

Bilder der Herabsetzung

Ästhetik und Politik der *Social Photography*

Simon Schleusener

Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen.

– Susan Sontag

Eine Photographie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.

– Bertolt Brecht

Abstract

Ausgehend von der US-amerikanischen Tradition der »social photography« widmet sich der folgende Beitrag der Frage, wie es der Fotografie gelingen kann, Strukturen der Ungleichheit zu visualisieren, die de facto unsichtbar sind. Während der wissenschaftliche Diskurs über die Politik und Ästhetik sozialdokumentarischer Fotografie in der Regel das Problem der Repräsentation gesellschaftlich benachteiligter Gruppen adressiert – etwa die Frage, ob die Armen voyeuristisch oder empathisch, als minderwertig oder würdevoll dargestellt werden –, soll hier die Repräsentation des »sozialen Problems« (vgl. Michaels 2015) im Vordergrund stehen, das Armut allererst produziert. Durch diese konzeptuelle Umorientierung kommt es einerseits zu einer Problematisierung derjenigen fotografischen Ansätze, deren Ästhetik hauptsächlich auf Identifikation oder Einfühlung setzt und deren Politik sich in einer »Politik der Anerkennung« erschöpft; andererseits geht es darum, Alternativen zu veranschaulichen, die mit jener identifikations- und aner kennungsfixierten Form der Sozialfotografie brechen. Die ästhetischen Potenziale, die hierbei aufgezeigt und konzipiert werden, lassen sich grob unter dem Begriff einer »Ästhetik der Herabsetzung« zusammenfassen. Gemeint sind allerdings nicht herabsetzende Bilder oder Bilder der Herabgesetzten, sondern Bilder der Herabsetzung selbst. Die Einsätze dieser visuellen Ästhetik, in der das fotografische Bild auf je unterschiedliche Weise vom Standbild zu einer Art Denkbild wird, untersucht der Text anhand vergleichender Analysen der Arbeiten von Fotograf:innen wie Lewis Hine, Viktoria Binschtok und Camilo José Vergara.

Einleitung: Visualität und Herabsetzung

Der vorliegende Beitrag widmet sich dem *invective gaze* der Gegenwart, indem er zunächst einen Schritt zurückgeht. Dies ist einerseits in *zeitlicher* Hinsicht gemeint. Denn während das mediale Gefüge des invektiven Blicks, wie es von den Herausgeberinnen des Bandes konzipiert wird, wesentlich mit den technologischen, affektiven und ökonomischen Aspekten des heute dominanten »skopischen Kapitalismus« (vgl. Illouz 2018) verschaltet ist, gehören die im Folgenden diskutierten Arbeiten mehrheitlich zur Vorgeschichte dieser Konstellation. Untersucht werden vor allem dokumentar fotografische Praktiken des analogen Zeitalters, so etwa Werke von Lewis Hine, in denen mit Komposit- und Montageverfahren experimentiert wird. Auch die neueren Arbeiten, die der Text behandelt, sind nur teilweise durch die digitale Wende geprägt: Camilo José Vergaras temporale Ghetto-Serien etwa, die sich dem Genre der *rephotography* zuordnen lassen, hat dieser bereits Ende der 1970er Jahre begonnen, d.h. ganz zu Beginn des neoliberalen Zeitalters. Und selbst Viktoria Binschtofs Zyklus *Die Abwesenheit der Antragsteller* (2006), der zweifellos in die digitale Gegenwart gehört, bedient sich eines neoformalistischen Verfahrens der Abstraktion, das an den modernistischen Stil der Farbfeldmalerei erinnert. Wenn diese Beispiele dennoch relevant sind für die Thematik des vorliegenden Bandes, so deshalb, weil sie in medialer und ästhetischer Hinsicht eine Differenz, einen Abstand markieren, durch den indirekt auch die Eigentümlichkeit derjenigen Bildpraktiken hervortritt, die mit dem digitalen, plattformbasierten Nexus des heutigen *Invective Turn* (vgl. Kanzler/Scharlaj 2017) korrelieren. Hierauf wird im »Postskriptum« des vorliegenden Textes noch einmal genauer Bezug genommen.

Darüber hinaus – und dies ist der andere Aspekt, durch den der Beitrag »einen Schritt zurück« macht – sind die hier diskutierten fotografischen Praktiken für das Thema des Bandes von Bedeutung, da sie im Kontext eines Genres diskutiert werden, in dem die Frage nach dem Zusammenhang von Visualität und Herabsetzung seit jeher eine konstitutive Rolle spielt. Nicht nur wird im Diskurs um das Genre der *social photography* (vgl. Hine 1980) immer wieder die Frage aufgegriffen, was ein herabsetzendes (oder beschämendes, voyeuristisches, sensationslüsternes, effekthascherisches) Bild ist; auch ist Herabsetzung gewissermaßen der Gegenstand des Genres. Und dieser Gegenstand – Herabsetzung nicht als Bild, sondern als reale Relation, als »soziales Problem« – spiegelt sich nicht zuletzt in der Relation zwischen den Fotografierenden und den Fotografierten wider, einer Relation, die in der Regel durch einen signifikanten Klassenunterschied geprägt ist. Die Frage, was ein herabsetzendes Bild ist, stellt sich in dieser Gemengelage noch einmal neu. Zugleich ergeben sich hier weiterführende Fragen, die den theoretischen Diskurs über invektive Bild- und Blickverhältnisse ganz grundlegend betreffen. So etwa: Welche Anschlusskommunikation entscheidet darüber, ob ein Bild als herabsetzend begriffen wird oder nicht? Ist es herabsetzend, den Abstand kenntlich

zu machen, der zwischen fotografierender und fotografierter Person liegt? Oder ist es obszön, ihn zu verschleiern, d.h. die Existenz gesellschaftlicher Rang- und Klassenunterschiede ästhetisch aufzuheben? Was also, wenn die wirkliche Herabsetzung nicht vom Bild ausgeht, sondern in den sozialen Verhältnissen selbst begründet liegt? Und wie lässt sich ein Bild generieren, dass jene Herabsetzung sichtbar macht, aber ohne dabei selbst herabzusetzen? Dass dies mitunter ein schmaler Grat ist, zeigt sich an einigen der Beispiele, die im Laufe des Beitrags diskutiert werden.

Unter den fotografietheoretischen Publikationen, die sich in den letzten Jahren mit Fragen wie den gerade formulierten beschäftigt haben, ist vor allem Walter Benn Michaels' 2015 erschienenen Buch *The Beauty of a Social Problem* hervorzuheben. Was die Perspektive von Michaels auszeichnet, ist die Tatsache, dass sie sich der Anerkennungslogik radikal verweigert und das politische Potenzial der Fotografie nicht unbedingt dort sieht, wo man es erwartet. So geht es Michaels weder um aktivistische Fotografie (vgl. Bogre 2012) oder eine egalitäre Ästhetik (vgl. Menke 2011), noch geht es ihm um humanisierende oder heroisierende Porträts der »Opfer«, d.h. um eindruckliche Affektbilder des Leidens (vgl. Sontag 2003). Im Anschluss an Brecht hängt gelungene politische Fotografie für Michaels vielmehr von den ästhetischen Strategien zur Visualisierung der gesellschaftlichen Struktur ab, die jenes Leiden allererst verursacht. In dieser Hinsicht ist der folgende Beitrag durchaus von *The Beauty of a Social Problem* inspiriert. Er unterscheidet sich von Michaels jedoch darin, dass dessen Blick auf die Fotografie ganz wesentlich mit einer spezifisch modernistischen Auffassung von Kunst korreliert und das Dokumentarische als eigenständige fotografische Praxis in seiner Perspektive keinen wirklichen Platz hat. Wie noch gezeigt werden wird, fällt bei Michaels die *Politik* der Fotografie mit ihrem Status als *Kunst* zusammen. Im vorliegenden Aufsatz geht es dagegen darum, Politik und Ästhetik zwar zusammenzudenken, dies aber ohne dem Feld der Kunst dabei einen privilegierten Platz einzuräumen. Die »Ästhetik der Herabsetzung«, die der Beitrag konzipiert und veranschaulichen will, wird somit auch ausgehend von der dokumentarischen Tradition der *social photography* selbst entwickelt. Auf diese Weise wird deutlich, dass hier *mit anderen Mitteln* politisch-ästhetische Effekte erzielt werden, die durchaus denjenigen ähneln, die Michaels in seiner Fokussierung auf Kunstfotografie und Autonomieästhetik herausstellt.¹ Was zudem offenkundig wird, ist, dass die Fotografie einen Umweg zu gehen hat, will sie nicht lediglich die Herabgesetzten porträtieren, sondern die Herabsetzung selbst sichtbar machen. Anders gesagt: Die Fotografie muss sich vom Stand- oder Abziehbild – um es in loser Anlehnung an Benjamin und Deleuze zu formulieren

1 Vgl. hierzu den Abschnitt »Fotografie der Indifferenz«, in dem Michaels' Perspektive auf die Fotografie im Zusammenhang mit Viktoria Binschtocks Serie *Die Abwesenheit der Antragsteller* diskutiert wird.

(vgl. Benjamin 1997b und Deleuze 1997: 134) – in eine Art *Denkbild* verwandeln. Im Kontext der hier untersuchten Beispiele geschieht dies u.a. mit den Mitteln der Montage, der Text-Bild-Korrelation sowie durch Techniken der Serialisierung und Verzeitlichung.

Dokumentarfotografie und der *Invective Turn*

In der Geschichte der Fotografie kommt der Sozialfotografie² ein bedeutender Stellenwert zu. In der theoretischen Debatte wurde dem Genre lange bescheinigt, das vermeintliche Wesen des Mediums – seine Fähigkeit zur naturgetreuen, indexikalischen Fixierung des Realen – auf paradigmatische Weise einzusetzen, um einen schonungslosen Blick auf die sozialen Verhältnisse zu ermöglichen. Sozialfotografie hat einerseits den (dokumentarischen) Anspruch, das Reale abzubilden, andererseits (und dies ist ihr »künstlerischer« Aspekt) will sie sichtbar machen, was nicht bereits sichtbar ist.³ Die US-amerikanische Tradition der Sozialfotografie – auf die sich der vorliegende Artikel konzentrieren wird – steht historisch im Zusammenhang mit dem politischen Progressivismus, der sich Ende des 19. Jahrhunderts als Reformbewegung konstituierte und den sozialen Folgen von Industrialisierung und Monopolisierung widmete. Zu den Fotograf:innen, die dieser Tradition zugerechnet werden, gehören etwa Jacob Riis und Lewis Hine, später auch Walker Evans und Dorothea Lange, die während Roosevelts New Deal im Auftrag der Farm Security Administration (FSA) die Armut im amerikanischen Süden dokumentierten. Doch verfolgt Sozialfotografie nicht nur das Ziel, die sozialen Verhältnisse zu repräsentieren, sondern dient dezidiert auch als Instrument zu ihrer Reformierung. Im Narrativ des klassischen Progressivismus – und im Kontext seiner heutigen Ausläufer – hat Dokumentarfotografie somit auch eine bedeutende politische Funktion.

Nicht erst seit dem *Invective Turn* der Gegenwart (vgl. Kanzler/Scharlaj 2017) existiert jedoch auch ein kritischerer Blick auf die genannten fotografischen Ansätze und Praktiken. So wird seit jeher kontrovers über den adäquaten Darstellungsmodus diskutiert, dem sich die Dokumentarfotografie bei der visuellen Repräsentation von Menschen aus den unteren sozialen Schichten verpflichtet fühlen soll. Das in diesem Zusammenhang wohl am häufigsten diskutierte Problem lässt sich

2 Die Termini »Sozialfotografie« und »Dokumentarfotografie« werden im vorliegenden Beitrag teilweise synonym verwendet. Gemeint ist eine dem eigenen Selbstverständnis nach dokumentarische Form der Fotografie mit dezidiert sozialpolitischem Anspruch. Als Urheber des im anglo-amerikanischen Kontext üblichen Begriffs *social photography* gilt Lewis Hine (vgl. Hine 1980).

3 In diesem Sinne heißt es bei Paul Klee, die Kunst gebe »nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar« (Klee 1976: 118).

folgendermaßen zuspitzen: Wie lässt sich einerseits ein ungeschminktes Bild der sozialen Verhältnisse gewinnen, andererseits aber verhindern, dass diejenigen, die zur visuellen Beglaubigung jener Verhältnisse herangezogen werden, als würdelos oder minderwertig porträtiert werden?⁴ Und wie lässt sich bei den Betrachtenden – die von den Porträtierten zumeist durch eine erhebliche Klassendifferenz getrennt sind – affektive Anteilnahme und ein Gefühl der Solidarität wecken, ohne einen simplen Sentimentalismus zu bedienen? Hier etwa setzt die berühmte Kritik James Agees an Margaret Bourke-White an, der er vorwirft, die Lebensrealität der von ihr fotografierten *sharecropper* im US-amerikanischen Süden für ihr Buch *You Have Seen Their Faces* (1937) ästhetisch (und ökonomisch) ausgebeutet zu haben.⁵ Während Agee die Fotografien von Bourke-White als rührselige Affektbilder empfand, die durch artifizielle Kameraperspektiven und fiktionale Bildunterschriften eine Verzerrung ihres Gegenstands beförderten, galt ihm der nüchternere Stil von Walker Evans als idealtypisches Vorbild gelungener Dokumentarfotografie. In *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), dem Buch, das Agee und Evans quasi als Antwort auf *You Have Seen Their Faces* veröffentlichten, wird dementsprechend das ästhetische Ideal einer Fotografie proklamiert, der es gelingt, indexikalischen Wirklichkeitsanspruch und dokumentarischen Wahrheitsanspruch zur Deckung zu bringen.

Auch wenn durchaus von einer gewissen Kontinuität der Kernstreitpunkte gesprochen werden kann, durch die sich der Disput zwischen Agee/Evans und Bourke-White mit dem heutigen Diskurs um die bildpolitischen Implikationen der Dokumentarfotografie verknüpfen lässt, hat sich der Kontext, die Intensität und die Richtung der Debatte doch auch wesentlich geändert. So fällt beispielsweise auf, dass gerade die Frage nach dem invektiven Charakter bestimmter dokumentarfotografischer Repräsentationen seit den 1980er Jahren Konjunktur hat, was durch Titulierungen wie *poverty porn* oder *ruin porn* (die freilich selbst als invektiv zu begreifen sind) unterstrichen wird. Für diese Entwicklung lassen sich mindestens drei wesentliche Gründe nennen:

1) Seit den 1980er Jahren kommt es nicht nur zur Proliferation einer visuellen Kultur, die sich durch den zunehmend schamlosen Einsatz von Bildern (in Werbung, Fernsehen oder Zeitschriften – und schließlich im Kontext des skopischen Kapitalismus der digitalen Gegenwart) charakterisieren lässt; auch gelten

4 Vgl. hierzu auch Fluck 2010: 69: »This, then, is the challenge for representations of poverty: to show poverty as a condition of lack, and yet not to present it as a state of inferiority.«

5 Die vielleicht schärfste Polemik gegen Bourke-White findet sich im Anhang von Agees und Walker Evans' Buch *Let Us Now Praise Famous Men*, in dem ein Artikel aus der *New York Post* über die populäre Fotografin einfach kommentarlos reproduziert wird (vgl. Agee/Evans 2001: 398-401).

die 1980er Jahre als Hochphase medial beworbener Wohltätigkeits- und Spendenaktionen, weshalb es – etwa im Kontext der Live-Aid-Kampagne – zu einer zuvor ungekannten Flut an Bildern verarmter oder unterernährter Kinder aus der »Dritten Welt« kam, die nun in den Ländern der »Ersten Welt« Plakatwände oder die Titelseiten von Hochglanzmagazinen zierte. In diesem Zusammenhang formierte sich eine politische Kritik, die derlei Repräsentationen als sensationslüstern und simplifizierend anprangerte. Hiervon ausgehend erhielt später auch das Label *poverty porn*, das Parallelen zwischen dem Blickverhältnis in der Pornografie und der durch plakative Armutsdarstellungen angereizten Schaulust der Betrachenden zieht, Einzug in den journalistischen und akademischen Diskurs.⁶

2) Unter dem Zeichen von Postmoderne und Poststrukturalismus geriet ferner auch das Selbstverständnis realistischer und dokumentarischer Repräsentationsweisen in die Krise. Wenig überraschend betraf dies auch die Fotografie – die vermeintliche »Mutter des Realismus« (Stiegler 2006: 417) – und insbesondere die bis dato vorherrschenden (ontologischen) Konzeptionen des Mediums, die dieses ausgehend von seiner als privilegiert erachteten Verbindung zum Realen definierten. Das Vertrauen, das etwa noch Agee in die Objektivität des Kameraauges setzte,⁷ ist im Zuge dieser Entwicklung zunehmend als naiv verworfen worden. Die Fotografie wird seither als spezifische Zeichenpraxis konzipiert, die über keinen universellen oder objektiven Wahrheitswert verfügt, sondern stets kulturell vermittelt ist (vgl. Sekula 1982). Betont wird nun – noch vor dem Durchbruch zur Digitalfotografie und der damit einhergehenden Krise fotografischer Indexikalität (vgl. Völz 2007) – die Art und Weise, wie die Fotografie das Reale weniger »widerspiegelt« als vielmehr auf dieses einwirkt, es rahmt (vgl. Tagg 2009; Butler 2009), inszeniert, verfälscht und konstruiert. Es ist kein Wunder, dass in diesem Zusammenhang besonders die Dokumentarfotografie in Zweifel gezogen wird, deren Status und Wert ganz wesentlich vom Ideal einer »objektiven« Darstellung gesellschaftlicher Realität abhängt. Und wie der Aufstieg der »inszenierten Fotografie« (vgl. Walter 2002) im Stile Cindy Shermans, Sherrie Levines, Jeff Walls⁸ oder Gregory Crewdsons ver-

6 Helen Hester verweist auf eine im E-Newsletter *Need To Know* erschienene Rezension des Films *Angela's Ashes* (1999) vom Januar 2000 als das früheste ihr bekannte Beispiel, in dem der Begriff verwendet wird. Der genannte Film wird dort als »ponderous vomit-packed poverty porn« bezeichnet (vgl. Hester 2014: 205).

7 Vgl. Agee/Evans 2001: 206: »[H]andled cleanly and literally in its own terms, as an ice-cold, some ways limited, some ways more capable, eye, [the camera] is [...] incapable of recording anything but absolute, dry truth«.

8 Gerade am Beispiel von Jeff Wall lässt sich allerdings aufzeigen, dass der soziale Dokumentarismus nicht vollständig aufgegeben wurde, sondern unter den Vorzeichen fotografischer Inszenierung eine gewisse Revitalisierung erfuhr. Siehe hierzu etwa Arbeiten wie *Men Waiting* (2006) oder *War Game* (2007), die dezidiert an dokumentarische Ästhetiken anknüpfen (vgl. Blessing 2007).

deutlicht, galt dieses Ideal seit den 1980er Jahren selbst im Kontext der Fotografie als antiquiert.

3) In diesem Zusammenhang lässt sich noch auf eine weitere grundlegende Transformation verweisen, nämlich auf die sich parallel ereignende weitgehende Verdrängung von Marxismus und Klassentheorie aus dem akademischen und politischen Diskurs, der nun zunehmend von einer »Politik der Anerkennung« (vgl. Taylor 1992) geprägt war.⁹ Diese Entwicklung betraf auch den Status der sozialdokumentarischen Fotografie, deren ästhetische und politische Legitimation eng mit einer ökonomisch fundierten Kritik an den Klassen- und Produktionsverhältnissen oder mit sozialliberalen Reformbestrebungen zur Eindämmung der Armut, zur Verbesserung von Arbeitsbedingungen, zur Erhöhung des Mindestlohns, zum Verbot der Kinderarbeit usw. verknüpft war.¹⁰ Je mehr allerdings der Klassenbegriff und das Problem der sozioökonomischen Ungleichheit aus dem politischen Fokus gerieten (während nun Themen dominierten, die die *misrecognition* diverser Identitätsgruppen betrafen), desto mehr verlor das ursprüngliche Programm der *social photography* an Wert und Legitimation, zumal deren Defizite – ihre Komplizenschaft mit einer »paternalistischen« Reformideologie¹¹ – nun zunehmend kritisch diskutiert wurden. Zugespitzt ließe sich formulieren, dass das »Other«, das im Titel von Jacob Riis' 1890 erschienenem Klassiker der Sozialfotografie *How the Other Half Lives* steht, jetzt nicht mehr in erster Linie auf die Frage der Klassendifferenz bezogen wird, sondern im Kontext der »Politik der Anerkennung« für eine Praxis des *othering* steht, die nun auch Riis vermehrt vorgeworfen wird: die Klassifizierung sozialer Minderheiten als andersartig und fremd (vgl. O'Donnell 2004).

Es ist klar, dass diese komplexe Entwicklung im Rahmen des vorliegenden Essays nicht in all ihren Facetten untersucht werden kann. Was allerdings betont

-
- 9 Vgl. in diesem Zusammenhang die Perspektive Nancy Frasers, die argumentiert, dass sich der Aufstieg der »Politik der Anerkennung« parallel zur Vernachlässigung einer »Politik der Umverteilung« vollzogen hat (Fraser 1995; Fraser/Honneth 2003).
- 10 Es wäre gleichwohl falsch, hier von einer ideologischen Geschlossenheit auszugehen: Während z.B. Agee zu Anfang von *Let Us Now Praise Famous Men* aus dem *Kommunistischen Manifest* zitiert (Agee/Evans 2001: xiii), sind die gesellschaftspolitischen Ideen der frühen Vertreter:innen der amerikanischen Sozialfotografie zumeist als deutlich reformistischer einzuschätzen. Zum geistesgeschichtlichen Kontext der *social photography* vgl. die Studien von Stange (1989), Trachtenberg (1989) und Guimond (1991).
- 11 Siehe hierzu etwa die Bücher von John Tagg – besonders *The Burden of Representation* (1993) und *The Disciplinary Frame* (2009) –, die der progressivistischen Sozialfotografie vorhalten, im Dienste von Foucaults Konzept der Disziplinargesellschaft zu operieren. Unabhängig von der Validität dieser Kritik lässt sich festhalten, dass die pauschale Delegitimierung von *welfare state* und *social security* – zu einer Zeit, als das Modell der *Disziplinargesellschaft* zunehmend durch das der *Kontrollgesellschaft* abgelöst wurde (vgl. Deleuze 1993) – faktisch der neoliberalen Aushöhlung jener Sicherheitssysteme diskursiv in die Hände spielte. Zu dieser Verschränkung von foucaultscher Machtkritik und neoliberalen Diskurs vgl. Zamora/Behrent 2016.

werden muss, ist Folgendes: Erstens, dass sich das politische Ziel der Sozialfotografie, insofern diese eine Änderung der Klassenstruktur anvisiert, außerhalb der Fotografie – und somit auch außerhalb der Repräsentation – befindet, während die Sphäre der Repräsentation für die Politik der Anerkennung als wesentlicher Schauplatz des Politischen, des »Kampfs um Anerkennung« (Honneth 1992) fungiert. Und zweitens, dass diejenige Art von Sozialfotografie, die dezidiert auf eine Thematisierung und Visualisierung der Klassendifferenz abzielt, auch mit einer anderen Bildpolitik korrespondiert. Dies mag nicht immer offenkundig sein, da die Frage der Anerkennung zweifellos auch im Kontext der erwähnten sozialfotografischen Tradition relevant ist – so etwa bei Lewis Hines Porträts mittelloser Migrant:innen, die auf ein soziales und politisches Problem aufmerksam machen wollen, indem sie bei den Betrachtenden Sympathie für die Leidtragenden erwecken. Doch die Anerkennung der sozial Benachteiligten allein korrespondiert nicht zwangsläufig mit dem Willen, Armut zu beseitigen. Ebenso gut kann die Idealisierung der Armen (die Betonung ihres Aufstiegswillens, ihrer Arbeitsethik etc.) Klassenverhältnisse stabilisieren und den Eindruck erwecken, das Problem bestünde nicht in ökonomischer Ausbeutung, sondern in Marginalisierung, *misrecognition* und Mangel an Respekt. Wie Walter Benn Michaels gezeigt hat, besteht in dieser Hinsicht ein fundamentaler Unterschied zwischen »Klasse« und »Identität« (vgl. Michaels 2006). Denn sobald Armut und ökonomische Ungleichheit als Problem begriffen werden, stellt sich die Klassendifferenz als Unterschied dar, den es aufzuheben gilt. Bei Fragen der ethnischen oder sexuellen Identität dagegen ist »Differenz« Problem und Lösung zugleich. Sie ist das Problem, wenn sie z.B. in rassistischer, sexistischer oder transphober Manier zum Anlass für die diskriminierende Abwertung des Anderen gemacht wird. Sie ist aber gleichzeitig die Lösung, da ethnische oder sexuelle Diversität gerade nicht zu eliminieren ist, sofern die jeweilige »Andersheit« in gleichem Maße mit kultureller Anerkennung bedacht wird. Kulturelle Identitäten lassen sich somit als egalitär und different zugleich begreifen. Das eigentliche Problem betrifft die Frage ihrer Inklusion oder Exklusion, ihrer *recognition* oder *misrecognition*. Die Klassendifferenz dagegen korrespondiert stets mit einer fundamentalen Ungleichheit, die sich per se nicht »egalisieren« lässt, da sie keiner gleichrangigen Identität entspricht.¹² Das Problem ist hier also die Differenz selbst, da der Klassenunterschied immer eine Hierarchie voraussetzt, d.h. per definitionem eine Abstufung (= Herabsetzung) impliziert.

Was nun bedeutet diese Unterscheidung für die Fotografie – und insbesondere für die Praxis der *social photography*? Gewiss soll nicht argumentiert werden, dass

12 Dies kann als das hervorstechende Charakteristikum (und Problem) von August Sanders epochalem Fotoprojekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* verstanden werden: dass er im Rahmen seiner Ästhetik der Inklusion und Egalisierung keine Unterscheidung zwischen Identitäten und Klassen vornimmt (vgl. hierzu Michaels 2015: 113–133).

Sozialfotografie grundsätzlich auf visuelle Strategien der Einfühlung, Identifikation und Anerkennung verzichten würde. Doch sind Herangehensweisen an das Genre, die sich allein auf diese Aspekte konzentrieren, in mehrfacher Hinsicht limitiert. Denn wie im Folgenden deutlich wird, lassen sich bereits im Kontext der frühen Sozialfotografie Ansätze erkennen, die über eine reine Ästhetik der Anerkennung hinausgehen. Was diesbezüglich gezeigt werden soll, sind die fotografischen »Umwege«, die einzuschlagen sind, wenn die Klassendifferenz selbst – d.h. nicht die Identität der Armen, sondern die Klassenstruktur und der gesellschaftliche Prozess, der Armut produziert – zum Gegenstand fotografischer Sichtbarmachung wird. Die Fotografie betritt auf diese Weise ein Terrain, das Alberto Toscano und Jeff Kinkle im Anschluss an Fredric Jameson als »aesthetic of cognitive mapping« (Toscano/Kinkle 2015: 20–21) beschreiben.¹³ »[C]apitalism as a totality«, so Toscano und Kinkle,

is devoid of an easily grasped command-and-control-centre. That is precisely why it poses an *aesthetic* problem, in the sense of demanding ways of representing the complex and dynamic relations intervening between the domains of production, consumption and distribution [...], ways of making the invisible visible (24–25).

Insofern diese ästhetischen Strategien quer zur Ästhetik der Anerkennung positioniert sind, kreuzen sie mitunter das Territorium des invektiven Blicks. Denn nicht selten setzen sich die hier gemeinten »Bilder der Herabsetzung« dem Vorwurf der Indifferenz gegenüber den konkreten Armen aus, die sie zeigen (oder eben nicht), oder dem Vorwurf, durch die Dokumentation von Herabsetzung selbst herabzusetzen. Unter die im Folgenden konzipierte Ästhetik der Herabsetzung fallen jedoch keine herabsetzenden Bilder, sondern *Denkbilder*, deren Ziel es ist, eine für gewöhnlich unsichtbare Form struktureller Herabsetzung sichtbar zu machen, die auf immanente Weise mit den ökonomischen Mechanismen einer Klassengesellschaft verschaltet ist.

Ästhetiken der Armut

Es liegt auf der Hand – und ist im wissenschaftlichen Diskurs heute allgemein akzeptiert –, dass es keinen reinen Dokumentarismus gibt, dass also jeder fotografische Ansatz, einschließlich derjenige der Dokumentarfotografie, über eine *Ästhetik* verfügt. Die oftmals gehörte Kritik an einer vermeintlichen »Ästhetisierung der Armut« läuft daher genaugenommen ins Leere. Denn die Alternative besteht nicht zwischen »ästhetischen« und »nicht-ästhetischen« Darstellungen von Armut, son-

13 Zum Konzept des *cognitive mapping* vgl. Jameson 1988.

dern zwischen der jeweiligen Art von Ästhetik – ihrem Modus und Stil. Winfried Fluck hat dies folgendermaßen am Beispiel von Walker Evans demonstriert:

Evans has not found a way to avoid turning people into aesthetic objects; he has developed a new way of doing it – a new way that has the advantage of looking ›objective‹ and therefore ›truthful‹. The difference between a pictorialist perspective and Evans's documentary mode is not that Evans is not aestheticizing poverty but that he is aestheticizing poverty differently and on the basis of a new aesthetic. (Fluck 2010, 81–82)

Wie schon die historische Anbindung der amerikanischen Dokumentarfotografie an den *progressivism* deutlich macht, steht die Ästhetik der *social photography* aber immer auch in einem dezidiert politischen Zusammenhang. So verstand etwa Lewis Hine die Kamera zuallererst als »Mittel zum Zweck«, d.h. als Werkzeug im Kampf um bessere Arbeitsbedingungen. Ein programmatischer Konferenzbeitrag, den er 1909 auf der *National Conference of Charities and Correction* hielt, trug dementsprechend den Titel »Social Photography: How the Camera May Help in the Social Uplift« (vgl. Hine 1980).

So wenig es einen reinen Dokumentarismus gibt, so wenig gibt es in der Dokumentarfotografie also eine reine Ästhetik. Dies bedeutet nicht nur, dass sich die visuelle Ästhetik der Dokumentarfotografie am jeweiligen politischen Ziel orientiert, sondern auch, dass die ästhetischen Praktiken nicht unabhängig von ihrem institutionellen Kontext zu betrachten sind. Hine etwa war ab 1908 als Fotograf für das *National Child Labor Committee* (NCLC) tätig, weshalb seine fotografischen Arbeiten genaugenommen als Auftragsarbeiten zu begreifen sind. Ähnliches lässt sich auch über andere Vertreter:innen der Sozialfotografie sagen, für deren Arbeiten jeweils charakteristisch ist, dass das Ästhetische und das Politische einen inneren Zusammenhang bilden.

Was sich an der sonst schlüssigen Perspektive Flucks folglich bemängeln lässt, ist die relative Vernachlässigung genau dieses Zusammenhangs. Während der politische Kontext hier nämlich allenfalls am Rande behandelt wird,¹⁴ steht Flucks Text ganz im Zeichen einer Theorie der Anerkennung, in der der Frage der ästhetischen Erfahrung eine herausgehobene Rolle zukommt.¹⁵ Wenn das Politische jedoch der Anerkennungsfrage nachgeordnet wird – »poverty and wealth raise the issue of justice; and justice, in turn, depends on recognition« (Fluck 2010: 68–69) –, dann

14 So heißt es etwa mit Blick auf Evans und Agee: »For an aesthetic interested in the life-world ›in its own right‹ and ›in its own terms‹, all phenomena are potentially of equal value. This is the reason – not any socialist or left-leaning politics – why Evans can represent the poor in a manner that gives them dignity« (Fluck 2010: 82).

15 Zu dieser Verkoppelung von Ästhetik und Anerkennung vgl. Fluck 2008.

besteht die Gefahr, dass die politische Dimension der hier besprochenen Dokumentarfotografie per se auf eine »Politik der Anerkennung« reduziert wird. Es ist dann kein Wunder, wenn die Armut produzierende Klassenstruktur aus dem Blick gerät und stattdessen lediglich auf die (mehr oder weniger progressive oder invektive, mehr oder weniger Identifikation oder imaginäre Selbstentfaltung ermöglichende) Repräsentation *der Armen* fokussiert wird. Trotz der unbestreitbaren Probleme und Limitationen sowohl der Weltanschauung des *progressivism* als auch der FSA-Ideologie im Kontext des New Deal lässt sich jedoch argumentieren, dass es der amerikanischen Sozialfotografie um mehr als um eine reine Anerkennungs politik geht, nämlich auch um die strukturellen *Ursachen* von Armut. Diese abstrakt-reale Wirklichkeitsdimension vermag die Fotografie freilich nur dann zu visualisieren, wenn sie sich nicht lediglich als (»Indexikalität« beanspruchendes) Stand- oder Abziehbild begreift, sondern als *Denkbild* manifestiert. Im Hinblick auf die Sozialfotografie meint dies nicht, dass die konkreten Armen und der Modus ihrer Darstellung keine Rolle spielen. Bei der Betrachtung der hier gemeinten Bilder der Herabsetzung reicht es allerdings nicht aus, lediglich *auf* die Armen zu blicken, da diese zugleich als eine Art Medium zu begreifen sind, das die Betrachtenden dasjenige sehen lässt, was für gewöhnlich unsichtbar ist.

In diesem Zusammenhang kann nun auf die zwei bekannten fotografietheoretischen Zitate eingegangen werden, die dem vorliegenden Text voranstehen. Anknüpfungspunkte für die hier eröffnete Perspektive bietet vor allem das Zitat Brechts, das sich als Antithese zur quasi existenzialistischen und subjektorientierten Perspektive Susan Sontags¹⁶ lesen lässt. »Die Lage«, schreibt Brecht,

wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe 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‹, etwas ›Gestelltes‹. (Brecht 1992: 469)

Mehr als eine einfache Verurteilung jeder Form von Realismus oder der Fotografie insgesamt lässt sich das Zitat auch als Einforderung eines *komplexen* Realismus und einer *komplexen* Fotografie begreifen: einer Fotografie, die sich sowohl der Abstraktheit des gesellschaftlich Realen als auch ihrer eigenen Grenzen und Medialität bewusst ist – die also das Verhältnis Realität–Fotografie nicht als reines Repräsen-

16 Vgl. Sontag 1977: 15: »To take a photograph is to participate in another person's [...] mortality, vulnerability, mutability«.

tationsverhältnis (oder im Sinne von Roland Barthes: als »Emanationsverhältnis«¹⁷) begreift, sondern eingedenk ihrer eigenen Darstellungs-, Konstruktions- und Einflussmöglichkeiten operiert.

Dass dieser von Brecht aufgeworfene Problemzusammenhang auch für die frühe Sozial- und Dokumentarfotografie relevant ist, soll im Folgenden kurz am Beispiel von Lewis Hine erläutert werden. In der wissenschaftlichen Diskussion ist oftmals der Unterschied zwischen Hines Arbeiten und denen von Jacob Riis hervorgehoben worden. Was an Hine stets betont wird, ist die Tatsache, dass er – anders als Riis – zu einer »Humanisierung« der von ihm fotografierten Arbeiter:innen, Kinder und Migrant:innen beigetragen und den Betrachtenden seiner Bilder so die Möglichkeit zur Identifikation mit Menschen aus den unteren sozialen Schichten eröffnet hat (Abb. 1 und 2).¹⁸ Alan Trachtenberg merkt dementsprechend an, dass sich Hines »social work« sowohl von Stieglitz' »camera work« und dem Piktorialismus als auch von Riis' »sensational exposures« unterscheidet (Trachtenberg 1989: 171). Ähnlich argumentiert Maren Stange, wenn sie behauptet, Hine hätte sich seinen Subjekten nicht von oben herab, sondern auf der Grundlage eines geteilten sozialen Bewusstseins (»shared social consciousness«) genähert (Stange 1989: 96). Hine, so wird weithin angenommen, geht es um eine auf Sympathie fußende Darstellung der Armen, da er die Identifikation mit den Figuren seiner Sozialfotografie als wesentlichen Baustein der von ihm vertretenen Reformpolitik verstanden habe.

In der Tat ist »Sympathie« ein Schlüsselbegriff, den Hine selbst für die Charakterisierung seines fotografischen Ansatzes immer wieder verwendet.¹⁹ Es wäre jedoch falsch, seine Fotografie hierauf zu reduzieren. Da das politische Ziel Hines durchaus eine (wie auch immer kompromittierte) Veränderung der Produktionsbedingungen und somit der Klassenstruktur war, geht es ihm nicht lediglich um

17 Laut Barthes handelt es sich bei der Fotografie genau genommen um keine Repräsentation: »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« (Barthes 1989: 90–91).

18 Vgl. Orvell 2003: 75: »Hine differs most radically from Riis [...] in his attitude towards his subjects. Where Riis placed his in a separate box, emphasizing their difference from us, Hine tried to get the viewer to see a humanity shared with the subjects.«

19 Vgl. Hine 1980: »[L]et us suppose that we as a body were working [...] for better conditions in the street trades of a certain state. In the heat of the conflict we have enlisted the services of a *sympathetic* photographer. [...]. [S]urely we would not stand in the way if it were proposed that we launch [his pictures] into every possible channel of publicity in our appeal for public *sympathy*« (110); »With a picture thus *sympathetically* interpreted, what a lever we have for the social uplift« (111); »If you can decide that photography would be a good thing for you, get a camera [...] [and] go after the matter with a *sympathetic* enthusiasm« (122) [Hervorhebungen von S.S.].

Abb. 1 und 2: Jacob Riis: *Bandits' Roost*, 59 1/2 Mulberry Street (1888) und Lewis Hine: *Immigrant Family in the Baggage Room of Ellis Island* (1905)

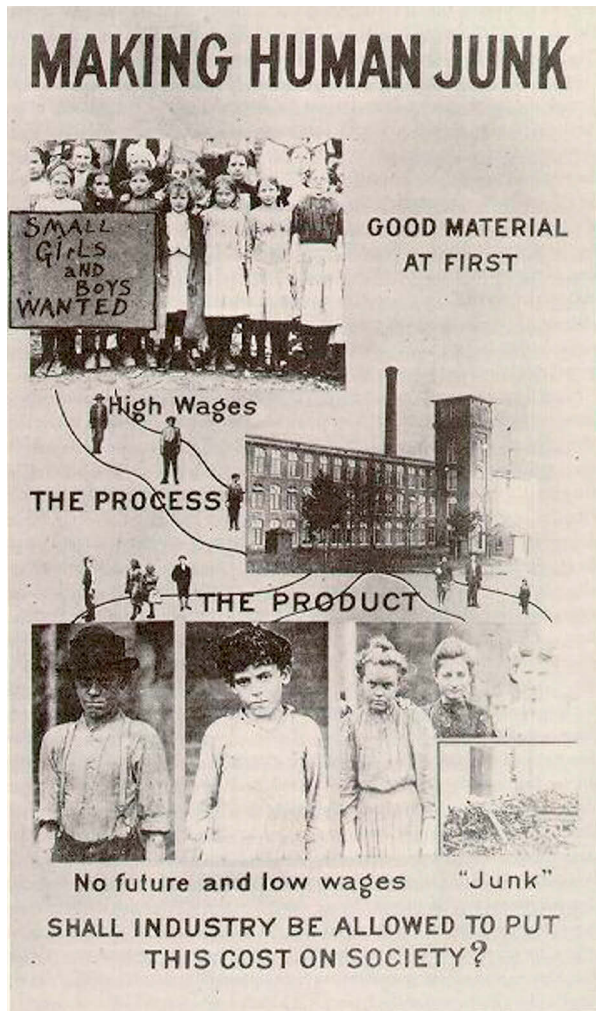


sympathische Bilder der »Opfer« dieser Klassenstruktur. Auch wenn dies auf vielen seiner Porträts nicht gleich augenfällig ist, geht es darüber hinaus um die Sichtbarmachung der gesellschaftlichen Mechanismen, die Armut produzieren. Durchaus im Sinne Brechts lässt sich z.B. eine Fotocollage lesen, die als politisches Plakat des NCLC Verwendung fand (Abb. 3). Was an diesem Bild signifikant ist, ist die Tatsache, dass dieselben Kinder, die auf anderen Aufnahmen Hines als Teil einer Sympathie beanspruchenden Bildpolitik zu sehen sind, die auf Identifikation und geteilte Anerkennung setzt, nun mit der drastischen Invektive »human junk« titulierte werden. Die Konstruktion des Plakats legt allerdings offen, dass als ursächlich für die Situation der Kinder – ihre Enthumanisierung – die Produktionsbedingungen und die Profitgier der Arbeitgeber zu begreifen sind. »Human junk« sind die Kinder also nicht »an sich«, zu »human junk« werden sie gemacht.²⁰

Hines Plakat geht somit einen Umweg, d.h. es verwandelt die Fotografie vom *Standbild* in eine Art *Denkbild*. Ganz im Sinne Brechts kann weder das isolierte Bild der Fabrik noch das der Kinder den gesellschaftlichen Zusammenhang offenlegen, in dem die Fabrik ihre »Funktion« erhält (laut Brecht »die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen«) und in dem die Kinderarbeiter:innen – »good material at first« (so der auf das Motiv der Fabrikarbeit anspielende Plakattext)

20 Vgl. Stange 1989: 96: »[Hine] did not blame the ›diseased‹ and ›feeble-minded‹ themselves [...]. Rather, he blamed the employer of children.«

Abb. 3: Lewis Hine: *Making Human Junk* (1915)



– zu »human junk« gemacht werden. Zwar spielt die indexikalische Beweiskraft der Fotografie auf dem Plakat weiterhin eine Rolle. Doch wird durch das Montageverfahren und die Verknüpfung von Wort und Bild zugleich »etwas aufgebaut«, »etwas Künstliches, etwas Gestelltes«. Die Frage der Repräsentation der Kinder, d.h. die Frage, ob diese mit oder ohne »dignity«, als »deserving« oder »undeserving poor« repräsentiert werden, wird hier ferner als nachrangig kenntlich. Denn – so die Pointe des Plakats – bei den Kindern handelt es sich nicht nur um die Pro-

duzent:innen der in der Fabrik produzierten Waren; sie sind zudem das (menschliche) »Produkt«, das auf der Grundlage untragbarer gesellschaftlicher Verhältnisse produziert wird. Was verdeutlicht werden soll, ist folglich nicht der ursprüngliche Charakter der Kinder, sondern der »Prozess«, durch den sie zu dem gemacht werden, was sie sind.

Ein weiteres Beispiel, das die konventionelle These von Hines Ästhetik als einer der Identifikation und Anerkennung in Zweifel zieht, sind eine Reihe von kompositfotografischen Porträts, die vermutlich 1913 angefertigt, allerdings zu Hines Lebzeiten nicht veröffentlicht wurden. Die auf den Eugeniker Francis Galton zurückgehende Methode der Kompositfotografie hat eine höchst kontroverse Geschichte, weshalb Hines Anwendung des Verfahrens bei vielen Kritiker:innen für Verwirrung gesorgt hat. Bei der Kompositfotografie werden die Porträts verschiedener Personen mittels Mehrfachbelichtung so miteinander kombiniert, dass sie ein neues Einzelbild ergeben. Das Ziel dabei ist, eine Art statistisches »Durchschnittsgesicht« zu gewinnen, das die Ähnlichkeiten verschiedener Physiognomien betont und ihre individuellen Merkmale in den Hintergrund treten lässt. Galton, dessen Werk sich vor allem der Frage der Erblichkeit von Verhaltensmerkmalen widmete, versprach sich von dem Verfahren die Sichtbarmachung allgemeiner »Typen«, deren physiognomische Übereinstimmung auf geteilte Verhaltenseigenschaften schließen sollte. Gemäß dieser Logik wurde etwa versucht, durch die kompositfotografische Montage der Porträts von Häftlingen einen »kriminellen Typus« sichtbar zu machen (mit allerdings mäßigem Erfolg, wie Galton selber einräumte²¹).

Obwohl sich Hine ebenfalls der Kompositfotografie bedient, scheint sein Ziel demjenigen Galtons nahezu diametral entgegenzustehen. Die Prämisse Galtons ist die von einer Korrelation zwischen inneren Charaktereigenschaften und äußeren Ausdrucksmerkmalen, wobei die Physiognomie das Innere – das als genetisch angelegt begriffen wird – nurmehr *ausdrückt*. Hine dreht diese Annahme *de facto* um: Ihm geht es nicht um angeborene Merkmale, sondern um die äußeren Bedingungen der Fabrikarbeit, deren schädlichen Einfluss auf die Körper und Physiognomie der arbeitenden Kinder er offenbar (fotografisch) nachzuweisen sucht.²² Anders gesagt: Hine geht nicht von einem bereits bestehenden Typus aus, sondern allenfalls von einem »sozialen Typus«, der gesellschaftlich und auf der Grundlage spezifischer Arbeitsbedingungen produziert wird.

21 Hierzu und allgemein zu Galtons Kompositfotografie vgl. Meyer 2019: 105-128 (hier: 109).

22 Es ist allerdings auffällig, dass Hine für seine Kompositfotografien die Aufnahmen von Gesichtern kombiniert hat, die objektiv kaum Ähnlichkeiten aufweisen. Es lässt sich daher spekulieren, dass es ihm weniger um statistische Analytik ging, als darum, einen eindringlichen ästhetischen Effekt zu erzielen. Durch die Individualisierung der singulären Kindergesichter wird der Fokus zudem vom jeweiligen Einzelschicksal abgewendet und auf den kollektiven Charakter des sozialen Problems gelegt.

Auch wenn es somit fernliegt, Hines Ideen mit der Eugenik Galtons zu identifizieren, haben sowohl seine kompositfotografischen Experimente als auch das »Human-Junk«-Plakat für deutliche Kritik gesorgt. George Dimock beispielsweise hebt den Widerspruch hervor, dass Hines Werk zwar einerseits einfühlsame Porträts wie das eines jungen »Doffer Boy«²³ beinhaltet (Abb. 4), dass Hine andererseits aber denselben Jungen auf dem oben besprochenen Plakat als »human junk« bezeichnet und dessen Aufnahme schließlich auf einer seiner Kompositfotografien mit dem Bild eines anderen Kindes kombiniert (Abb. 5):

As an image of a young, vulnerable, attractive child who confronts the viewer directly, *Doffer Boy* lends itself to a humanist reading. This interpretation sets up a circuit of empathetic engagement travelling from the boy via the camera and photographer to us, the present-day audience. Yet in a poster prepared for the NCLC, Hine transposes this same figure into an image of »human junk«. The boy is conflated metonymically with a photograph of industrial waste and presented as, quite literally, worthless. [...] Most disturbing of all, however, is a Hine photograph in the Library of Congress that completes the erasure of this doffer boy as subject by superimposing his image onto that of the young woman [...] who stands directly to his left in the »Making Human Junk« poster. This composite portrait constitutes a rather crude attempt to combine visual and statistical representation in the service of a positivist social science. [...] Hine's poster and composite portrait come as something of a shock, since they force upon us the realization that the child-labour photographs are used here to devalue rather than sacralize the child worker. To represent the child labourer as »human junk« cannot be reconciled with a politics or an aesthetics based on observing and preserving the integrity of the subject. (Dimock 1993: 48-49)

Der »Schock«, den Dimock hier beschreibt, ist nachvollziehbar, wenn man Hines Bildpolitik ausgehend von den Kriterien einer Politik der Anerkennung beurteilt. Denn begreift man Klassendifferenz – etwa die Differenz zwischen dem Mittelklassefotografen Lewis Hine und den von ihm fotografierten Kindern aus der Arbeiterklasse – im Sinne von unterschiedlichen, aber prinzipiell gleichwertigen Identitäten oder Kulturen, dann lassen sich die hier analysierten Beispiele aus Hines Werk in der Tat als invektiv und herabsetzend kritisieren. Generell soll nicht in Abrede gestellt werden, dass sich in Hines politischer und fotografischer Arbeit ein für den Kontext des amerikanischen Progressivismus üblicher Paternalismus spiegelt, der mit klassenbedingten Vorurteilen und einer normativen Orientierung an den Werten der Mittelklasse einhergeht. Es ist jedoch mehr als fraglich, ob die

23 Als *doffer boys* werden sogenannte »Spulenwechsler« in Textilfabriken bezeichnet – eine Tätigkeit, die in der Regel von Kindern ausgeführt wurde.

Abb. 4: Lewis Hine: Doffer Boy (1910)



Abb. 5: Lewis Hine: Composite Photograph (1913)



Ziele von Hines Politik und Ästhetik in Dimocks Text adäquat benannt werden, oder ob Formulierungen wie »a politics or an aesthetics based on observing and preserving the integrity of the subject« nicht vielmehr zeigen, wie hier die Logik

der Anerkennungspolitik der 1990er Jahre zunächst auf Hines Fotografie projiziert wird, um ihm im Zuge desselben theoretischen Kurzschlusses dann vorzuwerfen, das ästhetische Ideal jener Politik unterlaufen zu haben. Doch anstatt als Fehlleistungen, die die bürgerliche Klassenarroganz der Reformpolitik entlarven, können Hines kompositfotografische Experimente und das »Making Human Junk«-Poster auch als (zweifelloso anfechtbare) Versuche verstanden werden, sich von der Anerkennungsfrage zu lösen und stattdessen die Systematik und Struktur einer Art von Herabsetzung ins Bild zu setzen, die unmittelbar mit den ökonomischen Grundlagen des amerikanischen Industriekapitalismus verkoppelt ist.

Fotografie der Indifferenz

Für die Fragen, die im vorliegenden Text sowohl über den Unterschied von Klasse und Identität als auch über den politischen Nutzen der Fotografie aufgeworfen wurden, sind die Arbeiten von Walter Benn Michaels von wesentlicher Bedeutung. Dies betrifft vor allem sein 2015 erschienenes Buch *The Beauty of a Social Problem*, das sich explizit der Fotografie widmet. Ging es in *The Trouble with Diversity* (2006) noch um eine politische Fundamentalkritik an den diversitäts- und identitätsfixierten Perspektiven, die seit den 1990er Jahren bestimmend sind für die Politik der kulturellen Linken – »the neoliberal left«, wie es bei Michaels heißt (Michaels 2017: 331) –, widmet sich das neun Jahre später erschienene Buch nun der Sphäre der Kunst. Den Arbeiten, die hier behandelt werden, schreibt Michaels allerdings eine umso größere *politische* Relevanz zu, je mehr sie sich dezidiert als *Kunst* begreifen, d.h. je mehr sie Fragen der Form und der ästhetischen Autonomie verhaftet sind. Auf eigenwillige Weise kommt es in *The Beauty of a Social Problem* somit zu einer Verschränkung von Politik und Kunst, Klassentheorie und Formbegriff. Eigenwillig ist der Ansatz deshalb, weil es Michaels gerade nicht um Agitprop oder aktivistische Kunst geht. Stattdessen geht es um eine *Ästhetik der Indifferenz*, die in ihrer Verpflichtung auf die Idee künstlerischer Autonomie dasjenige zu visualisieren vermag, was relationalen, performativen oder prozessualen Spielarten »engagierter« Kunst laut Michaels entgeht, nämlich die Vorstellung eines quasi-autonomen Realzusammenhangs, eines strukturierten »Ganzen«, das unabhängig ist von den affektiven Dispositionen, Subjektpositionen und Rezeptionsweisen der Betrachtenden.²⁴ Laut Michaels ist diese Idee der Autonomie von ebenso künstlerischer

24 Hier offenbart sich der kunsttheoretische Einfluss Michael Frieds, der in seinem Aufsatz »Art and Objecthood« (Fried 1967) das Ende der modernistischen Kunstauffassung beklagt und aufkommenden Stilrichtungen wie der *minimal art* eine »theatrale« Bezugnahme auf das Publikum vorgeworfen hat. Michaels wendet Frieds kunstkritische Diagnose gewissermaßen ins Politische, indem er den Übergang von Modernismus zu Postmodernismus als Teil der-

wie politischer Relevanz. So wird der politische Fehler derjenigen Diskurse, die sich Phänomenen wie Armut und sozialer Ungleichheit ausgehend von einer Politik der Anerkennung nähern, in *The Trouble with Diversity* folgendermaßen zugespitzt:

[N]ot content with pretending that our real problem is cultural difference rather than economic difference, we have also started to treat economic difference as if it *were* cultural difference. So now we're urged to be more respectful of poor people and to stop thinking of them as victims, since to treat them as victims is condescending – it denies them their ›agency‹. And if we can stop thinking of the poor as people who have too little money and start thinking of them instead as people who have too little respect, then it's our attitude toward the poor, not their poverty, that becomes the problem to be solved, and we can focus our efforts of reform not on getting rid of classes but on getting rid of what we like to call classism. (Michaels 2006: 19-20)

Diese Passage macht deutlich, dass nicht nur seine Ästhetik, sondern auch die Politik, die Michaels vorschwebt, auf einer spezifischen *Indifferenz* basiert: Worum es geht, sind nicht die affektiven Haltungen oder der Mangel an Respekt gegenüber den Armen, denn die Armut selbst – nicht »Klassismus« (vgl. Klemper/Weinbach 2009), sondern die Existenz von Klassen – ist das eigentliche Problem. Um dieses Problem sichtbar zu machen, ist Michaels zufolge eine Ästhetik notwendig, die nicht auf Mitleid oder Einfühlung setzt, die sich also nicht im Sinne Susan Sontags »der Wahrheit des Leidens« (»the truth of suffering«) verschreibt (Michaels 2017: 323), sondern der es gelingt, das Problem selbst denk- und sichtbar zu machen, d.h. »die Schönheit des Problems« zu verdeutlichen. Es ist nicht von ungefähr, dass Michaels hier programmatisch auf Brecht verweist, dem der Titel seines Buchs (*The Beauty of a Social Problem*) entlehnt ist. Der Titel spielt auf ein Zitat Brechts über die vierte Szene in *Mutter Courage* an, wo das »Lied von der großen Kapitulation« gesungen wird. Brecht merkt an, dass diese Szene nicht »ohne Verfremdung« gespielt werden dürfe: »Eine solche Szene ist gesellschaftlich verhängnisvoll, wenn die Darstellerin der Courage das Publikum durch hypnotisches Spiel einlädt, sich in sie einzuleben [...]. Die Schönheit und Anziehungskraft eines gesellschaftlichen Problems wird es [das Publikum] nicht zu fühlen bekommen« (Brecht 1994: 207). Dementsprechend heißt es bei Michaels: »[T]o feel the beauty of the problem is precisely not to feel the pathos of the suffering produced by the problem; it's instead to feel the structure that makes the problem« (Michaels 2015: 39).

Ein treffendes Beispiel aus dem Bereich der zeitgenössischen Fotografie, das Michaels zur Verdeutlichung seiner Ästhetik der Indifferenz behandelt, ist Viktoria Binschtoks Arbeit »Wand #1« (2006) aus der Serie *Die Abwesenheit der Antrag-*

selben historischen Entwicklung begreift, die im politischen Bereich die neoliberale Wende einleitet.

steller (Abb. 6). Das Foto, das in einer Berliner Arbeitsagentur aufgenommen wurde, zeigt explizit nicht die arbeitslosen Antragsteller:innen, sondern lediglich die Spuren ihrer Körper an der Wand. Durch diese ästhetische Entscheidung wird die Aufmerksamkeit der Betrachtenden nicht auf die Arbeitslosen, sondern auf das soziale Problem – das Problem der Arbeitslosigkeit und ihre zeitlichen Implikationen²⁵ – gelenkt. Aufgrund der Indifferenz des Bildes gegenüber der Identität der Betroffenen (die abweichend von einer langen Tradition des sozialen Dokumentarismus hier gerade kein Gesicht erhalten²⁶) werden Fragen wie »Wer sind die Arbeitslosen?«, »Was sagt ihr Äußeres über sie aus?« oder »Sind sie zu Recht oder zu Unrecht in ökonomische Abhängigkeit geraten?« für nachrangig erklärt. Was Binschtoks Arbeit vielmehr evoziert, ist – gerade durch den abstrakten Charakter des Fotos, durch seine Ähnlichkeit mit einem Gemälde im Stile Cy Twomblys – die Vorstellung des abstrakten Realen einer ökonomischen Struktur, die Arbeitslosigkeit und prekäre Existenzweisen als elementare Bestandteile ihrer Operationsweise zwangsläufig enthält. Hierzu schreibt Michaels:

[I]t's the beauty of the photograph – a beauty produced not by showing the victims of unemployment but by *not* showing them, and by transforming the record of their presence into something that looks more like a color field painting than a documentary photograph – that is the mark of its politics. As a picture of the ›relative surplus population‹ rather than of the unemployed, *Wand 1* is not interested in eliciting our sympathy. Rather, precisely because this population performs its function without regard to how anyone feels about it, in order to see it properly we have to see it without appeal to any of the many attitudes either the employed or the unemployed might have about each other and about themselves. (Michaels 2015: 40)

Um das soziale Problem kenntlich zu machen, geht Binschtok somit noch einen Schritt weiter als etwa Lewis Hine in den im vorigen Abschnitt besprochenen Arbeiten. Denn durch die Eliminierung der Arbeitslosen aus dem Bild distanziert sich das Bild zugleich von den Betrachtenden:

[T]he photograph establishes a distance from its subjects, and seeks to mirror that distance with the one it establishes from its viewers, making it impossible for us to identify by giving us no one to identify with, making the question of who its viewers are and how they feel as irrelevant as the question of who its subjects

25 Indem Binschtoks Arbeit die Zeit des Wartens und der Langeweile im Stil eines buchstäblichen »Zeit-Bilds« *zusammenzieht*, rückt auch die Zeitlichkeit des sozialen Problems in den Blick. Die existenzielle Zeit der Individuen, die unsichtbar bleiben, wird so zum kollektiven Diagramm.

26 Siehe als prototypisch für diese Tradition das eingangs besprochene Buch *You Have Seen Their Faces* (1937) von Margaret Bourke-White.

Abb. 6: Viktoria Binshtok: *Wand #1* (2006)



were and how they felt. What it wants instead is to establish a space of its own, to make itself autonomous. (40-41)

Hier wird einmal mehr deutlich, wie sehr Michaels' Vorstellung von Politik mit seiner Vorstellung von Ästhetik korreliert; oder besser gesagt, wie sehr eine spezifisch modernistische Autonomieästhetik das Modell abgibt für eine klassenbasierte Politik der Indifferenz – eine Politik des »sozialen Problems« im Sinne Brechts. Hier liegt einerseits der Reiz von Michaels' Perspektive, die quer steht zu den gegenwärtig dominanten Spielarten, das Ästhetische und das Politische einander anzunähern. Denn weder wird hier das Ästhetische auf das Politische reduziert, noch das Politische auf das Ästhetische. Vielmehr scheint durch die Reaktualisierung der Prämissen einer modernistischen Auffassung von künstlerischer Autonomie ein Weg gefunden zu sein, um simultan über Kunst *und* Politik zu sprechen, ohne dadurch das eine oder das andere Element zu schmälern. So sehr sich allerdings die gezielte Rehabilitierung von Begriffen wie ästhetische Autonomie, Intentionalität und Autorschaft – in einem Kontext, in dem die kategorische Zurückweisung jener Begriffe zu einer fast habituellen Geste künstlerischer wie akademischer Praxis geworden ist –, nachvollziehen lässt, so sehr manifestiert sich die dezidierte Affir-

mation eines modernistischen Kunstbegriffs auch als Hindernis für die Anwendbarkeit und Reichweite von Michaels' Ansatz, die naturgemäß limitiert ist.²⁷ Nicht zuletzt aufgrund von Michaels' schroffer Unterscheidung zwischen *Dokumentation* und *Kunst* (vgl. Michaels 2017: 333) stellt sich die Frage, wie auf der Grundlage seiner Theorie der Fotografie mit fotografischen Werken zu verfahren ist, die sich einem dokumentarischen Ansatz verpflichtet fühlen und die Kriterien seiner normativen Ästhetik nicht erfüllen. Als Beispiel hierfür soll nun abschließend mit der *rephotography* Camilo José Vergaras ein fotografischer Ansatz behandelt werden, der sich zwar deutlich von Michaels' formalistischem Kunstideal unterscheidet, der mit anderen Mitteln aber eine ähnliche Wirkung erzielt wie die eben besprochene Arbeit von Binschtok. Wie im Folgenden nämlich gezeigt wird, gelingt es Vergara durch seine serielle Methode der Dokumentation, die repräsentations- und identifikationslogischen Probleme zu vermeiden, die in vielen Spielarten der Sozialfotografie manifest sind. Wie bei Binschtok ist auch hier wieder die Frage der Zeitlichkeit konstitutiv. Doch während Binschtoks Arbeit die Zeit simultan verdichtet – die Zeit des Wartens also verräumlicht und das Bild zugleich verzeitlicht wird – geht es bei Vergara um eine multitemporale Chronologie, die die zeitliche Struktur neo-liberaler Stadtpolitik ins Visier nimmt.

***Rephotography: Die Temporalisierung des fotografischen Blicks*²⁸**

Mit Büchern wie *The New American Ghetto* (1995) oder *American Ruins* (1999) ist Vergara in den letzten Jahrzehnten als einer der profiliertesten Vertreter sogenannter »Ghettofotografie« hervorgetreten. Am Beispiel von Städten wie Detroit, Chicago, Camden, Newark oder Gary widmet sich seine Fotografie den Schattenseiten der sozioökonomischen Entwicklung der USA und dokumentiert Phänomene wie den Verfall der Innenstädte, Deindustrialisierung, Ghettoisierung, Gentrifizierung und soziale Verdrängung. Während etwa Berenice Abbott, die in den 1930er Jahren den Wandel New Yorks zur archetypischen Großstadtmetropole dokumentierte, den Akzent ihrer Fotografie auf architektonische und gesellschaftliche Modernisierung, auf Aufstieg und Triumph legte (Abb. 7), wendet sich Vergara quasi der Rückseite derselben ökonomischen Logik von »schöpferischer Zerstörung« (vgl. Schumpeter 1954) zu. Der Begriff der Geschichte, der hier impliziert wird, scheint demjenigen Benjamins zu entsprechen, der seinen (dem bekannten Gemälde Klees ent-

27 Diese Limitiertheit wird von Michaels selbst auch eingeräumt: »This usefulness is, inevitably, a restricted one. If what you want is a change in policy, you're not likely to get it from art, and particularly not from the kind of formally ambitious art I describe here.« (Michaels 2015: xiii).

28 Der folgende Teil enthält einige Absätze, die sich mit Passagen aus meinem Buch *Kulturelle Komplexität* überschneiden (vgl. Schleusener 2015: 348–352).

stammenden) »Engel der Geschichte« folgendermaßen beschreibt: »Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft [...]. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm« (Benjamin 1977a: 255).

Abb. 7: Berenice Abbott: *Park Avenue and 39th Street, Manhattan* (1936)



Was die Arbeiten Vergaras besonders macht, ist vor allem die temporale Systematik seiner fotografischen Methode. So fotografiert er im Sinne der *rephotography*²⁹ in regelmäßigen Abständen immer wieder dieselben Orte, Nachbarschaften, Gebäude und Häuserfassaden. Vergaras Fotos bilden somit umfangreiche »Time-Lapse«-Serien (Abb. 8 und 9), deren Beweiskraft weniger auf den Einzelbildern zur Geltung kommt als in ihrer Gesamtheit, in der sie zur Veranschaulichung eines übergreifenden (ökonomischen) Transformationsprozesses und seiner sozialen Effekte beitragen. Auf diese Weise ist ein viele tausend Fotos umfassendes Archiv entstanden, das Vergara 1977 begonnen hat und das vorwiegend Aufnahmen sogenannter »Hyperghettos« beinhaltet: ökonomisch und ethnisch segregierte urbane

29 Als *rephotography* gilt gemeinhin die wiederholte Ablichtung eines Motivs, das bereits zu einem früheren Zeitpunkt fotografiert wurde. Zu den temporalen und medialen Implikationen des Verfahrens vgl. Schleusener 2015: 344-361.

Orte, in denen mindestens 40 % der Bevölkerung unterhalb der Armutsgrenze leben.³⁰

Abb. 8: Camilo José Vergara: Fern Street, North Camden (1979)



Abb. 9: Camilo José Vergara: Fern Street, North Camden (1988)



30 Vgl. Vergara 1995: xii-xiii: »This book grows out of the ›The New American Ghetto Archive‹, my collection of over nine thousand color slides that I began taking in 1977 for the purpose of documenting the nation's major ghettos [...]. My choice of locations coincides with areas called ›hyperghettos‹ – places where at least 40 percent of the population lives below the poverty level.« Den Begriff *hyperghetto* hat Vergara offenbar von Loïc Wacquant übernommen, von dem ein früher Text in der Literaturliste genannt wird (vgl. Wacquant/Wilson 1989).

Zwar thematisiert Vergara in seinen Büchern auch die Gründe für die Situation der von ihm fotografierten Innenstädte – so etwa die Flucht der weißen Mittelklasse in die *suburbs*, den Rückbau (und die Dysfunktionalität) des amerikanischen Wohlfahrtsstaats, die Verlagerung der Industrie in Niedriglohnländer, Segregation und andauernden Rassismus, Kriminalität und Drogensucht. In erster Linie interessiert ihn jedoch die visuelle Topografie dieser Orte, die das geographische Zentrum vieler amerikanischer Städte bilden, von den meisten US-Bürger:innen jedoch gänzlich gemieden werden. Auf Vergaras »Chroniken des Niedergangs« (vgl. Thureau 2000) sind folglich oftmals nur noch die Restbestände von urbanen Räumen zu sehen, die zum Opfer einer verfehlten Stadtpolitik geworden sind. Nicht selten handelt es sich buchstäblich um *Ruinen* (vgl. Vergara 1999), die zunehmend sich selbst und schließlich der Natur überlassen werden (Abb. 10).

Abb. 10: Camilo José Vergara: *Ransom Gillis Mansion, Detroit* (2000)



Vergleicht man Vergaras Ansatz nun mit der eben diskutierten »Ästhetik der Indifferenz« im Sinne von Walter Benn Michaels (und seiner Lesart der Arbeiten Viktoria Binschtofs), dann werden sowohl Parallelen als auch Differenzen deutlich. Wie Michaels geht es auch Vergara um eine Art der Sozialfotografie, die nicht auf Identifikation und Einfühlung abzielt, sondern sich – im Gegensatz zu »people-centered street photography« (Vergara 1995: xv) – dem »Ganzen« des sozialen Problems annimmt. Explizit verwirft Vergara (mit Verweis auf Andy Grundberg) die Ästhetik eines Fotojournalismus, der auf »individual heroism«, »emotional compassion« und »pictures that are big, graphic, and easy to understand« (ebd: xv) setzt. Zugleich wird jedoch deutlich, dass er seine Methode der *rephotography* nicht in erster Linie als Kunst begreift, sondern sich einem »realistischen« Dokumen-

tarismus verpflichtet fühlt, den er gegenüber der künstlichen Oberflächenästhetik des konventionellen Fotojournalismus vorzieht:

Photographs depicting only an instant, lacking a sense of the whole, and constructed through dramatic light and strong compositions that hide important details shape more than record reality. Today's dazzling pictures seldom take us beyond the surface and thus cannot raise our consciousness, much less promote social change. (xv)

Trotz der genannten Überschneidungen ist anzunehmen, dass Michaels dieselben Vorbehalte gegen Vergaras *rephotography* und seinem »New American Ghetto Archive« geltend machen würde, die er bereits gegenüber Matt Blacks Fotoprojekt *The Geography of Poverty* (vgl. Black 2018) geäußert hat: nämlich dass es hier nicht darum geht, »das Ganze« der kapitalistischen Ökonomie und ihrer Funktionsweise mittels einer formal avancierten Ästhetik und ihrer »inneren Struktur« zu veranschaulichen, sondern dass es letztlich um eine »additive« Idee des Ganzen geht – um noch ein Bild und noch ein Bild und noch ein Bild. Anders gesagt: Der Armut produzierende gesellschaftliche Gesamtzusammenhang wird hier nicht durch ein »dialektisches Bild« im Sinne Benjamins aufgezeigt; vielmehr bilden alle Bilder gemeinsam eine Art Mosaik, aus dem sich das Ganze bestenfalls indirekt rekonstruieren lässt, aber ohne dass hierdurch der innere Zusammenhang der einzelnen Ansichten verständlich gemacht werden würde.³¹

Nun lässt sich allerdings argumentieren, dass es sich bei Vergaras fotografischem Ansatz um keine räumlich orientierte Geografie der Armut, sondern um eine temporale Kartografie handelt – und dass dies genau den Unterschied zu Ansätzen wie dem von Matt Black macht. Die Methode fotografischer Verzeitlichung und Serialisierung erlaubt es nämlich, nicht nur visuelle Evidenz für die (räumliche) Ausbreitung und den Umfang der Armutsproblematik in den USA zu sammeln, sondern auch Einsichten in ihre (zeitliche) Struktur zu gewähren, d.h. Logik, Auswirkung und Richtung einer bestimmten Sozial- und Wirtschaftspolitik einsehbar zu machen. Dadurch, dass Vergaras Projekt seit Ende der 1970er Jahre besteht – laut David Harvey der Beginn der »neoliberalen Revolution« (vgl. Harvey 2005: 1) – lassen sich die Serien in ihrer Gesamtheit als temporales Panorama neoliberaler Stadtpolitik begreifen, die einhergeht mit Prozessen des Verfalls, der Verwahrlosung und Verwüstung, aber auch mit Gentrifizierungstendenzen, selektivem Wiederaufbau und, damit verbunden, dem Austausch der ansässigen

31 Vgl. Michaels 2017: 332: »Black's understanding of his subject is poverty rather than the process or logic according to which both poverty and wealth are produced; [...] *Geography of Poverty* has no interest in establishing an internal structure. It's organized around an essentially additive idea of the whole.«

Bevölkerung. Mehr noch als in seinen Fotobüchern wird dieser Prozess auf verschiedenen Websites sichtbar, die Teile von Vergaras Werk präsentieren.³² Anhand von zeitlich datierten Bildern, die zumeist aus derselben Perspektive aufgenommen wurden, wird es hier auf umso eindringlichere Weise möglich, den Wandel (und seine spezifische Richtung) zu verfolgen, der dieselbe Straßenkreuzung oder dasselbe Gebäude in Brooklyn, der South Bronx, Newark, Camden oder Chicago über einen Zeitraum von mehreren Jahren oder Jahrzehnten ereilt hat.

Obwohl es keinesfalls so ist, dass Vergaras Bilder kategorisch auf Menschen verzichten würden, stehen in seiner Fotografie dezidiert keine Gesichter im Vordergrund. Denn in erster Linie geht es nicht um Affektbilder der Leidenden – oder darum, »das Leiden anderer zu betrachten«. Stattdessen geht es um den politisch-ökonomischen *Kontext* jenes Leidens, d.h. um den Gesamtzusammenhang der neo-liberalen Transformation des urbanen Raums, die nicht allein »den Menschen« betrifft, sondern auch auf Gebäude, Straßen, Häuserfassaden, Gegenstände und die gesamte städtische Umgebung einwirkt, die sich in der Errichtung von Zäunen und Absperrgittern äußert oder sich auf Graffitis und Wandgemälden artikuliert. Auch wenn Vergaras Ghettofotografie somit – anders als Liam Kennedy behauptet (vgl. Kennedy 2000: 113-115) – keine Auslöschung von Subjektivität impliziert, sondern vielmehr veranschaulicht, dass Subjektivität und Territorialität auf grundlegende Weise verknüpft sind, lässt sich argumentieren, dass sich sein Projekt durch die Fokussierung auf Gebäude und ihren Verfall einem Vorwurf aussetzt, der im Zusammenhang mit den Debatten um den invektiven Charakter visueller Armutsdarstellungen in den letzten Jahren vermehrt artikuliert worden ist. Gemeint ist der Vorwurf des *ruin porn*, d.h. der quasi pornografischen Fetischisierung des urbanen Verfalls zu rein ästhetischen Zwecken. Der Vorwurf ist vielfach auf die mediale Darstellung Detroits bezogen worden: einer Stadt, die zum Sinnbild urbanen Niedergangs im Zeitalter der Globalisierung geworden ist und deren Ruinen heute als ikonische Motive einer globalisierten visuellen Kultur fungieren.

Das Thema der Repräsentation von Detroits Ruinen ist u.a. Gegenstand eines Artikels von 2011 (»Detroitism: What does »ruin porn« tell us about the motor city?«), dessen Autor John Patrick Leary sich vor allem auf zwei jüngere Fotobücher mit Detroit-Bezug konzentriert, nämlich *Detroit Disassembled* von Andrew Moore und *The Ruins of Detroit* von Yves Marchand und Romain Meffre (vgl. Moore 2010 und Marchand/Meffre 2010). Auch wenn sich Leary um eine differenzierte Perspektive bemüht, steht er diesen und ähnlichen Fotoprojekten äußerst skeptisch gegenüber. Die hochauflösenden und großformatigen Ruinenbilder der drei Fotografen, die auch weltweit auf Ausstellungen und in Museen präsentiert wurden, deutet Leary als »spectacles of degradation«, auf denen der Kontext und die Ur-

32 Siehe z.B. <https://camilojosevergara.com/> [letzter Zugriff 16.07.2021].

sachen urbanen Verfalls weitgehend unsichtbar bleiben. »So much ruin photography«, schreibt Leary,

aestheticizes poverty without inquiring of its origins, dramatizes spaces but never seeks out the people that inhabit and transform them, and romanticizes isolated acts of resistance without acknowledging the massive political and social forces aligned against the real transformation, and not just stubborn survival, of the city. (Leary 2011)

Wenn diese Beschreibung gerade *nicht* auf die Fotografie Vergaras passt, dann liegt dies nicht allein an dem soziologischen Material, das seine Fotobücher beinhalten, oder an der Tatsache, dass Vergara für seine Arbeiten durchaus mit den Bevölkerungsgruppen interagiert, die die von ihm dokumentierten Orte bewohnen.³³ Mehr noch ist es der temporale Charakter seiner Fotografie, der Vergara vor einer rein fetischistischen Ästhetisierung städtischer Ruinen bewahrt. Dieser temporale Charakter liegt in gewissem Sinne quer zum typischen Verständnis des Mediums, das traditionell durch seine indexikalische Verbindung zum Realen definiert wird – wohlgerne ein Reales, das die Fotografie als vornehmlich zeit- und bewegungslos präsentiert. Eben durch diese Fähigkeit einer »objektiven« Darstellung der Wirklichkeit, die mit einer Konzeption des Wirklichen als starr und prozesslos korrespondiert, scheint sich die Fotografie zur medialen Verdinglichung und Fetischisierung ihres Gegenstands auf prototypische Weise zu eignen. Die *rephotography* multipliziert und verzeitlicht die Ansichten desselben Gegenstands jedoch, wodurch sie das Medium gewissermaßen *prozessualisiert*. Hierdurch entsteht der Effekt, dass Bilder desselben Ortes oder desselben Dings sich zu widersprechen, sich gegenseitig zu »korrigieren« scheinen und nun nicht mehr als statische Repräsentation, sondern im Sinne von *Denkbildern* fungieren, die aufgrund ihrer temporalen Intervalle dazu nötigen, dasjenige zu denken, was sich außerhalb der fotografischen Rahmung befindet. Oder wie es der Fotograf Douglas Levere formuliert: »A single photograph gives the illusion that time stops. A rephotograph lifts that illusion« – wodurch deutlich wird: »change is the only permanence« (Levere 2005: 14).

Trotz des antifetischistischen Einschlags von Vergaras temporaler Fotografie lässt sich allerdings nicht von der Hand weisen, dass viele seiner »amerikanischen Ruinen« auf eigentümliche Weise *schön* sind. Fast könnte man meinen, dass die Gebäude – von der üblichen Funktion beurlaubt, die sie normalerweise erfüllen – allein für die ästhetische Wahrnehmung gedacht sind. Insofern »Ästhetisierung« die

33 Vgl. Vergara 1995: xii: »The New American Ghetto is the result of an uninterrupted dialogue with poor communities, their residents, and the scholars who study them.«

Defunktionalisierung dessen voraussetzt, was präsentiert wird,³⁴ lässt sich zweifellos behaupten, dass Vergara ästhetischen Nutzen aus der Krise der Innenstädte zieht, die er vorgibt, lediglich zu dokumentieren.³⁵ Ursächlich für den Funktionsverlust einer ehemaligen Fabrik, eines Gerichtsgebäudes, einer verwaisten Schule oder Kirche ist hier allerdings nicht die Ästhetisierungsstrategie des Fotografen, sondern die Ignoranz einer neoliberalen Stadtpolitik. Vergaras Ruinen verweisen somit auf gewaltsame Verfallsprozesse, im Zuge derer sich das Soziale zunehmend zu verflüchtigen scheint, wobei es die Methode der *rephotography* ermöglicht, die unterschiedlichen Stadien dieser Entwicklung sichtbar zu machen. Anders als Liam Kennedy in seiner Kritik an Vergara meint, wird dieser Prozess jedoch keinesfalls als ahistorisch charakterisiert. »Decay«, schreibt Kennedy,

connotes a natural environmental process that even [Vergara's] sequencing is unable to temporalise as a historical and social one. The move from culture to nature (quite literally in many photographs of vegetation) is emblematic of Vergara's propensity to elide human subjectivity in his images and ignore the ontological and experiential dimension of black subjectivity in particular (Kennedy 2000: 113).

Ganz im Gegenteil lässt sich jedoch argumentieren, dass Vergara gerade keine »Naturalisierung« von Geschichte und Politik betreibt, sondern vielmehr eine Politisierung der Geografie – oder besser: der spezifischen Beziehung, die »Natur« und »Kultur« auf seinen Fotos eingehen.

Vielleicht lässt sich in der Ästhetisierung der Ruinen – ihrer visuellen Schönheit, die mit ihrem realen Funktionsverlust korrespondiert – der einzige utopische Impuls ausmachen, mit der Vergara die Betrachter:innen seiner Bilder zurücklässt. Denn seine »amerikanischen Ruinen« verschwinden nicht einfach, sondern bestehen auf gleichsam *virtuelle* Weise fort. Und dies wirft immerhin die Frage auf, ob sich für die von Vergara dokumentierte Entwicklung nicht eine andere Zukunft oder ein Verlauf denken lässt, der nicht länger durch die ökonomische Dialektik von Fortschritt und Zerstörung, Wachstum und Niedergang bestimmt wäre.

34 Vgl. Peper 2002: 2: »Ästhetisieren heißt wertfrei: den Gegenstand aus übergreifenden Funktionen und Sinnrastern lösen.«

35 In der Tat hat Vergara nie einen Hehl aus seiner ästhetischen Wertschätzung für die von ihm fotografierten Ruinen gemacht. Nicht frei von Sentimentalität und Nostalgie sieht er in seinen Aufnahmen »auch eine Hommage an die Ingenieurskunst des Industriezeitalters«, denn selbst in ihrem Niedergang bewahrten die Ruinen noch die Erinnerung daran, dass »Stein, Stahl und Marmor einst unvergänglich« schienen (Thurau 2000: III). In diesem Kontext lässt sich auch Vergaras kontrovers diskutierter Vorschlag verstehen, man solle mehrere Blocks in der Innenstadt Detroits nicht sanieren, sondern als Monumente der amerikanischen Stadtgeschichte dem allmählichen Verfall überlassen.

Postskriptum

In diesem Beitrag wurden verschiedene sozialfotografische Ansätze diskutiert, in denen die technischen und ästhetischen Mittel der Fotografie eingesetzt werden, um Strukturen der Herabsetzung sichtbar zu machen, die mit den ökonomischen Grundlagen demokratischer Klassengesellschaften verschaltet sind. Bilder der Herabsetzung, wie sie hier konzipiert wurden, verknüpfen das Sichtbare mit dem Unsichtbaren – das unmittelbar Konkrete mit dem abstrakten Realen des sozialen Problems – und manifestieren sich als *Denkbilder*, die sich einer reinen Anerkennungsllogik ebenso verweigern wie einer konventionellen Ikonografie des Leidens. Auch wenn bei der Veranschaulichung dieser Strategien hier eher exemplarisch als historisch-chronologisch vorgegangen wurde, lassen sich die genannten Beispiele dennoch sinnvoll datieren. So basieren die Methoden, auf die Lewis Hine zurückgegriffen hat, um seine Dokumentarfotografie der Sympathie und Anerkennung gesellschaftspolitisch zu erweitern, auf Komposit- und Montageverfahren aus der Frühphase des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit (vgl. Stiegler 2016). Bei Viktoria Binschok dagegen steht das fotografische Bild dezidiert im Zeichen der Kunst und eines neuen Formalismus, dessen Möglichkeiten zur Sichtbarmachung des politisch Unsichtbaren verschaltet sind mit neo-modernistischen Techniken der Abstraktion und Verzeitlichung. Camilo José Vergara schließlich arbeitet mit den temporal-seriellen Methoden der *rephotography*, die sich gegen die fetischistische Tendenz des singulären Einzelbilds richtet, und widmet sich so den Verfalls- und Verdrängungsprozessen neoliberaler Stadtpolitik.

Es lohnt sich, an dieser Stelle noch einmal direkt auf die übergeordneten Themen des vorliegenden Sammelbands einzugehen, nämlich auf den skopischen Kapitalismus der Gegenwart, seinen digitalen Bilderflow und die Herausbildung eines spezifischen Typus des invektiven Blicks. Im Hinblick auf den Komplex des »Invektiven« hat der Text Folgendes deutlich gemacht: erstens, dass die Frage der voyeuristischen Anreizung einer Schaulust mit invektiven Implikationen gerade im Diskurs um die Dokumentarfotografie eine wesentliche – und historisch verbürgte – Rolle spielt; zweitens, dass dieser Diskurs vor allem in jüngerer Zeit überlagert wird von einer Anschlusskommunikation, in der der Wert der Sozialfotografie am Maßstab einer »Politik der Anerkennung« bemessen wird – was zur Folge hat, dass die fotografische Darstellung von Gruppen und Identitäten nun deutlich stärker im Fokus steht als die Repräsentation des »sozialen Problems«; und drittens, dass die hier behandelten fotografischen (Gegen-)Strategien, insofern es deren Ziel ist, nicht das Leiden, sondern seine strukturellen Ursachen zu visualisieren, mit dem Problem konfrontiert sind, Herabsetzung zwar zeigen zu müssen, jedoch ohne dabei selbst herabzusetzen oder einen bloß voyeuristischen Affekt zu mobilisieren.

Was nun den digitalen Kontext der visuell-ökonomischen Konstellation betrifft, auf den der Band sich konzentriert, so lässt sich zweifellos behaupten, dass die hier

behandelten sozialfotografischen Ansätze mehrheitlich zu dessen Vorgeschichte gehören. Denn zum einen entspricht die ökonomische Konstellation, die in den Arbeiten Hines, Binschtoks und Vergaras adressiert und problematisiert wird, noch nicht unmittelbar dem skopischen oder »digitalen Kapitalismus« (vgl. Staab 2019) der Gegenwart; und zum anderen sind die behandelten Fotoprojekte konzeptuell – so sehr das Digitale für die Fotografie Binschtoks und Vergaras eine Rolle spielt – noch nicht primär an das Medium des Internets gebunden, sondern mehr noch an analoge Medien wie das Magazin, das Buch oder das politische Plakat (im Falle Hines) und an Orte wie die Kunstgalerie oder das Museum.³⁶

Wohlgemerkt nehmen heute jedoch so gut wie *alle* Bilder am digitalen *image flow* teil, der durch Websites, Datenbanken, Suchmaschinen, Social Media Apps und deren User:innen konstant am Laufen gehalten wird. Dies gilt freilich auch für die hier behandelten Arbeiten, die in der einen oder anderen Form allesamt entlang der digitalen Kanäle des Web 2.0 zirkulieren, was die Bedingungen ihrer Rezeption wesentlich verändert. Dies lässt sich besonders anschaulich am Beispiel von Vergara zeigen. So wird zunächst deutlich, dass die digitale Präsentation seiner Fotografie sowohl den zeitlichen Verlauf der dokumentierten Entwicklung als auch den konzeptuellen Serialismus seiner Methode stärker zum Ausdruck zu bringen vermag als dies in den Büchern der Fall ist, wo – schon allein durch die Covergestaltung oder die Anordnung der (oft unterschiedlich großen) Fotos – nie vollständig mit der Logik des singulären oder herausgehobenen Bilds gebrochen wird. Auf Vergaras Website dagegen kommt der Prozesscharakter seiner Fotografie und ihre raum-zeitliche Systematik wesentlich konsequenter zur Geltung. Mit wenigen Ausnahmen haben die Abbildungen hier nicht nur dieselbe Größe; auch gelangt man zu den Einzelbildern der abgebildeten Orte nur dann, wenn man in der vorgegebenen (chronologischen) Reihenfolge von Bild zu Bild klickt. Mehr noch als in den Fotobüchern wird auf diese Weise der spezifische Entwicklungsverlauf deutlich, den Vergaras Bilder in ihrer Gesamtheit veranschaulichen. Die Fotografie wird so zur kognitiven Kartografie.

Im Rahmen der heute allgegenwärtigen »Instagrammatik«³⁷ digitaler Bildzirkulation dominiert dagegen eine essenziell andere Form von Serialität: eine Logik des Seriellen, in der Bilder aus ihren spezifischen Kontexten und Chronologien entfernt und – nach Ähnlichkeitskriterien unter Hashtags gruppiert oder an digitale Pinnwände geheftet – in die endlose Gegenwart eines plattformgesteuerten Bilderflusses übertragen werden. Es wird sich zeigen, inwiefern sich sozialfotografische

36 In Bezug auf Vergara sollte allerdings erwähnt werden, dass er seit Mitte der 2000er Jahre das Internet nicht nur für die Präsentation seiner Bilder nutzt, sondern auch zunehmend auf digitale »research tools« wie Google Maps oder Google Street View zurückgreift (vgl. <https://www.camilojosevergara.com/About-This-Project/1> [letzter Zugriff: 16.07.2021]).

37 Zum Begriff der »instagrammatischen Operation« vgl. Schulze 2020: 142–145.

Ansätze wie die hier thematisierten im Kontext des Plattformkapitalismus und der visuellen Kultur »sozialer Medien« werden behaupten können – und welche ästhetischen und politischen Herausforderungen, Anpassungen und Transformationen sich in dieser Konstellation ergeben.³⁸

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1977a): »Über den Begriff der Geschichte«. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 251-261.
- Benjamin, Walter (1977b): »Denkbilder«. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 308-312.
- Black, Matt (2018). »Poverty and Mythologies in America. Magnum photographer Matt Black reflects on his ongoing project that challenges the mainstream representation of America's poor«. In: *Magnum Photos*. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/poverty-and-mythologies-in-america/> [letzter Zugriff 16.07.2021].
- Blessing, Jennifer (2007): »Jeff Wall in Schwarz und Weiß«. In: Dies. (Hg.): *Jeff Wall – Belichtung*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 8-35.
- Bogre, Michelle (2012): *Photography as Activism: Images for Social Change*. Waltham, MA: Focal Press. DOI: 10.4324/9780240812762.
- Brecht, Bertolt (1992): »Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment«. In: Ders.: *Schriften 1. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 21. Hrsg v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 448-514.
- Brecht, Bertolt (1994): »Couragemodell 1949«. In: Ders.: *Schriften 5. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 25. Hrsg v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 169-398.
- Butler, Judith (2009): *Frames of War: When Is Life Grievable?* London/New York: Verso.
- Deleuze, Gilles (1993): »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften [1990]«. In: Ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254-262.
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

38 Eine besondere Pointe in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass die Begriffe »Sozialfotografie« und »Social Photography« heute zunehmend nicht mehr in ihrer historischen Bedeutung verstanden werden, sondern als Sammelbezeichnung für interaktive Formen der Fotografie im Kontext der sozialen Medien.

- Dimock, George (1993): »Children of the Mills: Re-Reading Lewis Hine's Child-Labour Photographs«. In: *Oxford Art Journal*, Jg. 16, Nr. 2, S. 37-54.
- Fluck, Winfried (2008): »Playing Indian. Aesthetic Experience, Recognition, Identity«. In: Kelleter, Frank/Stein, Daniel (Hgg.): *American Studies as Media Studies*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 73-92.
- Fluck, Winfried (2010): »Poor like Us: Poverty and Recognition in American Photography«. In: *Amerikastudien/American Studies*, Jg. 55, Nr. 1 (Special Issue: *Poverty and the Culturalization of Class*), S. 63-93.
- Fraser, Nancy (1995): »From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a »Post-Socialist« Age«. In: *New Left Review*, Jg. 212, Nr. 1, S. 68-93.
- Fraser, Nancy/Honneth, Axel (2003): *Umverteilung oder Anerkennung? Eine politisch-philosophische Kontroverse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fried, Michael (1967): »Art and Objecthood«. In: *Artforum*, Jg. 5, Nr. 10, S. 12-23.
- Guimond, James (1991): *American Photography and the American Dream*. Chapel Hill und London: The University of North Carolina Press.
- Harvey, David (2005): *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford/New York: Oxford UP.
- Hester, Helen (2014): »Weaponizing Prurience«. In: Korte, Barbara/Regard, Frédéric (Hgg.): *Narrating Poverty and Precarity in Britain*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 205-224. DOI: 10.1515/9783110365740.205.
- Hine, Lewis (1980): »Social Photography«. In: Trachtenberg, Alan (Hg.): *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, S. 109-113.
- Honneth, Axel (1992): *Kampf um Anerkennung: Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Illouz, Eva (2018): *Warum Liebe endet? Eine Soziologie negativer Beziehungen*. Berlin: Suhrkamp.
- Jameson, Fredric (1988): »Cognitive Mapping«. In: Nelson, Cary/Grossberg, Lawrence (Hgg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, S. 347-357.
- Kemper, Andreas/Weinbach, Heike (2009): *Klassismus. Eine Einführung*. Münster: Unrast Verlag.
- Kennedy, Liam (2000): *Race and Urban Space in Contemporary American Culture*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Klee, Paul (1976): *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*. Köln: DuMont.
- Leary, John Patrick (2011): »Detroitism: What does »ruin porn« tell us about the motor city?« In: *Guernica*: https://www.guernicamag.com/leary_1_15_11/ [letzter Zugriff: 15.07.2021].
- Levere, Douglas (2005): *New York Changing: Revisiting Berenice Abbott's New York*. New York: Princeton Architectural Press.
- Marchand, Yves/Meffre, Romain (2010): *The Ruins of Detroit*. Göttingen: Steidl.
- Menke, Christoph (2011): *Aesthetics of Equality/Ästhetik der Gleichheit. 100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken*. Ostfildern: Hatje Cantz.

- Meyer, Roland (2019): *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*. Konstanz: Konstanz UP.
- Michaels, Walter Benn (2006): *The Trouble with Diversity. How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality*. New York: Henry Holt.
- Michaels, Walter Benn (2015): *The Beauty of a Social Problem: Photography, Autonomy, Economy*. University of Chicago Press.
- Michaels, Walter Benn (2017): »Picturing the Whole. Form, Reform, Revolution«. In: *Socialist Register*, Jg. 53, Nr. 1, S. 323–338.
- O'Donnell, Edward T. (2004): »Pictures vs. Words? Public History, Tolerance, and the Challenge of Jacob Riis«. In: *The Public Historian*, Jg. 26, Nr. 3, S. 7–26.
- Orvell, Miles (2003): *American Photography*. Oxford & New York: Oxford UP.
- Peper, Jürgen (2002): *Ästhetisierung als Aufklärung. Unterwegs zur demokratischen Privatkultur. Eine literarästhetisch abgeleitete Kulturtheorie*. Berlin: John-F.-Kennedy-Institut für Nordamerikastudien.
- Schleusener, Simon (2015): *Kulturelle Komplexität: Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies*. Bielefeld: transcript.
- Schulze, Holger (2020): *Ubiquitäre Literatur. Eine Partikelpoetik*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Schumpeter, Joseph (1954): *Capitalism, Socialism, and Democracy*. London: George Allen & Unwin.
- Sekula, Allan (1982): »On the Invention of Photographic Meaning«. In: Burgin, Victor (Hg.): *Thinking Photography*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, S. 84–109.
- Sontag, Susan (1977): *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Staab, Philipp (2019): *Digitaler Kapitalismus: Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Berlin: Suhrkamp.
- Stange, Maren (1989): *Symbols of Ideal Life. Social Documentary Photography in America, 1890-1950*. New York: Cambridge UP.
- Stiegler, Bernd (2006): *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Fink.
- Stiegler, Bernd (2016): *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*. Paderborn: Fink.
- Tagg, John (1993): *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tagg, John (2009): *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press.
- Thurau, Martin (2000): »Ein Chronist des Niedergangs. Mit Beharrlichkeit und soziologischem Blick dokumentiert der Fotograf Camilo José Vergara den Verfall der amerikanischen Städte«. In: *Süddeutsche Zeitung am Wochenende* (8./9.06.2000).
- Toscano, Alberto/Kinkle, Jeff (2015): *Cartographies of the Absolute*. Winchester/Washington: Zero Books.

- Trachtenberg, Alan (1989): *Reading American Photographs. Images as History: Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill & Wang.
- Vergara, Camilo José (1995): *The New American Ghetto*. New Brunswick: Rutgers UP.
- Vergara, Camilo José (1999): *American Ruins*. New York: The Monacelli Press.
- Völz, Johannes (2007): »The Index and its Vicissitudes: Hyperrealism from Richard Estes to Andreas Gursky«. In: *Amerikastudien/American Studies*, Jg. 52, Nr. 1, S. 81–102.
- Wacquant, Loïc/Wilson, William Julius (1989): »The Cost of Racial and Class Exclusion in the Inner City«. In: *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Jg. 501, Nr. 1, S. 8–25.
- Walter, Christine (2002): *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*. Weimar: VDG.
- Zamora, Daniel/Behrent, Michael C. (2016) (Hgg.): *Foucault and Neoliberalism*. Cambridge/Malden: Polity Press.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Jacob A. Riis: *Bandits' Roost, 59 1/2 Mulberry Street* (1888). 48.7 x 39.4 cm. Museum of Modern Art. Siehe: <https://www.moma.org/collection/works/50859> [letzter Zugriff: 25.06.2021].
- Abb. 2: Lewis W. Hine: *Immigrant Family in the Baggage Room of Ellis Island* (1905). 19.1 x 24.1 cm. Museum of Fine Arts, Houston. Siehe: <https://artsandculture.google.com/asset/hwEWiyJnUAWQ5g> [letzter Zugriff 25.06.2021].
- Abb. 3: Lewis W. Hine: *Making Human Junk* (1915). Aus: Miles Orvell (2003): *American Photography*. Oxford: Oxford UP, S. 74.
- Abb. 4: Lewis W. Hine: *One of the Young Doffers Working in Pell City Cotton Mill* (1910). National Child Labor Committee collection, Library of Congress, Prints and Photographs Division. Siehe: <https://www.loc.gov/item/2018674905/> [letzter Zugriff 25.06.2021].
- Abb. 5: Lewis W. Hine: *Composite Photograph of Child Laborers Made from Cotton Mill Children* (1913). National Child Labor Committee collection, Library of Congress, Prints and Photographs Division. Siehe: <https://www.loc.gov/resource/nclc.02737/> [letzter Zugriff 25.06.2021].
- Abb. 6: Viktoria Binshtok: *Wand #1* (2006). C-Print. 120 x 160 cm. Teil der Serie *Die Abwesenheit der Antragsteller*. Aus: Walter Benn Michaels: »The Beauty of a Social Problem«. *nonsite.org* (3. Oktober 2011). Siehe: <https://nonsite.org/the-beauty-of-a-social-problem/> [letzter Zugriff 25.06.2021].

- Abb. 7: Berenice Abbott: *Park Avenue and 39th Street, Manhattan* (1936). The New York Public Library Digital Collections. Siehe: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4f37-a3d9-e040-e00a18064a99> [letzter Zugriff 25.06.2021].
- Abb. 8: Camilo José Vergara: *View West along Fern St. from 937, North Camden* (1979). © Camilo José Vergara. Siehe: <https://www.camilojosevergara.com/Camden/Fern-St--1979-2019/1> [letzter Zugriff 25.06.2021].
- Abb. 9: Camilo José Vergara: *Along Fern St. from N. 10th St., North Camden* (1988). © Camilo José Vergara. Siehe: <https://www.camilojosevergara.com/Camden/Fern-St--1979-2019/2> [letzter Zugriff 25.06.2021].
- Abb. 10: Camilo José Vergara: *Ransom Gillis Mansion, Alfred at John R Streets, Detroit* (2000). © Camilo José Vergara. Siehe: <https://www.camilojosevergara.com/Detroit/Former-Ransom-Gillis-Mansion/9> [letzter Zugriff 25.06.2021].