbar ist. Die »encodierten und verborgenen Bedeutungen [sind] ans Licht zu bringen, die historischen und formalen Strategien aufzudecken, die die Herstellung, den Sinn, die Rezeption und den Gebrauch einer Arbeit determiniert haben« (Solomon-Godeau 2003: 72). Dies sei Aufgabe von Kritikern und Kunsthistorikern. »Gleichwohl obliegt es dem intelligenten Betrachter, eine fadenscheinige universalistische Lesart zurückzuweisen, die dazu dient, die Fotografie von ihrer ideologischen Arbeit, ihrer (normativen) Verbreitung der Doxa *freizusprechen*« (Solomon-Godeau 2003: 72; Hervorhebung im Original). Im kritischen Umgang mit den medialen, historischen und formalen Bedingtheiten der Dokumentarfotografie sieht Solomon-Godeau eine Möglichkeit, die Krise der Repräsentation zu meistern. Ihre Auffassung der Dokumentarfotografie bleibt aber mit dem Anspruch verbunden, mit dokumentarischen Fotografien etwas aussagen zu wollen und so den Zweck der Information, Aufklärung und Bildung zu erfüllen. Eine umfassende Kontrolle scheint notwendig, um eine den Intentionen entsprechende Sinnzuschreibung zu erreichen.

Dies widerspricht jedoch der fotografischen Praxis insbesondere in der künstlerischen Dokumentarfotografie. Denn »zur dokumentarischen Haltung gehört [...] der partielle Rückzug des Autors hinter sein/ihr Sujet und damit zugleich die Ermächtigung des Betrachters zu einer eigenständigen Lektüre« (Holschbach 2004: 26f.). Es geht hier aber gar nicht mehr um das »Lesen« von Bildinhalten und die Zuschreibung eines Sinns. Denn diese Ansätze zielen nicht auf die Konstitution einer spezifischen Bedeutung, vielmehr machen sie selbstständige Phänomene im Bild sichtbar und erzeugen eine neue, eigenständige Bildwirklichkeit. Während Solomon-Godeau nach Kontrolle ruft, arbeiten zahlreiche Künstler mit nachhaltiger Offenheit und Sichtbarkeit statt mit Bedeutung.³⁶ Sie lassen die Bilder lieber Fragen stellen, statt mit festgelegten pikturalen Aussagen Antworten bereitzustellen. Diese Art des Umgangs scheint besonders geeignet für die Auseinandersetzung mit dem Fremden als Fremdes, denn weder das Fremde noch das Bildobjekt sind real anwesend. Anlässlich des Bildobjektes besteht für den Betrachter die Möglichkeit, sich mit dem Fremden zu konfrontieren. In der Kontextualisierung des einzelnen Bildes wird bei diesen Projekten meist auf Bildunterschriften verzichtet, was zusätzlich die Loslösung von der Referenz verdeutlicht. In der Arbeit mit Bildserien in Ausstellungen oder Künstlerbüchern zeigt sich, dass die Künstler nicht den Kontext im Hinblick auf die zielgerichtete Bedeutungskonstitution kontrollieren möchten, sondern dass das Zusammenspiel der Bilder im Werk selbst begründet ist. Die fotografische Arbeit besteht als Werk innerhalb des Kontextes Buch oder Ausstellung. Diese Praxis der

36 Sie versuchen, die von den Bildern grundlegend ausgehende Irritation wirken zu lassen und nicht durch Einbindung in inhaltliche, womöglich gar »institutionelle« »Gebrauchsweisen für« und daraus resultierendem »Verweis auf« zu beruhigen und zu besänftigen (vgl. Barthes 1990: 26).

künstlerischen Dokumentarfotografie ermöglicht ein Wahrnehmen der Bildobjekte ohne Konstruktion eines Bezugs. Die damit erreichte Autonomie hat – nach Barthes – »traumatische« Bilder zur Folge, die nicht mehr in ein vorhandenes Bezugssystem eingeordnet werden können. Weil aber das Fremde ebenfalls außerhalb des eigenen Bezugsrahmens angesiedelt ist, könnte sich diese fotografische Haltung als eine erweisen, die es ermöglichen kann, dem Fremden als Fremdem innerhalb der künstlerischen Dokumentarfotografie gerecht zu werden.

3.2.4. Intention und Wirkung

Die vorangegangene Diskussion zeigt, dass die Dokumentarfotografie stark von der Herangehensweise und der Haltung der Fotografierenden geprägt ist, die in engem Zusammenhang mit dem Gebrauchskontext zu sehen sind. Zur spezifischen Einordnung muss also immer gefragt werden, mit welcher Intention zu Werk gegangen wird und für welchen Gebrauchskontext die Fotografie gedacht ist.

Bevor überhaupt der Begriff Dokumentarfotografie eingeführt ist, etabliert sich im späten neunzehnten Jahrhundert ein aufklärerisches fotografisches Genre. Wegbereiter dieser Art von Fotografie ist beispielsweise der Polizeireporter und Journalist Jacob A. Riis, mit dem die »retrograde Konstruktion des Dokumentarischen üblicherweise beginnt« (Solomon-Godeau 2003: 60). Er fotografiert in den späten 1880er Jahren in den New Yorker Einwanderervierteln und Slums, um die schlechten Lebensbedingungen anzuprangern und eine Verbesserung der Verhältnisse zu erreichen.³⁷ »Nach diesem Modell des Dokumentarischen wird das Genre im Sinne reformistischer oder verbessernder Intentionen definiert und zwar im Hinblick auf Dinge wie die Adressierung einer Öffentlichkeit, die Rezeption, Verbreitung, und die Idee eines Projekts oder einer Erzählung (im Gegensatz zum Einzelbild)« (ebd.: 60f.).³⁸ In diesem Sinne hat sich die Vorstellung einer Aufklärungs-, Informations- und Bildungsabsicht der Dokumentarfotografie bis weit ins zwanzigste Jahrhundert hinein gehalten. Eine solche Auffassung prägt die Fotografie der FSA in den 1930er Jahren ebenso wie bis in die 1960er Jahre hinein die Bildreportagen in Publikumsmagazinen wie beispielsweise der amerikanischen Wochenzeitschrift *Life*. In einer Zeit allgegenwärtiger fotografischer Sichtbarkeit, in der Handykameras jeden noch so unzugänglichen Winkel der Welt abzulichten scheinen und Internetplattformen wie Youtube und flickr für die Verbreitung des überall aufgenommenen Bildmaterials sorgen, scheint ein solcher Anspruch heute entkräftet. Zum einen bricht anlässlich der Vielzahl dieses alltäglichen Bildmaterials das Ideal weg, wie es Riis in der Geburtsstunde des dokumentarischen Genres vorgelebt hat. Über die

37 Zu Riis und auch Lewis Hine vgl. z.B. Koenig 1998: 354ff.; Newhall 1984a: 138f.; 243f.

38 Die Kritik bescheinigt einem solchen Ansatz, dass er einerseits an das Mitgefühl für die Armen appelliere, aber gleichzeitig die Ängste der Mittelklasse schüre und die Missstände nicht als »systemimmanent« begreife. Aus diesem Grund sei eine solche Fotografie geeignet, vielleicht kurzfristig etwas zu verbessern, eine grundlegende Erneuerung des fehlerhaften politischen oder wirtschaftlichen Systems sei auf diese Weise jedoch nicht zu erreichen (vgl. Rosler 1999: 108; auch Solomon-Godeau 2003: 61ff.).

»andere Hälfte« der Gesellschaft ist so viel bekannt, dass man mithin gar nicht mehr sagen kann, wo die Trennlinie zwischen hier und dort verläuft.³⁹ Das hat sicherlich auch mit gesellschaftlichen Veränderungen zu tun: Die alten Klassengrenzen sind verloren gegangen. Aber es gibt auch fotografische Gründe für die Entkräftung der alten Leitlinien des Genres. Denn einstige, Authentizität verbürgende stilistische Innovationen in der Fotografie stehen »heute als reine Stilmittel zur Verfügung, das heißt, sie werden als solche losgelöst von ihrer ursprünglichen Funktion der Wirklichkeitsdarstellung eingesetzt« (Holschbach 2004: 29). Sie haben mit ihrer Neuheit auch ihre behauptende, mithin anklagende Kraft verloren. Der Eindruck, dass man mit bildlichen Mitteln authentische, die Gesellschaft verändernde Aussagen treffen kann, ist offenbar durch die Krise der Repräsentation widerlegt. Der Gebrauch von Bildern als wahrnehmungsnahe Zeichen scheint – durch die Alltäglichkeit der Bilder – so unsicher geworden zu sein wie die alltägliche Sprache selbst: »In Zukunft wird man vor der Betrachtung eines fotografischen Bildes genauso eine Absprache über die Annäherung daran treffen müssen, wie wir dieses seit der Erfindung des Verfahrens mit der Sprache selbst tun, wenn wir uns einem Text nähern« (Sachse 2003: 182). Diese Absprachen müssen Fotografen und Publikum gemeinsam treffen. Es ist an den Fotografen, Hinweise zu geben auf die mediale Bedingtheit der Aussagen, die sie mit ihren Bildern treffen. Deshalb wird das alte Ethos des Genres in der angewandten Fotografie nur noch in abgeschwächter Form gelebt.⁴⁰

Im Bereich der künstlerischen Dokumentarfotografie sind die Intentionen und Interessen vielfältig und kaum auf einen Nenner zu bringen. Weil hier die Projekte oft längerfristig angelegt sind und hauptsächlich im eigenen Auftrag entlang der persönlichen Interessen der Fotografierenden entwickelt werden, sind »sie für schnelle, marktkonforme Verwertungszusammenhänge in Presse und Verlagswesen wenig geeignet« (Werneburg 1996: 75). Dies hängt auch damit zusammen, dass sie zum Teil in einer Weise mit Irritation arbeiten, die sie in einem angewandten Zusammenhang wenig geeignet erscheinen lässt. Das ist auch kaum verwunderlich, insofern bildliche Aussagen – im Gegensatz zur angewandten Fotografie – nicht mehr das Ziel sind. Dabei verliert die Dokumentarfotografie hier bei weitem nicht ihren gegenständlichen Charakter. Sie koppelt sich nicht in der radikalen Weise vom Referenten ab, wie dies andere zeitgenössische Fotografien praktizieren (vgl. Teil I, Abschnitt 4.1.2.). Entscheidend für das Ergebnis ist die Haltung des Fotografierenden. Diese ist geprägt durch das Wissen um die medialen Bedingtheiten der Dokumentarfotografie, die ihr Wirklichkeitsversprechen im Sinne einer authentischen Repräsentation der Realität nicht einhalten kann. Die Haltung drückt die Art und Weise aus, wie sich der Fotograf zum gewählten Thema oder Gegenstand selbstreflexiv positioniert. Allgemein be-

39 1890 publiziert Riis das erste sozialdokumentarische Buch: *How the Other Half Lives* (vgl. Koenig 1998: 352).

40 Der aus Bangladesch stammende Fotograf G.M.B. Akash kann noch als Vertreter des alten Ethos gesehen werden: Mit einer Dokumentation hat er Missstände islamischer Erziehung in Koranschulen aufdeckt. Die Veröffentlichung der politisch brisanten Fotografien hat ihn gezwungen, sein Heimatland zu verlassen: »Die Kraft der Bilder will er nutzen, um die Verhältnisse zu ändern, um Tabus zu brechen« (Schwabe 2007).

schreibt Susanne Holschbach die Haltung der künstlerischen Dokumentarfotografie als sich selbst gegenüber

»vorwiegend skeptisch – sie ist sich ihrer Traditionen und der Problematik der Definition bewusst, weiß um die Relativität jeglichen Wirklichkeitsbezugs, um die Begrenztheit subjektiver Perspektiven, um die Medialität von Erfahrungen. Sie weiß um die Effekte unterschiedlicher Präsentationsformen wie der des Buchs oder der Ausstellungswand auf die Rezeption von Bildern, um die bedeutungszuweisende Funktion von Texten und Kontexten; und selbstverständlich auch um die inhärenten Gestaltungsmittel ihres Mediums und die damit verbundenen Manipulationsmöglichkeiten« (Holschbach 2004: 30).

Das alles zusammengefasst kann man vielleicht sagen, dass die sprachliche Funktion der Fotografie und die ihr eigene Bildlichkeit immer häufiger auseinander treten. Ein Ort hierfür kann die künstlerische Dokumentarfotografie sein. In Gebrauchskontexten dient, wie in Abschnitt 3.2.1. dargelegt, die Fotografie als Zeichen, um auf etwas zu verweisen. Dies entspricht auf der Seite der Fotografierenden dem Interesse an einem inhaltlichen Thema, das fotografiert werden soll. Das Auseinandertreten von sprachlicher Funktion und Bildlichkeit kommt dem Unterschied zwischen Interesse und Haltung gleich. Die emotionale Haltung zu einem Thema ist Grundlage des Interesses. Dies auf den Unterschied von Bildlichkeit und Zeichenhaftigkeit übertragen würde bedeuten, dass die Bildlichkeit Grundlage der Zeichenhaftigkeit der Fotografie wäre. Dieses Modell widerspricht semiotischen Erklärungen des Bildes. In semiotischen Bildtheorien gilt der zeichenhafte Verweis, die Abbildung thematischer Gegenstände – von Einzelobjekten, thematisierten Situationen und so weiter – als grundsätzliche Voraussetzung von Bildlichkeit. Für Fotografien scheint dieser Zusammenhang zwischen Bildsujet und Bild noch einmal verschärft: Das sichtbare Bildobjekt wird dazu benutzt, beispielsweise auf den Gegenstand, zu dem eine indexikalische Spur führt, zu verweisen. Bildlichkeit, so die These, entsteht, wenn der Widerstreit der »ikonischen Differenz«,⁴¹ die Irritation der flachen Tiefe beruhigt und besänftigt wird (vgl. Abschnitt 3.2.2.). Dies kann man auch als Füllen von Unbestimmtheitsstellen fassen, wodurch diesen besonderen physikalischen Objekten ein Referenzobjekt und so ein verweisender Sinn zugeordnet wird. Demgegenüber steht ein Erklärungsansatz, den man mit Lambert Wiesing den wahrnehmungstheoretischen nennen könnte. Hier ist es der Widerstreit selbst, der zur Bildwahrnehmung führt; der Bezug auf Referenzobjekte kommt als sekundäre und »außerbildliche [...] Bedingung eines Bildes« hinzu (Imdahl 1996: 453). Demnach wäre es also selbstverständlich, dass Bilder als Zeichen gebraucht werden können. Sie müssen aber nicht zwingend als Zeichen verwendet werden, um als Bilder zu gelten. Bilder machen etwas sichtbar, können etwas zeigen und präsentieren. Nach Lambert Wiesing entstehen Zeichen »durch Verwendung und nicht durch Anschauung,« weshalb die optische Wahrnehmung eines Bildes noch keinen Zeichengebrauch impliziert (Wiesing 2005: 36). Demnach gilt für Bildobjekte, »was für alle sichtbaren Gegenstände gilt: Sie lassen sich anschauen, ohne daß sie sich aufgrund des Angeschaut-

41 Die *ikonische Differenz* beschreibt den Gegensatz zwischen der physischen Präsenz des Bildträgers und dem auf ihm nur sichtbaren Bildobjekt (vgl. Boehm 2001: 30).

Werdens in ein Zeichen verwandeln. [...] Man schaut sich das Bildobjekt an, weil man wissen möchte, wie es aussieht« (Wiesing 2005: 68).⁴²

Diese spezifische Bildlichkeit bleibt im semiotischen Ansatz verborgen. Man kann dies auch die besondere Wirkung der eigenständigen Bildwirklichkeit nennen. »Es geht vielmehr um spezifische Wirkungsmächte des Bildes, und in diesem Sinne leisten die Bilder immer mehr, als nur eine vorgängige Realität zu repräsentieren« (Därmann 2005b: 178). Die repräsentierende und die bildliche Ebene treten auseinander. Die künstlerische Dokumentarfotografie möchte diese beiden Ebenen in ein Wechselspiel einbeziehen. Die angewandte Dokumentarfotografie versucht, die Eigendynamik des Bildes in den Hintergrund zu drängen und so das Bildobjekt transparent werden zu lassen. Demgegenüber möchte sich die explizite Kunstfotografie von jeglicher Referenz abkoppeln und nur noch Bild sein. Dabei löst sie sich von den Resten der indexikalischen Spur. Beiden Ansätzen gegenüber sucht die künstlerische Dokumentarfotografie, ein Wechselspiel zwischen Referenzfunktion und eigenständiger Bildwirklichkeit, zwischen Transparenz und Opazität des Bildes zu initiieren. Dieses Wechselspiel ist ihr Versuch zur Bewältigung der Krise der Repräsentation. Ihre Darstellungsabsicht ist nicht mehr die einfache Abbildung eines Themas, sondern die Reflexion auf das Interesse, das jeder Themenfindung vorausgeht. Die künstlerische Dokumentarfotografie setzt sich – unter veränderten Vorzeichen – genau wie die angewandte Dokumentarfotografie mit dem Zwiespalt zwischen Zeichenfunktion und Bildlichkeit auseinander. Sie sucht geradezu die Beunruhigung und permanente Irritation, die in angewandten Kontexten zwecks eindeutiger Aussagen ausgeschaltet werden soll.

Damit verfolgt die künstlerische Dokumentarfotografie eine ganz eigene, selbstreflexive Darstellungsabsicht. Zu diesem Zweck instrumentalisiert sie nicht das Bild als Zeichen, wie es die klassische Dokumentarfotografie tut. Sie nutzt stattdessen den Widerstreit, die Irritation der ikonischen Differenz, die am Anfang jeder Bildwahrnehmung steht. Während die frühe Dokumentarfotografie versucht, bestimmte Sichtweisen auf Themen zu fixieren und zu kanonisieren – was Rosler beispielsweise mit dem Begriff der »Opferfotografie« kritisiert – möchte die künstlerische Dokumentarfotografie gerade bestimmte stereotype oder klischeehafte Betrachtungsweisen erschüttern. Sie versucht dabei nicht, fixierte Sichtweisen durch neue zu ersetzen. Für sie würde dies nur dem Austausch von Ideologien gleichkommen. Ihr geht es gerade nicht darum, bestimmte Positionen, die ein Fotograf gegenüber einem Gegenstand gefunden hat, als Identifikationsangebot an die Bildbetrachter

42 Dieses Anschauen um des Sehens und nicht um der Referenz Willen weist Parallelen zur Auseinandersetzung mit dem Fremden auf. Als Reisender in einer fremden Kultur lassen sich das Land, die Landschaft, die Städte, die Menschen, die Heiligtümer ansehen. Nun ist es möglich, alles Gesehene und Erlebte bewusst in Bezug zum Eigenen zu setzen, zu vergleichen, abzuwägen, zu beurteilen. Diese Form der Aneignung des Fremden kann, wie in Abschnitt 2.2.2. dargelegt, leicht zur Entstehung von Klischees und Vorurteilen beitragen. Dem gegenüber lässt sich die fremde Kultur auch in einer Weise sehen, die sie als Fremdes gelten lässt, ohne die Bezüge zum Bekannten stets in den Vordergrund zu rücken. Hier geht es um den Prozess des Wahrnehmens selbst, dessen primäres Ziel nicht die Aneignung durch Verstehen ist. Solche Fotografien suchen nicht nach einer Sinnzuschreibung durch Referenz, sondern sie erzeugen eine eigenständige Sichtbarkeit.

weiterzugeben. Denn darin könnten sich unreflektierte Haltungen zum Gegenstand finden, die sie auf diese Weise einfach weitergeben würde. Ihr geht es eher darum, die Bedingtheit einer jeden Position zu einem Thema, die Bedingtheit des Blicks und die denkbaren, darin enthaltenen Haltungen gegenüber dem Thema, herauszuarbeiten. Sie möchte darauf aufmerksam machen, dass bereits jede Position und jedes Klischee eine Antwort ist auf eine Herausforderung, die von einem Gegenstand, von einem Thema, ausgeht.

Hier besteht eine Parallele zur Ausbildung von Interessen an realen Gegenständen der Welt. Bernhard Waldenfels beschreibt sie so: Jedem Blick auf ein Thema in der Welt liege ein Interesse zugrunde. Ein solches Interesse könne als der erste (und entscheidende) Schritt verstanden werden, sich Herausforderungen gegenüber zu positionieren. Ohne Position gebe es kein Interesse – doch wie kommt es zu einer Positionierung? Waldenfels beantwortet dies bezüglich des wissenschaftlichen Interesses so: »Bemerkenswert ist die Tatsache, dass dieser Sichtweise zufolge der Forscher von einer *Attraktion* ausgeht, die sein ›Gegenstand‹ auf ihn ausübt. Allerdings kann die kulturelle Fremderfahrung auch von einer *Repulsion* ausgehen oder von einer Mischung von *Repulsion* und *Attraktion*« (Waldenfels 1997: 103; Hervorhebung im Original). Der Blick des Forschers *antworte* auf einen *Anreiz* oder *Anspruch*. Der Begriff der Haltung, die die künstlerische Dokumentarfotografie in ihrer Ambivalenz auf eine Herausforderung spürbar machen möchte, bezieht sich auf dieses grundsätzliche Angezogen- oder Abgestoßensein, die die Position gegenüber den eigenen Gegenständen charakterisieren. Die Haltung konstituiert den Gegenstand mit. Dies geschieht, noch bevor dieser einer rationalen und wissenschaftlichen Untersuchung unterworfen wird.

Wie ein Interesse die erste Antwort auf die Herausforderung zur Positionierung gegenüber der Welt ist, ist die Wahrnehmung von Bildlichkeit die erste Antwort auf die Irritation der ikonischen Differenz, die von einem Bildmedium ausgeht. Die bildliche Wahrnehmung eines Bildobjekts – und nicht die irritierender Graustufen – ist die erste Antwort auf diese Herausforderung. Doch so wie ein Interesse eine weitergehende Beschäftigung verlangt, genügt auch die Wahrnehmung eines Bildobjekts nicht, der Irritation des Bildes zufrieden stellend zu begegnen. Die Wahrnehmung eines Bildes als transparentes Zeichen – sozusagen als Aussage – und die damit verbundene Zuschreibung einer Referenz auf ein Bildsujet, beruhigt als weiterführende Antwort auf die pikturale Herausforderung der Irritation. Doch dies kommt eben häufig der schnellstmöglichen Aneignung gleich (vgl. Abschnitt 3.2.2.). Dabei wird die zugrunde liegende, die Konstitution der Sichtweise auf einen Gegenstand mitbestimmende Haltung unreflektiert übernommen. Dagegen wendet sich die künstlerische Dokumentarfotografie. Sie will zwar nach wie vor ein Thema, einen Gegenstand zeigen, doch versucht sie, die Irritation aufrecht zu erhalten. Sie sucht hierfür, das Wechselspiel zwischen semiotischer Funktion eines Bildes und seiner eigenen, spezifischen Bildlichkeit zu nutzen. Ziel ist es, sich des Eindrucks idealer Transparenz des Bildes zu verweigern. Das Bild soll nicht als Aussage, dass ein Gegenstand so oder so ist, verstehbar werden. Vielmehr soll die Frage oder auch die Herausforderung an die Bildbetrachter weitergereicht werden, die die Fotografierenden zur Thematisierung dieser Gegenstände, Situationen oder Zustände gebracht hat. In der künstlerischen Dokumentarfotografie wird nicht eine fertige Leseweise bestimmter Phänomene der Welt präsentiert, sondern versucht, die Herausforderung selbst weiterzugeben. Die Betrachter sollen

sich aufgefordert fühlen, sich einerseits von der Haltung der Fotografierenden zu emanzipieren, um sich so andererseits eine eigene Position gegenüber den Themen zu bilden. Es soll verhindert werden, dass sie eine vorab konfektionierte Meinung und Haltung, eine womöglich stereotype Aneignung, übernehmen.

Zusammenfassung

Die Wurzeln des Begriffs des Dokumentarischen liegen in der Theorie des Films. Erst 1926 wird versucht, dokumentarische Praktiken begrifflich von inszenierten zu unterscheiden. Die Dokumentarfotografie ist aber, entgegen ihrer Begrifflichkeit, kein homogenes Genre, das sich einfach von anderen unterscheiden ließe. Weil sowohl in der Kunst als auch im angewandten Bereich dokumentarisch gearbeitet wird und die verschiedenen Praktiken unterschiedliche Intentionen und Ziele verfolgen, ist eine Definition kaum möglich. Das Verhältnis zwischen Bild und Welt, das aufgrund einer indexikalischen Verbindung zustande kommt, zeigt sich heute als Argument für die Realitätsnähe der Dokumentarfotografie nicht haltbar. Vielmehr wird entsprechend einer semiotischen Bildtheorie, die Bilder als Zeichen begreift, das Indexikalische in einen zeichenhaften Gebrauchskontext überführt. Das Bild wird funktional verwendet. Dies bezieht sich beispielsweise auf die Nutzung von Dokumentarfotografie als Beweis. Allerdings wird vor Gericht nicht das Foto allein als Beweis akzeptiert, vielmehr muss es in einem sehr aufwändigen Verfahren erst als Dokument bestätigt werden. Auch dies zeugt davon, dass Wahrheit keine intrinsische Bedingung dokumentarischer Fotografie ist. Der semiotischen steht eine wahrnehmungstheoretische Auffassung entgegen. Nach dieser produzieren Bilder eine eigenständige Bildwirklichkeit. Neben dem Weltbezug stellt sich auch hier die Frage nach der Authentizität. Gemäß dem Semiotiker Barthes ist Fotografie durchaus in der Lage, Wahrheit zu vermitteln. In seiner mystisch wirkenden Theorie entsteht ein fotografisches Paradox, weil Fotografien einerseits unkodierte Botschaften vermitteln, es aber Botschaften ohne Code nicht geben kann. Nach Barthes können sich Bildzeichen einer Referenz entziehen, wenn sie zu traumatisch sind, um in das Bezugssystem des Betrachters eingeordnet werden zu können. Goodman, für den Bilder immer Zeichen sind, geht von einem pragmatischen Wahrheitsbegriff aus, so dass wahre Aussagen mittels eines passenden Bezugs konstruiert werden können. Weil aber die Bedeutung des fotografischen Bildes relativ unbestimmt ist, können Bedeutungen auch über eine Kontextualisierung hergestellt werden.

Dokumentarfotografie besteht ohne Inszenierung und Manipulation der Aufnahme und setzt nicht auf eine das Motiv überformende Ästhetik. Sie beschäftigt sich oft mit sozialen Themen und Bereichen, die kaum beachtet werden. Dennoch sind ihr inhaltlich keine Grenzen gesetzt. Insbesondere im angewandten Bereich wird sie meist dazu verwendet, Aussagen zu machen. Die sinnvolle Bezugnahme auf ein Referenzobjekt verleiht ihr Bedeutung. Im künstlerischen Bereich ist die Frage nach der Bedeutung komplexer, weil hier mitunter semiotische Erklärungsansätze nicht ausreichen. Es geht nicht zwingend um das Lesen der Bilder, sondern um das Sichtbarmachen von Phänomenen im Bild, die in einer reinen Sichtbarkeit bestehen.

In ihrer Frühzeit gilt als Ziel der Dokumentarfotografie Aufklärung und Bildung. Davon kann heute keine Rede mehr sein, wobei die Informationsabsicht in der angewandten Dokumentarfotografie nach wie vor besteht. Insbe-

sondere der künstlerische Ansatz sucht heute nach Wegen, mit Referenz und Bildwirkungen zu experimentieren, um sich anhand eines Interesses und einer Haltung gegenüber der Welt zu positionieren. Im Wissen um ihre mediale Bedingtheit sucht sie danach, die dem Bild innewohnende Irritation nutzbar zu machen und an den Betrachter weiterzugeben. In diesem Sinne scheint sie besonders geeignet für die Auseinandersetzung mit dem Fremden, mit dem man anlässlich von Gegenständen konfrontiert ist, ohne dass es selbst gegenständlich zugänglich wäre. Das Fremde ist kein Gegenstand.