

2 Presse- und Privatfotografien als historische Quellen

Seit Mitte der 1990er Jahre werden Fotografien innerhalb der deutschsprachigen Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften vermehrt als Quellen genutzt. Dabei befindet sich jedoch die Untersuchung vor allem von Privatfotografien noch in den Anfängen. Dies betrifft auch, wie eingangs dargestellt, das Forschungsfeld zu dem Themenkomplex *Migration* (vgl. Kap. 1.1). Mit der vorliegenden Studie betrete ich somit auch Neuland. Meine Überlegungen zum Bildmedium Fotografie im Allgemeinen und Presse- und Privatfotografien im Speziellen basieren jedoch auf theoretischen Erkenntnissen, die im Folgenden erörtert werden. Einleitend geht es um zentrale Positionen der Fototheorie unter besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses von analoger Fotografie¹ und Malerei. Überdies werden technische und sozio-kulturelle Voraussetzungen des Mediums skizziert (2.1). Sodann folgen Ausführungen zu Fotografien als Quellen der Geistes-, Kultur-, und Sozialwissenschaften (2.2). Im Anschluss setze ich mich mit der Problematik auseinander, was Fotografien zeigen und in welcher Relation das fotografisch Abgebildete zur außerbildlichen Wirklichkeit steht (2.3). Danach gilt es, die medialen Spezifika von Presse- und Privatfotografien näher zu bestimmen (2.4 und 2.5).²

2.1 Fototheorie, Voraussetzungen des Mediums

Die Analyse von Fotografien setzt eine Beschäftigung mit Fotografietheorien und den Rekurs auf ihren jeweiligen historischen Kontext voraus, besonders im Hinblick auf die Frage, inwiefern sich analoge Fotografien von anderen materiellen Bildern wie der

1 Unberücksichtigt bleiben in meinen Ausführungen die Besonderheiten von digitalen Fotografien, da diese für den Untersuchungszeitraum (1960-1982) der vorliegenden Studie keine Relevanz haben.

2 Erste Ausführungen zu Presse- und Privatfotografien als historische Quellen wurden von mir bereits 2016 in Czycholl, Claudia: Bilder von »Gastarbeiter_innen«. Theoretische und methodische Überlegungen zum Umgang mit Presse- und Privatfotografien, in: Spanka, Lisa/Lorenzen, Julia/Haunschild, Meike (Hg.): Zugänge zur Zeitgeschichte: Bild – Raum – Text. Quellen und Methoden, Marburg 2016, S. 79-133 veröffentlicht.

Malerei unterscheiden. Obgleich hier nicht en détail auf den bereits 1839 beginnenden breitgefächerten Fotodiskurs³ und die technischen und sozio-kulturellen Voraussetzungen fotografischer Praxis bis heute eingegangen werden kann, sollen sowohl zentrale Aussagen mit Fokus auf die wissenschaftliche Rezeption von Fotografien als Forschungsquellen als auch relevante technische Entwicklungen, die sich auf die ›private Praxis‹ der Fotografie sowie die Produktion und die Verwendung von Pressefotografien in Printmedien bis zu Beginn der 1980er Jahre auswirkten, wiedergegeben werden.

Am 19. August 1839 stellte der Physiker und Astronom Dominique François Jean Arago das fotografische Verfahren der Daguerreotypie⁴, benannt nach Louis Mandé Daguerre, im *Institut de France* in Paris vor. Dieser Tag ist als die offizielle Geburtsstunde der Fotografie in die Geschichtsschreibung eingegangen.⁵ Bis zur Erfindung des neuen Mediums erfolgten bildliche Darstellungen von Wirklichkeitsausschnitten vorrangig durch Malerei, Zeichnung und Grafik. Galten jene materiellen Bilder gemeinhin als Artefakte, mit denen eine subjektive Leistung des Produzenten verbunden wurde, »umgab die Fotografie von Anfang an der Nimbus der Objektivität. Eine präzise Reproduktion der Wirklichkeit schien möglich.«⁶ Im März 1839 beschrieb die erste deutsche Illustrierte *Das Pfennig-Magazin der Gesellschaft zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse* die ersten Daguerreotypien mit den Worten: »Gegenstände [können] ohne die mindeste Mühe und Geschicklichkeit, ja ohne daß man nur die Hand zu bewegen brauchte«, abgebildet werden. Eine Fotografie sei »so genau und treu, wie es der geschickteste Zeichner nicht zu liefern im Stande wäre«. Weiter heißt es dort, die Idee der Fotografie bestehe darin, »das Bild in der dunklen Kammer [Fotoapparat] durch das Licht selbst zeichnen zu las-

-
- 3 Einen guten Überblick kommentierter prominenter Texte zur Fotografiethorie internationaler Provenienz für den Zeitraum von 1839 bis 1995 bietet die dreiteilige Anthologie von Kemp, Wolfgang/von Amelnunxen, Hubertus (Hg.): *Theorie der Fotografie I – IV, 1839-1995*, München 2006.
 - 4 Das Verfahren ermöglichte die Aufnahme latenter Abbildungen auf sensitivierten, versilberten Kupferplatten. Unter Quecksilberdämpfen wurde das Bild anschließend entwickelt und anhand einer Kochsalzlösung fixiert. Das Ergebnis war ein positives, seitenverkehrtes Bild. Starl, Timm: *Das Aufkommen einer neuen Bildwelt. Gebrauch und Verbreitung der Daguerreotypie*, in: Frizot, Michael (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 32-51, hier S. 38.
 - 5 Neben Daguerre waren insbesondere noch zwei weitere Forscher maßgeblich an der Erfindung und Weiterentwicklung fotografischer Verfahren beteiligt: Die erste erhaltene Aufnahme *Blick aus dem Fenster* (ein Bild auf Zinnplatte) stammt von Joseph Nicéphore Niépce (1826/1827), die erste Salzpapierkopie von William Fox Talbot (1835). Faulstich, Werner: *Mediengeschichte von 1700 bis ins 3. Jahrtausend*, Göttingen 2006, S. 79ff. Zur Medien- und Kulturgeschichte von Fotografien siehe u.a.: Tillmanns, Urs: *Geschichte der Photographie. Ein Jahrhundert prägt ein Medium*, Stuttgart 1981; Gernsheim, Helmut: *Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre*, München 1983; Scheurer, Hans: *Die Industrialisierung des Blicks. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie*, Köln 1987; Frizot, Michael (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1996/1998; Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 2003; Kracauer, Siegfried: *Die Photographie*, in: Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M. 1977, S. 21-40; Freund, Gisèle: *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek 1997; Sontag, Susan: *Über Fotografie*, Frankfurt a.M. 2008; Barthes, Roland: *Die helle Kammer*, Frankfurt a.M. 1986.
 - 6 Hartewig, Karin: *Fotografien*, in: Maurer, Michael, (Hg.): *Aufriss der historischen Wissenschaften*, Band 4, Quellen, Stuttgart 2002, S. 427-449, hier S. 428.

sen.«⁷ Oder in den Worten William Henry Fox Talbots, des Erfinders der Kalotypie⁸: »It is not the artist who makes the picture, but the picture which makes ITSELF.«⁹

In beiden Zitaten werden bereits wesentliche phänomenologische sowie produktionstechnische Charakteristika des neuen Bildmediums benannt. Sie sollten die künftigen ästhetischen sowie wissenschaftlichen Diskussionen über das fotografische Medium maßgeblich bestimmen. Über einen langen Zeitraum wurde Fotografien der künstlerische Status abgesprochen, da dem Bild kein individueller künstlerischer Ausdruck anhafte und es keine Interpretation des Dargestellten beinhalte. Es sei allein der Apparat, der, wie es das obige Zitat hervorhebt, durch das Einfangen des Lichts ein getreues Abbild der Wirklichkeit schaffe. Folglich galten Fotograf*innen nicht als Künstler*innen, sondern lediglich als Bedienende von Maschinen. Diese Position vertrat neben Eugène Delacroix und Charles Baudelaire auch Henri Delaborde. 1856 beschrieb der französische Kunstkritiker Fotografien in Abgrenzung zu Kupferstichen wie folgt:

»Wie auch immer das Verfahren ausfällt, das der Fotograf anwendet, [...] alle diese materiellen Verfahren arbeiten von selbst und unabhängig vom Willen des Operators. [...] Es ist kein Platz da für sein künstlerisches Gefühl[.] [...] Alles geschieht neben ihm und außerhalb von ihm in einer rein mechanischen Sphäre, mit einer gewissen Genauigkeit, die ganz geistlos ist.«¹⁰

Dessen ungeachtet wurde bereits zur damaligen Zeit und insbesondere später der Standpunkt vertreten, dass der Akt des Fotografierens eine künstlerische Tätigkeit sei. Der deutsche Fotojournalist Andreas Feininger konstatiert diesbezüglich Mitte des 20. Jahrhunderts, dass das Ziel einer Fotografie als ein Kunstmedium darin bestehe, »nicht die größtmögliche Ähnlichkeit mit dem dargestellten Gegenstand zu erreichen, sondern ein abstraktes Kunstwerk zu schaffen, das in Komposition, nicht in Dokumentation gipfelt.«¹¹ [Herv. i.O.] Feiningers Attribut »abstrakt« weist dabei auf eine Auffassung von Kunst hin, in der das Konkrete und eine realistische Abbildung der außerbildlichen Wirklichkeit in den Hintergrund treten. Zugleich bezieht er die Abstraktion auf die Fotografie und spricht dem Medium somit nicht nur eine Abbildungs-, sondern auch eine Abstraktionsleistung zu. Einer der wohl bedeutsamsten und bekanntesten

7 Alle Zitate: Das Pfennig-Magazin, 23. März 1839, Nr. 312, S. 90f.

8 Am 8. Februar 1841 meldete Talbot in Großbritannien sein fotografisches Negativ-Positiv-Verfahren als Calotype Photographics Process zum Patent an. Die Kalotypie ermöglichte die Herstellung eines Negativs mit geringer Belichtungszeit auf Silberjodpapier, von dem später als Umkehrkopie beliebig viele Positivabzüge hergestellt werden konnten. Frizot, Michel: Eine automatische Zeichnung. Die Wahrheit der Kalotypie, in: Frizot, Michael (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, 58-83.

9 Talbot, William Henry Fox: Leserbrief an die Literary Gazette vom 30.1.1839, abgedruckt am 2.2.1839, zitiert nach: Stiegler: Theoriegeschichte der Photographie, S. 45.

10 Delaborde, Henri: Die Fotografie und der Kupferstich, in: Kemp, Wolfgang/Amelunxen, Hubertus von (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV, 1839-1995, Band I (1939-1912), München 2006, S. 129-133, hier S. 130.

11 Feininger, Andreas: Photographic Control Process, in: The Complete Photographer, Band 8, Nr. 43 (1942), S. 2795-2804, hier S. 2802, zitiert nach Kracauer, Siegfried: Photographie, in: Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a.M. 1985, S. 25-53, hier S. 34.

deutschsprachigen Texte in diesem Zusammenhang, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) von Walter Benjamin, zielt in eine andere Richtung. Am Begriff der Aura verdeutlicht der Essay, welche Folgen die fotografische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken für die Kunst habe. Die Aura, so Benjamins bekannte Definition, bestehe in der »einmaligen Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag«¹². Bei der technischen Reproduktion von Kunstwerken gehe jedoch ihre Einmaligkeit und Unnahbarkeit verloren. Der Verlust der Aura führe zum Verlust des Kultwerts des Kunstobjekts. Zusätzlich gerate der Kunstwert dadurch ins Wanken, da das neue Medium den Ausstellungswert von Kunstgegenständen im Allgemeinen in Frage stelle.¹³ Feiningers und Benjamins Position zeigen, wie sich die Fotografie zum Aufbrechen von scheinbar genuinen Merkmalen bildender Kunst – Stichworte: Abstraktion und Aura – gebrauchen ließ.

Allerdings waren die Fragen, ob ein Foto künstlerischen Wert besitze und ob das tradierte Kunstverständnis durch das Medium neu überdacht werden müsse, nur ein Aspekt des breitgefächerten Fotografiediskurses. Auch außerhalb derartiger Diskussionen wurde im 19. Jahrhundert die Fähigkeit der Fotografie, die außerbildliche Wirklichkeit 1:1 abzubilden, postuliert und an die Kunstgeschichte angeschlossen. Diese Auffassung lasse sich, laut Joel Snyder, nicht allein durch die physikalisch-optischen und chemischen Gesetzmäßigkeiten bei der Herstellung einer Fotografie und die Mechanik des Fotoapparates erklären. Vielmehr habe sie mit den Normen der Malerei zu tun, auf denen die Konstruktion der Fotokamera basiere. Die Fotografie sei Ergebnis und Perfektion der in der europäischen Malerei seit der Entwicklung der Zentralperspektive im 15. Jahrhundert ausgebildeten Seh- und Abbildungstraditionen. Bereits in der Frührenaissance strebten Maler, wie Leon Battista Alberti und Piero della Francesca, nach einem bildlichen Äquivalent des Sehens. Snyder betont diesbezüglich: »Dieses bildliche Äquivalent des Sehens ist die Wurzel unseres unerschütterlichen Glaubens an die Kongruenz von Bild und Welt.«¹⁴ Es sei die »Klasse des technisch erzeugten Abbildes [...] [...] die ihre geschichtliche Expansion der Überzeugung verdankt, eine objektiv-wahre und auch natürliche Form der Repräsentation der Wirklichkeit«¹⁵ zu sein. Diese Auffassung begünstigte nicht zuletzt, dass Fotografien sehr schnell als vermeintlich neutrales Dokumentationsmedium und Beweismittel beispielsweise innerhalb der Anthropologie, Kriminologie, Phrenologie, Physiognomik und Psychiatrie genutzt wurden, insbesondere dann, wenn es um die Herstellung von Taxonomien zum Zweck der hierarchischen Klassifikation von Menschen ging. So nutzte der Eugeniker Francis Galton das Verfah-

12 Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 15.

13 Ebd., S. 16ff.

14 Snyder, Joel: *Das Bild des Sehens*, in: Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band I, Frankfurt a.M. 2003, S. 23-31, hier S. 42.

15 Großklaus, Götz: *Medien-Bilder*, Frankfurt a.M. 2004, S. 7.

ren der Kompositfotografie¹⁶, um seine Rassentheorie zu untermauern. Darüber hinaus versuchte er anhand von Kompositportraits ein

»optisches Erscheinungsbild des Verbrechertyps zu erstellen. Dieser fotografische Abdruck eines abstrakten, statistisch definierten, empirisch nicht existenten Verbrecher- gesichts war gleichzeitig der bizarrste und am weitesten entwickelte vieler zeitgenös- sischer Versuche, fotografische Beweise zur Suche nach dem Wesen des Verbrechens heranzuziehen.«¹⁷ [Herv. i.O.]

2.2 Fotografien als Quellen der Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften

Fotografien finden als eigenständige Quellen immer stärkere Berücksichtigung in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen. Das Feld erstreckt sich hierbei von der Kunstwissenschaft über die Soziologie und Geschichtswissenschaft bis hin zur Infor- matik. Darin wird Fotografien im Speziellen und materiellen Bildern¹⁸ im Allgemeinen ein großer gesellschaftlicher Stellenwert eingeräumt. William J. T. Mitchell postu- lierte Anfang der 1990er Jahre den sogenannten *pictorial turn*.¹⁹ Bewusst anknüpfend an den *linguistic turn*, soll die ›Wende zum Bild‹ einen gesellschaftlich-kulturellen Bedeutungszuwachs von materiellen Bildern und die gestiegene Bedeutung ihrer wissenschaftlichen Reflexion bezeichnen:

»Entscheidend aber ist die Erkenntnis, daß, obgleich sich das Problem der bildlichen Repräsentation immer schon gestellt hat, es uns heute unabwendbar mit noch nicht dagewesener Kraft bedrängt und das auf allen Ebenen der Kultur, von den raffiniertes-

16 Um eine Kompositfotografie herzustellen, befestigte Galton auf einer senkrechten Vorrichtung Einzelportraits übereinander. Innerhalb eines langen Belichtungsvorgangs entfernte er eine Fotogra- fie nach der anderen, sodass letztendlich alle Portraits in der Aufnahme enthalten waren. Die Überlagerung ließ individuelle Gesichtszüge verschwinden und gemeinsame Merkmale aller fotografierten Gesichter traten hervor. Es entstand ein leicht verschwommenes Foto, das nach Gal- ton einen Typus darstellte, der die durchschnittlichen Gesichtszüge bzw. Merkmale zum Beispiel einer vermeintlichen ›Rasse‹ oder eines ›Verbrechers‹ besitze und im Sinne einer rassifizierenden Physiognomik Rückschlüsse auf Charaktereigenschaften der Personengruppen zuließe. Ruck, No- ra: Gesichtete Devianzen. Normalisierung und Optimierung in evolutionspsychologischen Visuali- sierungsverfahren, in: kunsttexte.de, Nr. 1, (2011), S. 3, unter: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7591/ruck.pdf> (Stand 2. Mai 2019). Auch im Hysteriediskurs des späten 19. Jahrhun- dert besaß die Fotografie eine herausragende Funktion in der Konsolidierung und Fixierung des Forschungsobjekts. Vgl. Didi-Huberman, Georges: Die Erfindung der Hysterie. Die photographi- sche Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997.

17 Sekula, Allan: Der Körper und das Archiv, in: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band II, Frankfurt a.M. 2003, S. 269-335, hier S. 289.

18 Marion C. Müller versteht unter materiellen Bildern alle Formen von vergegenständlichten Ab- bildern (z.B. Architektur, Fotografien, Internet) in Abgrenzung zu rein immateriellen Bildern bzw. Denkbildern (z.B. Träume, sprachliche Metaphern). Müller: Grundlagen der visuellen Kommuni- kation, S. 22.

19 Siehe hierzu: Mitchel, William J. T.: Bildtheorie, Frankfurt a.M. 2008, S. 101-136.

ten philosophischen Spekulationen bis zu den vulgärsten Produktionen der Massenmedien.«²⁰

Sowohl in der anglo-amerikanischen als auch in der deutschsprachigen Forschungslandschaft werden fächerinterne sowie interdisziplinäre Auseinandersetzungen um die phänomenologische und ontologische Einordnung von Fotografien geführt.²¹ Neben grundlegenden Überlegungen, was eine Fotografie sei, geht es in den Studien zum Beispiel um deren Rolle bei der Strukturierung der Wahrnehmung und des Wissens in der Moderne, die häufig, aber nicht immer, in einer Medienkritik wie bei Susan Sontag münden. Die mediale Entwicklung wird dort als Entfremdungsprozess dargestellt, in welchem technische Bilder genuine Erfahrungen zurückdrängen und die Wirklichkeit überlagern.²²

Andere Arbeiten wiederum gehen der Frage nach, ob Fotos als explizites Quellenmaterial nutzbar seien, und wenn ja, welches methodische Instrumentarium sich für ihre Untersuchung eigne.²³ Hierzu zählen unter anderem Vertreter*innen der Visual History: »In Erweiterung der Historischen Bildforschung markiert Visual History ein in jüngster Zeit vor allem innerhalb der Neuesten Geschichte und der Zeitgeschichte sich etablierendes Forschungsfeld«²⁴, das Fotografien neben anderen materiellen Bildern zunehmend als eigenständiges und wirkungsmächtiges Quellenmaterial anerkennt.²⁵

20 Ebd., S. 108.

21 Verwiesen sei hier exemplarisch auf: Bourdieu: Eine illegitime Kunst; Barthes: Die helle Kammer; Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen 1989; Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild?, München 1994; Kemp, Wolfgang/von Amelnunx, Hubertus (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV; Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001; Wolf, Herta (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band I, Frankfurt a.M. 2003; Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band II, Frankfurt a.M. 2003.

22 Siehe u.a.: Sontag: Über Fotografie; Scheurer: Die Industrialisierung des Blicks.

23 Zu neueren Auseinandersetzungen siehe u.a.: Jäger, Jens/Knauer, Martin (Hg.): Bilder als historische Quellen? Dimensionen der Debatten um historische Bildforschung, München 2009; Jäger, Jens: Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildführung, Tübingen 2000; Talkenberger, Heike: Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde, in: Zeitschrift für Historische Forschung, Band 21 (1994), S. 289-313; Waibl, Gunther: Fotografie und Geschichte (III), in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jahrgang 7, Heft 23 (1987), S. 3-13.

24 Paul, Gerhard: Visual History, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 29.10.2012, unter: [http://docupedia.de/zg/Visual History Version 2.0 Gerhard Paul?oldid=96798](http://docupedia.de/zg/Visual%20History%20Version%202.0%20Gerhard%20Paul?oldid=96798) (Stand 6. März 2016).

25 Allerdings muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass es im deutschsprachigen Raum schon vorher eine lange bildwissenschaftliche Tradition gab, die jedoch weitestgehend mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 abbrach. 1929 verstarb Aby Warburg, der Begründer der Ikonologie. Erwin Panofsky wiederum verlor seine Hamburger Professur 1933 und wanderte in die USA aus, wo er seine Arbeit in Princeton fortführen konnte. Im selben Jahr flohen sowohl Siegfried Kracauer als auch Walter Benjamin nach Paris. Benjamin beging auf seiner Flucht vor den Nationalsozialisten im Jahre 1940 in Pourt Bou Selbstmord. Erst in den 1970er Jahren wurde die unterbrochene bildwissenschaftliche Tradition insbesondere mit der Benjamin-Rezeption wieder aufgenommen und das Interesse an den Arbeiten von Benjamin, Kracauer, Panofsky und Warburg stieg wieder an. Pilarczyk, Ulrike/Mietzner, Ulrike: Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften, Bad Heilbrunn 2005, S. 115 sowie Gombrich, Ernst H.: Veröffentlichung Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie, Hamburg 1970.

Angeregt wurde die Visual History nicht zuletzt durch internationale und nationale Forschungsdisziplinen, wie die französische Mentalitätsgeschichte um die Annales-Schule, die einerseits die Akzeptanz von Bildern als *Traditionsquellen* postulierte und andererseits ihren materiellen Bildbegriff um immaterielle Bilder, wie sprachliche Stereotype in Form von Metaphern, erweiterte. Ferner zog die erste Wehrmachtsausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung in den 1990er Jahren Diskussionen über den Quellenwert historischer Fotografien und den Umgang mit ihnen nach sich und regte Zeithistoriker*innen an, vermehrt materielle Bilder, und hierbei insbesondere Fotografien, zum Gegenstand ihrer Forschung zu machen. Weitere maßgebliche Impulse gehen seit den 1990er Jahren von den angelsächsischen Visual Culture Studies aus.²⁶ Ihre Vertreter*innen fokussieren weniger auf »den ästhetischen Innenraum des Bildes als Kunstwerk«²⁷ und die Frage, inwiefern Bilder einer originären Logik gehorchen. Ihr Interesse richtet sich vielmehr auf die »Praktiken des Sehens und Wahrnehmens und damit die Visualität als einem »Medium, in dem Politik (oder Identifikation, Begehren und soziale Bindungen) betrieben wird.«²⁸. Bei Mitchell heißt es, die Visual Culture

»darf sich jedenfalls nicht nur auf die Interpretation von Bildern stützen, sondern muß auch in der Beschreibung des sozialen Feldes des Blicks gründen, der Konstruktion von Subjektivität, Identität, Begehren, Gedächtnis und Einbildungskraft. [...] [S]o würde die Interpretation von Bildern zu Gunsten einer Untersuchung der Autorität und des Affekts von Bildern in den Hintergrund treten.«²⁹

Und schließlich fungieren Fotos neben anderen materiellen Bildern seit circa zwanzig Jahren vermehrt als explizite Quellen in den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften. Im deutschsprachigen Raum beschäftigen sich Forscher*innen unterschiedlicher Disziplinen mit visuellen Produktionen und Praktiken. Das Themenspektrum erstreckt sich hierbei von der Geschichte einzelner Bildmedien bis hin zu fotografischen Visualisierungen von Macht und der Rolle von Fotos bei kollektiven und individuellen Identitätsbildungen und historischer Sinnstiftung.³⁰

26 Paul: Visual History, Version: 2.0 und Paul, Gerhard: Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 11.

27 Sauerländer, Willibald: Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus, in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hg.): Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 404-426, hier S. 411.

28 Paul: Visual History. Ein Studienbuch, S. 11. Zitat in dem Zitat: Mitchell: Bildtheorie, S. 269.

29 Mitchell: Bildtheorie, S. 277.

30 Zur deutschsprachigen Forschung siehe u.a.: Brink, Cornelia: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1998; Starl: Knipser; Knoch, Habbo: Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001; Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. Band I: 1900-1949, Bonn 2008; Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. Band II: 1949 bis heute, Bonn 2008; Pilarczyk, Ulrike: Gemeinschaft in Bildern. Jüdische Jugendbewegung und zionistische Erziehungspraxis in Deutschland und Palästina/Israel, Göttingen 2009; Betscher, Silke: Von großen Brüdern und falschen Freunden. Visuelle Kalte-Kriegs-Diskurse in deutschen Nachkriegsillustrationen, Essen 2013. Zum Themenfeld *Migration* siehe Kapitel 1.1.

2.3 Was zeigt eine Fotografie?

Den unterschiedlichen Forschungsansätzen gemein ist die Grundannahme, dass Fotografien die Wirklichkeit weder uneingeschränkt abbilden noch vermitteln: Denn Fotografien sind »von Kontexten, Lesarten und kulturellen Bedingungen abhängig wie jede andere Form der textliche[n] oder visuelle[n] Repräsentation wahrgenommener Realität.«³¹ Obgleich der fotografische Abbildungsvorgang an den Fotoapparat gebunden ist, findet eine individuelle Nutzung der Technik durch den Fotografen oder die Fotografin statt. Es sind die Fotografierenden, die einen Bildgegenstand aussuchen, einen Bildausschnitt und Aufnahmewinkel auswählen, durch ihre Standortwahl die Perspektive bestimmen, die für sie richtigen Lichtverhältnisse ausloten, gegebenenfalls die Belichtungszeit manuell einstellen und die Einstellungsgröße festlegen. Insofern sind es individuelle Selektionen und Bildgestaltungen,³² die das fotografische Abbild beeinflussen haben, auch wenn diese nicht intentional vorgenommen wurden. Diesen liegen wiederum gesellschaftliche Vorstellungen und Bildkonventionen zugrunde, die sich im materiellen Bild, der Fotografie, niederschlagen. Diese Aussage trifft selbstverständlich nicht nur auf die Fotograf*innen zu, sondern auch auf die Betrachter*innen von Fotografien. Konventionen und Erwartungen schlagen sich auch auf der Seite der Interpretation des fotografisch Abgebildeten nieder.

Das was eine Fotografie zeigt, ist zudem abhängig von der Technik. Sie konditioniert gleichfalls die medialen Inhalte. Ein Foto evoziert aufgrund seiner optischen Gesetze eine Wahrnehmung der abgebildeten Gegenstände, die Menschen ohne Kamera nicht auf die gleiche Art und Weise sehen würden. »Was immer wir vom Standpunkt der Kamera aus gesehen hätten, es hätte jedenfalls nicht so ausgesehen wie [das] Bild.«³³ Denn so können beispielsweise alle Objekte vom linken zum rechten Bildrand gleich deutlich fotografisch dargestellt werden, wohingegen das menschliche Auge aufgrund der Vertiefung in der Netzhaut nur Objekte im Zentrum scharf erkennt. Ebenso wenig ist der Sehvorgang auf einen rechteckigen Rahmen begrenzt.³⁴ Nach dem Fotografieren findet hernach die Fotoentwicklung statt, die Fixierung des optischen Bildes auf Fotopapier. Dabei können weitere Gestaltungen zum Beispiel durch Nachbelichten bestimmter Bildpartien vorgenommen werden.³⁵ Diese Möglichkeiten haben im Zeitalter der digitalen Fotografie bekanntlich um ein Vielfaches zugenommen.

Doch wenn Fotografien – durch die Disposition der Fotografierenden und die Fokussierung auch peripherer Bildteile – kein 1:1-Abbild der Wirklichkeit zeigen, was dann? In welcher Relation stehen sie zur außerbildlichen Wirklichkeit? Und inwiefern sind sie objektiv? Gewiss, sie zeigen etwas, das in der Wirklichkeit objektiv existiert hat, da der technische Entstehungsprozess der Aufzeichnung auf der von dem fokussierten

31 Jäger: *Photographie: Bilder der Neuzeit*, S. 27.

32 In diesem Zusammenhang hat Vilém Flusser zu Recht darauf verwiesen, dass Fotograf*innen bei der Auswahl bestimmter Kriterien, wie der Einstellung der Belichtungszeit, an die technischen Möglichkeiten des Fotoapparats gebunden sind. Folglich sind die Wahlmöglichkeiten technisch eingeschränkt. Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, S. 33.

33 Snyder: *Das Bild des Sehens*, S. 32.

34 Ebd., S. 31f.

35 Pilarczyk/Mietzner: *Das reflektierte Bild*, S. 78.

Gegenstand reflektierten Lichtwellen basiert.³⁶ Im Unterschied zu anderen materiellen Bildern, wie Gemälden oder Zeichnungen, setzen Fotografien etwas objektiv Abbildbares voraus, was von der Kamera aufgenommen wird. Analoge »fotografische Bilder [haben] einen nicht hintergehbaren Bezug zum Abgebildeten.«³⁷ Und dennoch sind »auch technisch erzeugte Bilder [...] Aussagen über das Gezeigte, die ihren Sinn aus dem Kontext, aus Sehgewohnheiten und eingeübten Interpretationsketten entfalten«³⁸. Fotografien zeigen einen Wirklichkeitsschnitt der Vergangenheit somit nicht unvermittelt, sondern vermittelt durch ein fotografisches Bildgebungsverfahren und die verschiedenen getätigten Selektionen des Fotografierenden. Im Gezeigten spiegeln sich individuelle und/oder kollektive Deutungen der Wirklichkeit, gesellschaftliche Vorstellungen, Ideologien, Sehgewohnheiten und konventionelle bildliche Codes wider, die mit den technischen Möglichkeiten und ihrer Auswahl intrikat verflochten sind. Im Hinblick auf die Frage, inwiefern analoge Fotografien objektiv sind, sind sie dies nur im Sinne ihrer materiellen, wirklichen Existenz als fotografisches Trägermedium.

Ein weiterer wichtiger Aspekt für das Verständnis und die Analyse von Fotografien ist ihre spezifische Verwendung. Auf den Unterschied zwischen Presse- und Privatfotografien werde ich noch ausführlicher eingehen. An dieser Stelle sei jedoch erwähnt, dass jede Verwendung einer Fotografie sowohl im privaten als auch printmedialen Bereich Auswahlprozessen beispielsweise durch Bildredakteur*innen unterliegt, die mit einer Interpretation des Bildes einhergehen. Die Verwendung einer Fotografie in einem (neuen oder anderen) Publikationszusammenhang kann die »Bildaussage ändern oder andere Auslegungen induzieren«³⁹. Die gleiche Fotografie kann in unterschiedlichen Kontexten – zum Beispiel in zwei verschiedenen Zeitschriftenartikeln – durch den Text-Bild-Zusammenhang diametral entgegengesetzte Bedeutungen suggerieren. Dieses Phänomen begegnet uns in printmedialen Diskursen häufig und wird auch in dieser Arbeit eine Rolle spielen. Roland Barthes bezeichnet Bilder und auch Fotografien daher als polysem: »Jedes Bild [ist] polysemisch, es impliziert eine unterschwellig

36 Im Anschluss an Charles Sanders Pierces Zeichentheorie werden Fotografien daher vielfach auch als indexikalische Zeichen beschrieben und diskutiert (z.B. bei Roland Barthes, Rosalind Krauss und Philippe Dubois). Als Index bezeichnet Pierce ein Zeichen, dessen Beziehung zum Objekt physikalischer Natur ist. Wobei Bernd Stiegler darauf hinweist, dass Fotografien nach Pierce zugleich Index und Ikon, d.h. ein Zeichen, dessen Beziehung zum Objekt durch Similiarität gegeben ist, seien. Pierce schreibt hierzu in *Die Kunst des Rasonierens*: »Photographien, besonders Momentaufnahmen, sind sehr lehrreich, denn wir wissen, daß sie in gewisser Hinsicht den von ihnen dargestellten Objekten genau gleichen [Ikon]. Aber diese Ähnlichkeit ist davon abhängig, daß Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also zur zweiten Zeichenklasse [Index], die Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung sind«. Peirce, Charles Sanders: *Die Kunst des Rasonierens*, in: Kloesel, Christian J. W./Pape, Helmut (Hg.): *Semiotische Schriften*, Band I, Frankfurt a.M. 2000, S. 191-201, hier S. 193; Stiegler, Bernd: *Fotografie und Indexikalität*. Einleitung, in: Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 71-76, hier S. 74.

37 Pilarczyk/Mietzner: *Das reflektierte Bild*, S. 34.

38 Jäger, Jens: *Geschichtswissenschaft*, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a.M. 2005, S. 185-196, hier S. 189.

39 Pilarczyk/Mietzner: *Das reflektierte Bild*, S. 90.

in seinen Signifikanten vorhandene *fluktuierende Kette* von Signifikaten, aus denen der Leser manche auswählen und die übrigen ignorieren kann«⁴⁰ [Herv. i.O.].

Eine printmediale Technik zur »Fixierung der fluktuierenden Kette der Signifikate«⁴¹ besteht darin, Pressefotografien mit Bildunterschriften zu versehen, mit dem Ziel, mehrdeutige Bilder in tendenziell eindeutige Narrative zu integrieren. Die »sprachliche Botschaft [...] bildet eine Art Schraubstock, der die konnotierten Bedeutungen daran hindert, [...] in allzu individuelle Regionen auszuschwärmen (das heißt, er begrenzt die Projektionsmacht des Bildes)«⁴². Dementsprechend ist es auch für die wissenschaftliche Analyse von Fotografien wichtig, die jeweiligen Produktions- und Distributionsbedingungen sowie die Verwendungsweise miteinzubeziehen: »Der Schlüssel zum Erschließen eines gemeinten Bildsinns liegt [...] vor allem in der Auswertung dessen, was in der aktuellen Verwendung als gemeinter Bildsinn (durch Bildunterschriften oder den Kontext) ausgegeben wird.«⁴³ So kann die (Re-)Produktion von Stereotypen, beispielsweise über Migrantinnen aus der Türkei, innerhalb der printmedialen visuellen Berichterstattung durch diskursanalytische Ansätze rekonstruiert werden (vgl. Kap. 3.2). Dieses Vorgehen besteht aus mehreren Schritten, wie der Einbeziehung der gesellschaftlichen und politischen Situation, der Einordnung des jeweiligen Presseorgans, in dem das Foto erscheint, der Berücksichtigung von sprachlichen Aussagen des begleitenden Artikels und der Überlappung bzw. des Aufgreifens von anderen (visuellen) Diskurssträngen. Denn visuelle Aussagen tauchen nicht zufälligerweise, sondern innerhalb eines Systems von Vorgängeraussagen und durch Abgrenzungsmechanismen auf, sie unterliegen diskursiven Regelmäßigkeiten. »Die Regeln werden durch eine, durchaus auch institutionell gebundene, diskursive Praxis bestimmt, welche als historisch gebundene das in einer Epoche zu sagen, zu denken und zu tun Mögliche begrenzt.«⁴⁴

Dies trifft ebenfalls auf die von Jäger erwähnten »Interpretationsketten« zu. Jedes Foto beinhaltet spezifische Sichtweisen des Fotografierenden auf die abgebildeten Menschen und Gegenstände. Diese wiederum werden bestimmt durch Vorstellungskategorien, die eine Gesellschaft, Klasse, Familie etc. zur Verfügung stellen. Oder wie es Pierre Bourdieu bezogen auf Privatfotografien formulierte: Noch die »unbedeutendste Photographie [bringt] neben den expliziten Intentionen ihres Produzenten das System der Schemata des Denkens, der Wahrnehmung und der Vorlieben zum Ausdruck [...], die einer Gruppe gemein sind.« Weiter heißt es hier, dass für ein »adäquates« Verständnis einer Fotografie auch jener Bedeutungsüberschuss entschlüsselt werden muss, »den es ungewollt verrät, soweit es an der Symbolik einer Epoche, einer Klasse oder einer Künstlergruppe partizipiert«⁴⁵. Hier kommt in meiner Analyse Bourdieus Habitus-Konzept

40 Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a.M. 1990, S. 34

41 Ebd., S. 34.

42 Ebd., S. 35.

43 Pilarczyk/Mietzner: Das reflektierte Bild, S. 59; siehe hierzu auch: Knieper, Thomas: Kommunikationswissenschaft, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt a.M. 2005, S. 37-52, hier S. 37; Ramsbrock, Annelie/Vowinkel, Annette/Zierenberg, Malte: Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung, Göttingen 2013.

44 Busse, Dietrich: Historische Semantik, Stuttgart 1987, S. 224.

45 Bourdieu, Pierre/Boltanski, Luc/Castel, Robert et al. (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, Hamburg 2006, S. 18.

zum Tragen, das als sinnvolle Erweiterung von Foucault den Sprung von diskursiven Gesetzen zu den Akteur*innen erlaubt (vgl. Kap. 3.3). Dieser Ansatz ist vor allem für die Analyse der Privatfotos aufschlussreich.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Fotografien an der individuellen und gesellschaftlichen Deutung außerbildlicher Wirklichkeit beteiligt sind und derart das Denken und Handeln von Menschen beeinflussen und sich folglich auch in der Gestaltung von Wirklichkeit durch tätige Subjekte niederschlagen. Stereotype, Normen, politische Standpunkte und Ideologien fließen in die Gegenstandsauswahl, den kompositorischen Aufbau, die Posen und Mimik der abgebildeten Personen, die Distribution und die Verwendung von Fotografien sowie ihre Betrachtungsweisen ein. Derart manifestiert sich die Deutung der Wirklichkeit in der Fotografie, die diese Deutung als Wirklichkeit bestätigt.

»So werden gesellschaftliche Normen auch über Bilder vermittelt. In ihnen manifestiert sich z.B., was in einer Gesellschaft als normal und abweichend, als schön oder hässlich angesehen wird. Bilder sind auch Bestandteil der Meinungsbildung und -beeinflussung; das ist am offensichtlichsten bei ihrer journalistischen und propagandistischen Anwendung.«⁴⁶

2.4 Pressefotos

Obgleich Fotograf*innen bereits im 19. Jahrhundert mit der Presse zusammenarbeiteten (z.B. mit der *Illustrated London News* im Vereinigten Königreich Großbritannien und Irland seit 1840), konnten Fotos noch nicht direkt gedruckt werden, sondern mussten zunächst wie Zeichnungen manuell in Holzstiche umgearbeitet werden. Eine weitere Schwierigkeit bestand darin, Fotografien in typografische Spalten zu integrieren. Es sind drei Faktoren, die Ende des 19. Jahrhunderts dazu führten, dass Fotografien Zeichnungen in den Printmedien ablösten: die Entwicklung des Kollodiumverfahrens, das Entstehen zuverlässigerer und schnellerer Autotypietechniken und die Fernübertragung von Bildern. Die *Illustrierte Zeitung* aus Leipzig veröffentlichte beispielsweise zwischen 1890 und 1900 bereits 1.800 Fotografien.⁴⁷ Zur Etablierung des Fotojournalisten in den 1920er Jahren trugen vornehmlich die kontinuierliche Verbesserung der technischen Reproduktionstechniken sowie die immense Weiterentwicklung von Kamerasystemen bei.⁴⁸ Die unhandlichen, auf Stativen stehenden Fotoapparate wurden in

46 Jäger, Jens: *Photographie: Bilder der Neuzeit*, S. 13.

47 Weise, Bernd: Aktuelle Nachrichtenbilder ›nach Photographien‹ in der deutschen illustrierten Presse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Grivel, Charles/Gunthert, André/Stiegler, Bernd (Hg.): *Die Eroberung der Bilder, Photographie in Buch und Presse 1816-1914*, München 2003, S. 62-102, hier S. 72f.

48 Gleiches gilt für die Werbe- und Modefotografie, die sich ebenfalls schon im 19. Jahrhundert entwickelten, aber erst im Zuge des Erfolgs der bebilderten Presse im 20. Jahrhundert als eigenständige Sparten innerhalb der Berufsfotografie formierten. Albert, Pierre/Feyel, Gilles: *Fotografie und Medien. Die Veränderung der illustrierten Presse*, in: Frizot, Michael (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 358-370; Jäger: *Photographie: Bilder der Neuzeit*, S. 47.

den 1880er Jahren zunehmend durch handgehaltene Kameras abgelöst. Nacht- und Innenaufnahmen ohne Blitzlicht waren nun möglich. Ferner konnten, durch die Erfindung der handlichen *Leica*, mit auswechselbaren Objektiven und einem 36-Bilder-Film, belichtete Aufnahmen ohne Unterbrechung – und ohne großes Aufsehen zu erregen – gemacht werden.⁴⁹ Bereits Mitte der zwanziger Jahre wurden Pressefotografien im öffentlichen Diskurs als medienhistorisches Umbruchereignis bewertet. Karl Jäger formuliert 1927 in der Zeitschrift *Der Photograph*:

»Die Bebilderung der Tagespresse hat sich in einem noch vor wenigen Jahren nicht geahnten Umfange durchgesetzt, sei es, daß man den Zeitungen möglichst aktuelle Bilderbeilagen zufügt, sei es, daß das aktuelle Bild als die eingänglichste Form der Nachricht in der Zeitung selbst Platz findet.«⁵⁰

Auf welche spezifischen Charakteristika ist bei der Analyse von Pressefotografie zu achten? Bei Pressefotografien handelt es sich um ein kommerzielles (und bisweilen erst kommerzialisiertes) Produkt. Zum einen beschäftig(t)en Zeitungen und Zeitschriften eigene Fotograf*innen, zum anderen verkauf(t)en Fotograf*innen ihre Aufnahmen an Bildagenturen oder in Ausnahmefällen auch direkt an Printmedien. Bei der Selektion ihres Bildgegenstandes orientieren sich die Bildproduzent*innen an der Nachfrage des Marktes, die unter anderem vom aktuellen Tagesgeschehen, von politischen Entscheidungen, der politischen Ausrichtung der Presseorgane und damit der (Bild-)Redaktion sowie der Leserschaft beeinflusst werden.⁵¹ Insofern müssen die Aufnahmen in der Hinsicht eine starke Wirkmächtigkeit haben, da sie diskursive sprachliche Aussagen bezeugen sollen. Der französische Fotograf und Mitbegründer der Fotoagentur *Magnum* Henri Cartier-Bresson betonte 1952 in *Der entscheidende Augenblick*, dass die Entscheidung für eine bestimmte Fotografie mit ihrer starken Wirkung zusammenhänge, die sie bei den Betrachter*innen erzielen könne. Die Fotograf*innen seien gezwungen eine Auswahl zu treffen, wenn sie sich »angesichts der entwickelten und fixierten Bilder von denjenigen trennen müssen, die zwar genau so wahrheitsgetreu, in ihrer Wirkung aber weniger stark sind«⁵².

Die Selektionskriterien der Fotografierenden, der Bildagenturen und der Redakteure – »als Akteure der Sichtbarkeit«⁵³ – sowie aller weiteren beteiligten Personen innerhalb der printmedialen Institution lassen sich zwei Bereichen zuordnen. Wie Stuart Hall prägnant formuliert, gilt es, berufsspezifische und ideologische Komponenten zu differenzieren:

49 Freund: *Photographie und Gesellschaft*, S. 126ff.

50 Jäger, Karl: Die Photoberichterstattung, in: *Der Photograph*, Nr. 15 (1927), S. 57.

51 Betscher: Von großen Brüdern und falschen Freunden, S. 34.

52 Cartier-Bresson, Henri: *Der entscheidende Augenblick*, in: Kemp, Wolfgang/Amelunxen, Hubertus von (Hg.): *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, München 1999, S. 78-82, hier S. 79.

53 Malte Zierenberg bezeichnet Fotograf*innen, Bildagenturen und Redakteure in Anlehnung an Phillip Sarasins Begriff der »Akteure des Wissens« als »Akteure der Sichtbarkeit«, die im Zusammenspiel mit den institutionell-technischen Arrangements der Bildwirtschaft maßgeblich an der Sichtbarmachung von »Welt« im 20. Jahrhundert beteiligt waren«. Zierenberg, Malte: *Die Produktion des Sichtbaren im Verborgenen. Diskursordnungen der Pressefotografie, ca. 1900 bis 1930*, in: Eder, Franz X./Kühshelm, Oliver/Linsboth, Christina (Hg.): *Bilder in historischen Diskursen*, Wiesbaden 2014, S. 173-195, hier S. 175.

»*Formal* news values belong to the world and discourse of the newspaper, to newsman as a professional group, to the institutional apparatuses of news-making. *Ideological* news values belong to the realm of moral-political discourse in the society as such.«⁵⁴
[Herv. i.O.]

In der Regel ist es jedoch nicht immer leicht, die Ideologie von den jeweiligen institutionell-beruflichen Bedingungen zu trennen. Zumal die Fotografien nicht immer eindeutig Personen zugeschrieben werden können.

Wenn ich im Rahmen dieser Studie von Pressefotografien spreche, verstehe ich darunter alle Fotografien, die im *Spiegel* und *Stern* publiziert wurden, unabhängig davon, ob diese von professionellen Pressefotograf*innen aufgenommen wurden. Im Vordergrund steht die spezifische Verwendung der Fotografien in den Printmedien und nicht die Autorenschaft der Fotografierenden. Dies hat mehrere Gründe: Insbesondere im *Spiegel* gibt es in nur wenigen Fällen Informationen darüber, wer ein Foto gemacht hat. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass die meisten Fotografien aus Bildagenturen wie der dpa stammen. Im *Stern* finden sich bei mehr Fotografien Angaben zum Produzenten, da die Illustrierte auch eigene Fotograf*innen beschäftigte.⁵⁵ Deswegen ungeachtet hat eine Fotografie bis zu ihrer Veröffentlichung

»eine solche Vielzahl an Auswahlmechanismen durchlaufen, angefangen bei der Auswahl des Motivs, über den Verkauf der Bilder an Bildagenturen, die Auswahl der Bilder durch die jeweiligen Publikationen bis hin zur Endredaktion, dass es sinnvoll erscheint, hier von einem Komplex multipler Autor_innenschaft zu sprechen.«⁵⁶

Aus diesem Grund ist es »fast notwendig auf ein abstraktes Autor_innenkonzept im Sinne Foucaults zurückzugreifen, da es überhaupt nicht möglich sein dürfte, hier die jeweiligen Autor_innen als Individuen mit individuellen Intentionen herauszuarbeiten«⁵⁷. Überdies sind Pressefotografien in der Regel mit sprachlichen Aussagen wie Bildunterschriften und einem Artikeltext verbunden, die es, wie es unter anderem Thomas Knieper und Ulrich Hägele betonen, zusätzlich zum ideologischen Standort des Printmediums und dem »inter- und intramedialen Umfeld«⁵⁸ bei der Analyse der Fotografien zu berücksichtigen gilt. »Diese Zeichensysteme sind in der Lage, außer dem eigentlich wahrgenommen Bild einen ganzen Komplex von Botschaften an den Rezipienten zu vermitteln.«⁵⁹ Zugleich sind aber auch die Fotografien wirksame Interpretationsrahmen für die sprachliche Berichterstattung, Bild und Text stehen in einem

54 Hall, Stuart: The Determinations of News Photograph, in: Cohen, Stanley/Young, Jock (Hg.): The Manufacture of News. Social Problems, Deviance and the Mass Media, London 1973, S. 176-190, hier S. 179.

55 Siebeneicker: »Ich fixiere, was ist«, unter: www.zeithistorische-forschungen.de/1-2004/id=4709. (Stand 20. Oktober 2018)

56 Betscher: Von großen Brüdern und falschen Freunden, S. 41.

57 Ebd., S. 41.

58 Knieper: Kommunikationswissenschaft, S. 40f.

59 Hägele, Ulrich: Visual Anthropology oder Visuelle Kulturwissenschaft? Überlegungen zu Aspekten volkscundlicher Fotografie, in: Ziehe, Irene/Hägele, Ulrich (Hg.): Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag, Münster 2002, S. 27-49, hier S. 32f.

reziproken Verhältnis zueinander.⁶⁰ Betscher wiederum betont in ihren Ausführungen zur visuellen Diskursanalyse, dass Fotografien und Texte zwar »jeweils sehr spezifische Beziehungen eingehen«⁶¹, jedoch differente Aussagesysteme seien, die auch unabhängig voneinander bestehen.

»Kurz: Das Bild generiert Aussagen auch ohne Text. Allein schon beim Durchblättern und Anschauen [beispielsweise von Zeitschriften] entfalten die Bilder Wirkungen und formieren sich zu einem assoziativen Erzählstrang.«⁶²

Inwiefern die Analyse von sprachlichen Aussagen und ihr spezifisches Zusammenspiel mit Pressefotografien innerhalb der vorliegenden Untersuchung eine Rolle spielen, wird später näher erörtert (vgl. Kap. 3.2).

2.5 Privatfotografien

Ab Ende des 19. Jahrhunderts nahm das Fotografieren im privaten Kontext stetig zu. Diese Entwicklung resultiert aus der kontinuierlichen Verbilligung und Vereinfachung der Produktions- und Reproduktionstechniken. Überdies erleichterte das günstigere Serviceangebot des Fotohandels die kulturelle Praxis, zu deren Erfolg auch Werbekampagnen wie »You push the button we do the rest«⁶³ der US-amerikanischen Firma Kodak aus dem Jahr 1888 maßgeblich beitrugen. Allerdings konnten sich zunächst nur finanziell begünstigte Bürger*innen eine Fotoausrüstung leisten. Von einer »privaten Praxis« des Fotografierens als gesamtgesellschaftlichem Phänomen kann in Deutschland erst nach dem Zweiten Weltkrieg gesprochen werden. In den 1950er Jahren verfügte über ein Drittel der Bundesbürger*innen in Westdeutschland über einen eigenen Fotoapparat, in den 1970er Jahren waren es fast 80 Prozent.⁶⁴

Unter Privatfotografien verstehe ich in Anlehnung an den bereits genannten Begriff der »privaten Praxis«⁶⁵ von Jens Jäger und in Erweiterung durch Martina Krauss jene Fotografien, die

»außerhalb spezifischer kommerzieller und künstlerischer Zwecke aufgenommen wurden und zum privaten Gebrauch bestimmt waren. Es fallen darunter Einzelbilder, Bildkonvolute, Fotoalben, beschriftet oder nicht beschriftet, anonym oder in biografischen Zusammenhängen überliefert.«⁶⁶

60 Knieper: Kommunikationswissenschaft, S. 40.; Rupkalwis, Jörg: Soziologie und Fotografie. Das Bild als Dokument. Fotografie als Methode, Hamburg 2010, S. 135.

61 Betscher: Von großen Brüdern und falschen Freunden, S. 35.

62 Betscher, Silke: Bildsprache, Möglichkeiten und Grenzen einer Visuellen Diskursanalyse, in: X. Eder, Franz/Kühschelm, Oliver/Linsboth, Christina (Hg.): Bilder in historischen Diskursen, Wiesbaden 2014, S. 63-85, hier S. 66.

63 Jäger: Photographie: Bilder der Neuzeit, S. 32.

64 Jäger: Photographie: Bilder der Neuzeit, S. 62; Pagenstecher, Cord: Reisekataloge und Urlaubsalben. Zur Visual History des touristischen Blicks, in: Paul, Gerhard (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 169-188, hier S. 182.

65 Jäger: Photographie: Bilder der Neuzeit, S. 150f.

66 Krauss, Martina: Kleine Welten. Alltagsfotografie – die Anschaulichkeiten einer »privaten Praxis«, in: Paul, Gerhard (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 57-75, hier S. 58.

Die Definition fokussiert somit auf den Herstellungskontext und die Verwendung der Aufnahmen und nicht darauf, ob diese im privaten Kontext von Berufsfotograf*innen, Amateur*innen oder Knipser*innen aufgenommen wurden.⁶⁷

Die ersten hundert Jahre der Geschichte der Privatfotografie im deutschsprachigen Raum und die Wichtigkeit der neuen Bilderwelt für die persönliche Identität hat Timm Starl in seiner Studie *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980* konzipiert. Er betont, dass es sich bei der Knipserfotografie um eine spezifische, lebensgeschichtlich ausgerichtete private Fotopraxis handle. Mit Cord Pagenstecher kann ergänzt werden, dass die Fotos auch der »persönlichen Erinnerung, der Selbstvergewisserung und dem familiären Zusammenhalt«⁶⁸ dienen. Susan Sontag analysiert, weshalb die »private Praxis« der Fotografie in den USA an Relevanz zunahm: Mit Hilfe der Kamera könne jede Familie ihre eigene Portrait-Chronik konstruieren, die das Zeugnis von familiärer Verbundenheit sei – eine Verbundenheit, die just in dem Moment größere Bedeutung erlangte, als »die Kernfamilie aus einem sehr viel umfassenderen Familienkollektiv herausgelöst wurde«⁶⁹. Die Fotografien erzeugen eine virtuelle Kontinuität und einen scheinbar größeren Einflussbereich, indem sie »für die zeichenhafte Präsenz der verstreuten Angehörigen [sorgen].«⁷⁰ Wie sich anhand der Privatfotografie meines Korpus zeigt, haben Migrant*innen in der Bundesrepublik in dem Untersuchungszeitraum 1960 bis 1982 von dieser Möglichkeit regen Gebrauch gemacht: Der Besitz von Privatfotografien sowie das Verschicken von Fotos an Familienangehörige in die Herkunftsländer dienten auch der Funktion, den familiären Zusammenhalt im Kontext von Migration zu befördern (vgl. Kap. 4 und 6).

Auf ein weiteres Charakteristikum der Privatfotografie weisen sowohl Timm Starl als auch Jens Jäger hin: Es werden in erster Linie »Besonderheiten des Alltags«⁷¹ festgehalten. Was hierbei als besonders und als fotografierenstwert gelte, könne nicht nur von Person zu Person divergieren. Vielmehr habe sich die »private Praxis« über die letzten anderthalb Jahrhunderte verändert und [wird] von den jeweils dominanten kulturellen Bedingungen in einer Gesellschaft«⁷² mitbestimmt. In diesem Sinne lassen sich Übereinstimmungen zwischen dem vermuten, was und wie etwas fotografiert wurde, und wie sich Personen vor der Kamera präsentieren. Neben den sozio-kulturellen Aspekten können auch politische Veränderungen und technologische Innovationen Einfluss auf die »private Praxis« der Fotografie haben. In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich

67 Sogenannte Knipserfotografien unterscheiden sich von ambitionierten Amateurfotografien dadurch, dass Knipser*innen kaum über fotografische Kenntnisse verfügen und Automaten des Fotoapparats nutzen. Amateurfotograf*innen hingegen gestalten und sortieren ihre Fotos intentional nach ästhetischen Kriterien. Sie organisieren sich in Fotovereinen und eignen sich Kenntnisse durch Fachliteratur und Fotokurse an. Sie beanspruchen für sich eine professionellere Beschäftigung mit der Herstellung und Verwendung von Fotografien als Knipser*innen, die beispielsweise durch die Teilnahme an Fotoausstellungen über einen privaten Gebrauch der Aufnahmen hinausgehen kann. Pilarczyk/Mietzner: *Das reflektierte Bild*, S. 83; siehe hierzu auch: Bourdieu: *Eine illegitime Kunst* und Starl: *Knipser*.

68 Pagenstecher: *Reisekataloge und Urlaubsalben*, S. 182.

69 Sontag: *Über Fotografie*, S. 14.

70 Ebd., S. 15.

71 Starl: *Knipser*, S. 54; Jäger: *Photographie: Bilder der Neuzeit*, S. 159.

72 Jäger: *Photographie: Bilder der Neuzeit*, S. 155.

mit dem Aufkommen der Digitalfotografie und den neuen Medien eine beinahe explosionsartige Zunahme von Privatfotografien ereignet. In diesen Prozessen greifen beschleunigende und hemmende, technische, soziale, kulturelle und politische Faktoren ineinander. In puncto Quantität, Qualität und Visibilität ist die gegenwärtige ›private Praxis‹ der Fotografie nicht mit der in meinem Untersuchungszeitraum vergleichbar. Zudem erfüllen privat produzierte Fotografien heute auch gänzlich andere Zwecke. So dienen sie vielfach dem internetbasierten kommunikativen Austausch zum Beispiel in Form von Foto-Sharing-Praktiken und der (virtuellen) Identitätskonstruktion bei Facebook, Instagram oder Snapchat.⁷³

73 Siehe hierzu u.a.: Lobinger, Katharina: Visuelle Kommunikationsforschung. Medienbilder als Herausforderung für die Kommunikations- und Medienwissenschaft, Wiesbaden 2012, S. 159-165.