



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Allan Sekulas *Fish Story*

Eine Untersuchung zur Kulturgeschichte, Politik und Ästhetik des maritimen Raumes

Verfasserin

Katrin Miglar

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

EINLEITUNG	4
1. ZWISCHEN FOTOGRAFIE, TEXT UND REALISMUS	9
1.1. Bild und Text	11
1.2. Das »Seeschlacht-Argument«	14
1.3. Die Apparaturen des Sehens: <i>Ikon, Symbol und Index</i>	16
1.4. Seemannsgarn als Essay	24
1.5. Das Fotobuch	27
2. AN DEN ÜBERGÄNGEN	31
2.1. Das bürgerliche Traumbild	31
2.2. Das Meer als Metapher – Ein Exkurs	35
2.3. Innen und Außen	44
2.4. Ungleichzeitigkeit und Diskontinuität	53
2.5. Der Hafen als Schwellenraum	56
2.6. Der Container als Medium des Tausches	60
2.7. Land und Meer Festigkeit und Beweglichkeit	63
3. DAS MEER ALS VERGESSENER ORT DER GLOBALISIERUNG	66
3.1. Räume der Verdrängung und Vertreibung	66
3.2. Kontingenz der Arbeit	71
3.3. Das Panorama	73
3.4. Das Meer als Ausnahmezustand	80
4. SCHLUSSSTEIL	88
5. LITERATURVERZEICHNIS	92
Internetquellen	100
ABBILDUNGSTEIL	102
ABBILDUNGSLEGENDE	147
ABBILDUNGSNACHWEIS	150
ABSTRACT I	152
ABSTRACT II	153
LEBENSLAUF	154

EINLEITUNG

Als »das größte Medium der Verbindung«¹ bezeichnet schon Hegel das Meer. Die Semantik des Meeres besteht aus einer Reihe von Zuschreibungen, darunter ist die als Transportfläche von besonderer Bedeutung. Mit dem Verkehr von Personen und Waren über die Weltmeere beginnt die Geschichte der Globalisierung und in der bildlichen Darstellung des Meeres schreibt sich zugleich die symbolische Repräsentation des Globus ein. Nachdem das offene Meer als unbegrenztes und formloses Element verstanden wird, begegnet man darin auch einer starken Faszination für die Offenheit und Unendlichkeit der freien See. Diese unterschiedlichen Dimensionen des Meeres bis hin zur romantisierenden und idealisierenden Wahrnehmung von Häfen, Schiffen und Seefahrern werden in der vorliegenden Fotoreportage zu einer umfassenden künstlerischen und theoretischen Auseinandersetzung verwoben. Der amerikanische Künstler und Theoretiker Allan Sekula stellt mit dem Dokumentarprojekt *Fish Story* (1989–1995) der nostalgisch gefärbten Darstellung der maritimen Welt eine Repräsentation des zeitgenössischen maritimen Raumes entgegen. Die Aufnahmen der *Fish Story* (in deutscher Übersetzung *Seemannsgarn*) entstanden aus einer mehrjährigen Beschäftigung des Dokumentarfotografen mit Hafenstädten als vollautomatisierte Handelszentren, die im Zuge der Globalisierung der internationalen Handelsschifffahrt zu einem Schnellumschlagbecken für Supertanker und Container geworden sind. Allan Sekula (*1951 in Erie) stammt selbst aus einem Hafenviertel von Los Angeles, was ein Grund dafür sein mag, dass die Fotografien eine besondere Sensibilität für die Transformationsprozesse von Hafenregionen aufweisen.²

Die fotografische Dokumentation der lokalen Auswirkungen einer zunehmend globaleren Wirtschaft führte den Foto-Konzeptionisten unter anderem nach Rotterdam, Ulsan in Südkorea, Hong Kong sowie an die spanische und mexikanische Küste. Die Ergebnisse dieser künstlerischen Feldforschung sind als Ausstellung, als Fotoessay sowie als Film in Zusammenarbeit mit dem Filmemacher und -kritiker Noël Burch

¹ Hegel 1970a, S. 391.

² Vgl. Sekula 2002a.

(*1932) unter dem Titel *The Forgotten Space* erschienen.³ Allan Sekula hat mit *Fish Story* gezeigt, dass zeitgenössische Kunst den vermeintlich langweiligen Bereich der Ökonomie keineswegs umgehen muss. Das Phänomen des Massengüterverkehrs macht derzeit einen erheblichen Faktor der Weltwirtschaft aus, dadurch sind Häfen zu einem Umschlagplatz des weltweiten Verkehrs geworden. Doch im maritimen Raum vollzieht sich neben dem wirtschaftlichen Handel auch ein Austausch von Kulturgütern und Ideen zwischen Ländern und Völkern. Zudem eröffnet sich mit dem »kunsthistorischen« Problem des Meeres gleichsam ein Bezugssystem maritimer Vorstellungstableaus, die aus der visuellen Kultur des Meeres hervorgehen. Im Zusammenspiel von Kulturgeschichte und sozialkritischer Reportage entwickelt Sekula eine Untersuchung zu den Transformationsprozessen der Hafenstädte, des maritimen Militärs, der maritimen Wirtschaft sowie der Arbeit auf hoher See über den Zeitraum der letzten 300 Jahre. In Form von narrativen und fotografischen Sequenzen wird das Meer als Medium des Tausches einer Analyse unterzogen, wobei diese doppelte Deutung der wirtschaftlichen und kulturellen Aktivität durchgehend relevant bleibt.

Doch wieso gerät das Meer ins Zentrum einer kunstwissenschaftlichen Anschauung, könnte man an dieser Stelle fragen. Ebenso gut könnte man sein Augenmerk auf viele andere interessante Aspekte in Sekulas Werk richten. Allerdings macht das Erscheinen neuster Literatur zum maritimen Raum und dessen Repräsentationsformen ein Reservoir an vormodernen und romantischen Anachronismen sichtbar und drängt die vorliegende Arbeit in ebendiese Richtung. In diesem Zusammenhang ist auf den Sammelband *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, der von Hannah Baader und Gerhard Wolf 2010 herausgegeben wurde, hinzuweisen. In verschiedenen Artikeln wird der Versuch unternommen, die Geschichte des Meeres in seinen Repräsentationen zu erforschen. „Unser Interesse“, so bemerken die Herausgeber, „gilt dem Meer als Medium des Tausches und als Grenze der Repräsentation in den Verschränkungen von Poetik und

³ *Fish Story* wurde zuerst in Rotterdam gezeigt, am Witte de With Center for Contemporary Art, das die Fertigstellung der Arbeit auch unterstützte. Die Ausstellung wurde in weiterer Folge noch in Stockholm, Glasgow, Calais und in Santa Monica vorgestellt – alle Ausstellungsorte haben einen deutlichen Bezug zur maritimen Thematik. Nach eigenen Angaben interessiert sich Sekula vor allem dafür, auf lokaler Ebene globale Fragen zu eröffnen. (Vgl. Sekula 1997, S. 58) Doch auch bei der *documenta 11* (2002) war Allan Sekula mit der Arbeit *Fish Story* vertreten. Der Film basiert wiederum auf dem Fotobuch und zeigt als Dokumentaressay anhand von Interviews oder auch Filmausschnitten aus alten Filmen, dass das Meer aus dem zeitgenössischen Blickfeld geraten ist. *The Forgotten Space* gewann den Orrizonti-Preis der Jury bei den Internationalen Filmfestspielen in Venedig 2010.

Politik.“⁴ Das Thema hat sich damit zusehends auf die Frage nach der Kulturgeschichte, Politik und Ästhetik des maritimen Raumes zubewegt. Mit dem Aufsatz des niederländischen Kunsthistorikers Eric de Bruyn *Uneven Seas. Notes on the Political Mythology of Maritime Space*, der erst vergangenes Jahr im Magazin des Instituts für Theorie erschienen ist, waren im Wesentlichen jene Aspekte formuliert, die mich nachhaltig beschäftigen sollten. Von dem Film *The Forgotten Space* ausgehend besteht das Vorhaben de Bruyns darin, die maritime Welt in Relation zum komplexen symbolischen Erbe des Meeres zu beschreiben. Dafür wählt der Autor einen historischen Horizont, vor dem das Meer eine dynamische topologische Denkfigur bildet. Neben der kulturellen Codierung fokussiert der Text vor allem auf die juristisch-politischen Implikationen in der politischen Mythologie des maritimen Raumes. Vor diesem Hintergrund wird das Meer zum Ausnahmezustand und zum Ort des sozialen Überlebenskampfes. Der Container wird als eine abstrakte Einheit des Tausches im Prozess der weltumspannenden kapitalistischen Produktion gedeutet.⁵

Ein Grund, warum das Meer in den Kulturwissenschaften gegenwärtig vermehrt thematisiert wird, besteht darin, dass unsere Lebenswelten im Zeitalter der elektronischen Revolution vielfach unter das Paradigma informatorischer Fluidisierung gestellt werden.⁶ Sekula weist selbst daraufhin, dass man sich der *Fish Story* strukturell wie thematisch gesehen zwar auch über die Begriffe der Schwelle und des Fließens annähern kann, immerhin steht die Arbeit an historischen Übergängen genauso wie im Zwischenbereich verdinglichter gesellschaftlicher Grundlagen und abstrakter Relationen. Gleichwohl wehrt sich Sekulas Projekt vehement gegen den Mythos eines postindustriellen Zeitalters, in dem zeitgenössische Wirtschaftseliten eine Ökonomie ohne schwere Produktion und Fabrikation imaginieren.⁷ Demgegenüber dokumentiert Sekula den langsam und beschwerlichen Seetransport und widerlegt den Mythos vom Wohlstand ohne schwere Arbeit. In diesem Sinne thematisiert das gesamte Projekt eine Gegenwartskultur, die zwar die unabhängige Intelligenz des Kapitals im System der postfordistischen Ökonomie informationsbasierter Arbeit propagiert, die eigentlichen Produktionsorte und -mittel entziehen sich jedoch der Sichtbarkeit. Das Meer gerät nicht nur aus dem Blickfeld und wird zu einem vergessenen Ort der Globalisierung, sondern kann nur mehr unter dem Vergangenheitsaspekt eines merkantilen

⁴ Baader / Wolf 2010, S. 10.

⁵ Vgl. De Bruyn 2011, S. 84–100.

⁶ Vgl. Heidenreich 2004.

⁷ Vgl. Sekula 1997, S. 53 und S. 56.

Wirtschaftsraumes erkannt werden. Die Ursache dafür liegt in der kulturellen Repräsentation des Meeres seit dem 17. Jahrhundert. Daraus erschließt sich die ausgeprägte historische Interpretation für den vorliegenden Gegenstand. Im Schlussteil komme ich noch auf zeitgenössische Vergleichsbeispiele zu sprechen, um die Untersuchung abschließend noch zu öffnen.

Zunächst möchte ich die künstlerischen und theoretischen Positionen Sekulas als Autor, Fotografiekritiker, -historiker und -theoretiker vorstellen. Dabei folge ich in erster Linie den Einschätzungen Benjamin H.-D. Buchloh, die das ästhetische Anliegen Sekulas zwischen Diskurs und Dokument ansiedeln.⁸ Gleichzeitig soll anhand des ersten Abbildungspaares eine Reflexion des Mediums Fotografie erfolgen – zur Rolle der Fotografie in der Diskussion über Technik, Kunst, Wissenschaft sowie Nachahmung und Schöpfung. Schließlich setzt sich Sekula in unterschiedlichen Abhandlungen mit der Technizität der Fotografie seit den Sichtapparaturen des 19. Jahrhunderts kritisch auseinander.⁹ Zugleich schließe ich wesentlich an die Erkenntnisse an, die Renate Wöhrer bereits 2006 mit ihrer Abschlussarbeit *Die Realität umsegeln. Allan Sekulas Fotoessay „Fish Story“ als kritische dokumentarische Praxis* zusammengetragen hat.¹⁰ Die von Wöhrer sehr aufschlussreich thematisierten Bildkonzeptionen im Werk Allan Sekulas sollen um eine kulturwissenschaftliche Untersuchung des maritimen Raumes erweitert werden. Die Relevanz der Meeresmetaphorik kommt in der Konstruktion des Maritimen als symbolischer Raum zum Vorschein, dem noch Formen von Abenteuern, Unvorhersehbarkeit und auch politischer Rebellion inhärent sind. Der Werkkomplex *Fish Story* zeichnet sich durch die theoretische Auseinandersetzung mit dem Leben Einzelner sowie verschiedener Gruppen aus, eine Vorgehensweise, die sich besonders durch das Interesse für die offene Intelligenz und das kulturelle Bewusstsein dieser Gruppe von Arbeitern auszeichnet, welche in diesen sensiblen Bereichen der Ökonomie tätig sind. Mit den Fotoarbeiten entstehen Assoziationen von klaustrophobisch engen maritimen Räumen im Sinne eines modernen Sklavenschiffes, sodass eine latente Gefahr des

⁸ Vgl. Buchloh 2002, S. 190–204 sowie Sekula / Buchloh 2003, S. 21–55.

⁹ Vgl. Sekula 2010, S. 302–337; Sekula 2002b, S. 255–290; Sekula 1978, S. 859–883; Sekula 1997, S. 49–59 und Sekula 2003 beziehungsweise Geimer 2009; Stiegler 2010 sowie Solomon-Godeau 2003, S. 169–183. Was die Einordnung des Mediums in das Industriezeitalter betrifft, empfiehlt sich besonders der Aufsatz *Technizität oder Diskursivität: Fragen zu Allan Sekulas »The Traffic in Photographs«* von Herta Wolf (siehe Wolf 1997, S. 88–95.). Darin stellt die Autorin im Anschluss an Sekulas Text *Handel mit Fotografien* (siehe Sekula 2002b, S. 255–290.) die Frage nach dem Status des fotografischen Bildes als ein mechanisch produziertes Bild.

¹⁰ Vgl. Wöhrer 2006. Die Diplomarbeit von Renate Wöhrer wurde ebenfalls am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien eingereicht.

Volksaufstandes und der Meuterei spürbar wird. Doch letztlich wird alles der Disziplin des Frachtcontainers unterworfen, indem die menschliche Arbeitskraft verborgen bleibt. Der standardisierte Frachtbehälter bleibt ein fortlaufendes Motiv.

Die Fotoreportage zeichnet den Untergang des klassischen panoramischen maritimen Raumes als einen altmodischen Modus der Repräsentation und markiert zugleich den Aufstieg des modernen maritimen Details.¹¹ Das Meer bleibt stets ein Reservoir für ökonomische und kulturelle Anachronismen und infolgedessen schwankt der Fotoessay zwischen einer panoramischen und fragmentarischen Sicht. Es entsteht eine offene Dialektik zwischen dem Ganzen und dem Detail. Doch insgesamt, so bemerkt Sekula, „besteht [die maritime Welt] als Quell konstanter, unheimlicher, »heterotopischer« Erinnerungen und Rätsel fort.“¹² Die Vorstellung von der radikalen Freiheit des Meeres entspricht in der politischen Ökonomie der Existenz eines freien Bereichs (auch der Ausbeutung), der nicht innerhalb sondern außerhalb der Ordnung liegt. In dieser Übereinstimmung mit der politischen Mythologie des Meeres findet sich die Bedeutung einer Denkfigur, die schon in der Politischen Theologie Carl Schmitts zu finden ist. Das Schiff wird als Heterotopie zur Schnittstelle einer juristisch-internen Regulierung des internationalen Staatengefuges seit dem 17. Jahrhundert und dem nichtjuristischen-externen Außenbereich des offenen Meeres. In diesem Sinn trägt das Schiff auch das Potential die vernunftmäßige Ordnung zu brechen. In dieser Verschränkung entsteht ein Paradoxon zwischen den Eigenschaften der Begrenztheit und Offenheit dieser weltlich-maritimen Räume und den in der bildlichen Darstellung imaginierten Möglichkeiten.

¹¹ Vgl. Sekula 1997, S. 54.

¹² Sekula 1997, S. 54.

1. ZWISCHEN FOTOGRAFIE, TEXT UND REALISMUS

Das Fotobuch *Fish Story* enthält knapp 100 Fotografien, die von kritisch-philosophischen Essays begleitet werden. Daraus ergibt sich eine narrative Struktur, die über sieben Kapitel getragen wird. Die einzelnen Kapitel erschließen sich über einen geographischen und semantischen Zusammenhang und lassen eine einheitliche Farbigkeit erkennen – im ersten Kapitel finden sich zum Beispiel vermehrt kräftige Rot- und Gelbtöne.¹³ Durch das spezifische Bild-Text-Verhältnis entsteht zwischen Sichtbarem und Sagbarem eine Form von Diskursivität, die bereits im Titel *Fish Story* angelegt ist. Im Originaltitel schwingt die Konnotation einer »fishy story« mit, einer Geschichte, die nicht ganz stimmig ist und eigenartig anmutet.¹⁴ Die Zweifelhaftigkeit einer Erzählung wird mit *Seemannsgarn* in geringer Abweichung in die deutsche Übersetzung transponiert. »Seemannsgarn zu spinnen« bedeutete ursprünglich Taue und Trosse für die Arbeit auf Schiff zu wickeln. Dabei konnten sich die Seefahrer ihre unglaublichen Abenteuer und Erlebnisse schildern, sodass die Redewendung mit der Zeit die unglaublichen Erzählungen der Seereisenden selbst bezeichnete. Das Erzählen wurde zur Hauptsache, die Erlebnisberichte lagen durchaus im Grenzbereich von Phantasie und Wahrheit, teilweise zwar undurchsichtig, waren sie doch immer glaubhaft-eindrucksvoll. Dieses Interesse an einer narrativen beziehungsweise essayistisch-diskursiven Argumentation verleiht dem Gesamtkonzept eine epische Form, die an die großen Romane über die Seefahrt – von Odysseus bis Moby Dick – erinnert, wobei der Erzählfluss durch das Einblenden von scheinbar unpassenden Fakten und Details immer wieder gezielt gestört wird.¹⁵ Eine paradoxe Dimension der Arbeit entfaltet sich auch darin, was Benjamin H.-D. Buchloh »the illegibility of his work« nennt, das heißt die Unleserlichkeit einiger Fotografien, deren Konnex zur Gesamtkonzeption nur über die Bildlegenden erschlossen werden kann, die am jeweiligen Kapitelende aufgeführt sind.¹⁶

Das Werk arbeitet mit disparaten Szenen, visuellen Metaphern und suggestiver Narration, sodass die Kritik der Globalisierung und des Spätkapitalismus auf mehreren Ebenen erfolgt. Die Fotografien bemühen sich um eine kritische Reflexion des Erbes

¹³ Vgl. Sekula / Tchen 2004, S. 156.

¹⁴ Vgl. Wöhrer 2006, S. 8.

¹⁵ Vgl. Buchloh 2002, S. 202.

¹⁶ Vgl. Sekula / Tchen 2004, S. 165.

der Dokumentarfotografie sowie der historischen Unzulänglichkeit der traditionellen Dokumentarpraktiken.¹⁷ Sekula unternimmt eine Diskursanalyse fotografischer Verfahrensweisen, indem Bildästhetiken in einen diskursiven Rahmen aus Kommentar, Kritik und erläuternden Text eingesetzt werden. Eine Auseinandersetzung mit den sozialen, politischen und ästhetischen Implikationen der Fotografie erfolgt auch in den beigefügten Textpassagen, die entweder in Form von subjektiv-anekdotischen Essays oder als wissenschaftliche, kunsttheoretische Schriften in den Bildband integriert sind. Die trostlose Wissenschaft Teil I und II sind die beiden umfangreichsten Kapitel, darin fächert Sekula die Geschichte der Seefahrt und der maritimen Repräsentationsformen weit auf. Die Bezeichnung »die trostlose Wissenschaft« (im Original »*Dismal Science*«) geht zurück auf die Abgrenzung, die der viktorianische Historiker Thomas Carlyle Mitte des 19. Jahrhunderts für die Volkswirtschaftslehre im Gegensatz zur „fröhlichen Wissenschaft“, der Poesie, vorgenommen hat.¹⁸ Aus dieser Formation einer diskursiven Praxis entsteht das Konzept eines kritischen Realismus, das eine neuartige fotografische Repräsentation möglich macht. Die grundlegende künstlerische Entscheidung, die Sekula mit seiner Arbeit getroffen hat, war die Neubelebung eines dokumentarischen Sozialrealismus, ein Genre, das dem anti-kapitalistischen Künstler/Intellektuellen noch ungeahnte Möglichkeiten versprach.¹⁹ „Die dringlichste Aufgabe“, so Sekula, „war die Wiedereinführung der unterdrückten sozialen Dimension.“²⁰ Kunst sollte auch außerhalb etablierter Kunstkreise eine breite demokratische Lesbarkeit erfahren.

Die intellektuellen Wurzeln der Arbeit liegen in den kulturellen Umbrüchen der späten sechziger Jahre, während die künstlerisch wertvolle Phase in die siebziger Jahre fällt und mit der Universität von Kalifornien in San Diego zusammenhängt, wo zu diesem Zeitpunkt bedeutende Philosophen und Theoretiker wie Herbert Marcuse und Fredric Jameson lehrten. Von dem anregenden Umfeld geprägt begannen Künstler, Wissenschaftler und Studenten einen konzeptuellen Anspruch an das fotografische Bild zu stellen. Die Konzeptkunst hatte wesentlich Einfluss genommen auf die Analysen der fotografischen Bedeutungsgenerierung, die Künstler wie Allan Sekula, Martha Rosler (*1942), Fred Lonidier (*1943) und Phel Steinmetz (*1944) vornehmen.²¹ Der

¹⁷ Vgl. Henely 2012.

¹⁸ Vgl. Werneburg 1996, S. 86.

¹⁹ Vgl. Sekula / Buchloh 2003, S. 39 und Allan Sekula, Making Sense, In: Art Gallery of New South Wales, Collection Notes,

URL: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/education/education-materials/education-kits/collection-notes/>

²⁰ Sekula / Buchloh 2003, S. 28.

²¹ Vgl. Allan Sekula, Making Sense, In: Art Gallery of New South Wales, Collection Notes und Foster / Krauss / Bois 2004 (Art. 1984a), S. 590–595.

amerikanische Kunsthistoriker Benjamin Buchloh fasst die theoretische Herkunft Sekulas unter den folgenden philosophisch-theoretischen Modellen zusammen: Den Grundstein der Arbeit legte einerseits eine intensive Auseinandersetzung mit der marxistischen Theorie sowie andererseits die frühe Begegnung mit der Fototheorie der strukturalen Semiotik. In weiterer Folge kam die Wiederentdeckung des Erbes der Dokumentarfotografie hinzu, darunter besonders die Arbeiten von Lewis Hine und Walker Evans. Im Anschluss an die sprachliche und fotografische Neuorientierung künstlerischer Praktiken in der Konzeptkunst der späten sechziger Jahre entstand eine Gruppe sozial und politisch aktiver Künstler, die eine Analyse fotografischer Bedeutungsgenerierung forderten.²² Die Kombination von Text und Bild löst dieses Bestreben praktisch ein, denn die philosophischen und literarischen Referenzpunkte binden die vierteiligen Fotosequenzen an eine festgelegte Bedeutung. „Das Wort“, so argumentiert Sekula, „›verankert‹ das Bild in einer bestimmten Bedeutung, der es sich andernfalls entziehen könnte.“²³ Es ist also kaum verwunderlich, dass der fotografische Zyklus *Fish Story* mit einer Abbildung beginnt, die exemplarisch auf die reiche Geschichte von Wort und Bild in der Kultur des Westens verweist. Mit dem Kupferstich einer bedeutenden Enzyklopädie der Aufklärung erinnert Sekula an die Tradition der illuminierten Handschriften sowie an illustrierte Bücher und Zeitschriften. Darauf folgend setzt Sekula ein Zitat, das den Schriften des Aristoteles entnommen ist und das Einwirken eines historischen Zufalls in die Diskussion einführt. Denn selbst in einem weltumspannenden, durchstandardisierten System muss noch mit unerwarteten Ereignissen wie Unfällen oder lokalen Eigenheiten gerechnet werden.

1.1. BILD UND TEXT

Allan Sekula eröffnet den Fotoessay mit einer Abbildung aus der von Denis Diderot und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert zwischen 1751 und 1780 herausgegebenen 35-bändigen *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*.²⁴ Zu sehen ist eine Illustration zur Herstellung eines Fischernetzes (**Abb. 1**), ein Kupferstich, der in einer dreiteiligen Bildabfolge demonstriert wie eine Hand mit einem Werkzeug die Maschen verknüpft. Das Lexikon, aus dem die Tafel stammt, gilt als Hauptwerk der Aufklärung, in diesem groß angelegten Projekt wurden Vernunft und

²² Sekula / Buchloh 2003, S. 35f.

²³ Sekula 1997, S. 52.

²⁴ Vgl. D'Alembert / Diderot 1989.

wissenschaftliche Erkenntnismodelle erstmals systematisch über den christlichen Glauben gestellt. In ungefähr 60.000 Artikeln, die mit 12 Tafelbänden reich illustriert sind, wird das gesamte Wissen der damaligen Zeit versammelt. Mit dem Staatstheoretiker und Philosophen Montesquieu, dem Schriftsteller und politischen Autor Voltaire und dem großen Philosophen der Aufklärung Jean-Jacques Rousseau waren unter den zahlreichen Autoren der Enzyklopädie auch die Intellektuellen der französischen Aufklärung und Revolution vertreten. Neben ihnen waren aber auch Handwerker eingeladen über ihre Kenntnisse und Fertigkeiten zu schreiben – gleichberechtigt neben Künstlern und Philosophen.²⁵

In Anlehnung an diese bedeutende Enzyklopädie reflektiert Sekula die Verknüpfung von fotografischem Bild und Text, als ein historisches Vorhaben, Wissen durch Bilder zu vermitteln.²⁶ Das sprachliche Element wird dabei zu einem integralen Bestandteil des Werkes. Mit diesen bestimmenden Textelementen entsteht einerseits eine Wechselwirkung der medialen Erfahrung von Lesen und Schauen, anderseits wird die Distanz, die zwischen Bild und Text ohnehin besteht, noch zusätzlich hervor gehoben.²⁷ Die Bild-Text-Konstruktionen scheinen, so argumentiert Benjamin Buchloh, die institutionelle und archivalische Beschränkung der Fotografie anzuerkennen.²⁸ Vor diesem Hintergrund ist es kaum verwunderlich, dass Sekula dem Fotoessay ein historisches Beispiel für das produktive Zusammenwirken von Bild und Text voranstellt. Doch auch auf inhaltlicher Ebene spiegelt die Abbildung des Fischernetzes das größere Vorhaben beziehungsweise die künstlerische Verfahrensweise Sekulas wider.²⁹ Das Knüpfen eines Netzes gehört zu den ältesten Kulturtechniken und gilt als Sinnbild für die Herausbildung von Kultur überhaupt. Der enge Bezug zwischen Netz, Text und Kontext leitet sich vom Netzbegriff als philosophischer Metapher ab und gehört wesentlich zu den Bedeutungsfeldern der Sprache und des Wissens. Das Weben von netzartigen Strukturen entspricht den Verflechtungen von narrativen Strukturen im Sinne einer symbolischen Ordnung. Für die Ordnung des gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und philosophischen Wissens erscheint der Prozess der »Vernetzung« konstitutiv zu sein. Mittlerweile dienen Netzwerke als allgemeines Beschreibungsmodell für gesellschaftliche und technologische Beziehungen, man denke nur an Transportnetzwerke, Finanznetze oder Kommunikationsnetze. Offensichtlich

²⁵ Vgl. Hamann 2011.

²⁶ Vgl. Wöhrer 2006, S. 9.

²⁷ Vgl. Sekula 1997, S. 57.

²⁸ Vgl. Sekula / Buchloh 2003, S. 49.

²⁹ Vgl. Wöhrer 2006, S. 9f.

kommt die Metapher besonders im Kontext der wirtschaftlichen und politischen Globalisierung – angesichts komplexer Beziehungen und undurchsichtiger Verstrickungen – wieder zur Anwendung. Denn, so bemerkt Christian J. Emden im *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, „Netze schaffen Ordnung, können allerdings bei zunehmender Komplexität auch Metaphern für die Unordnung begrifflichen Denkens werden.“³⁰ Die Netzmetapher kann an der „Schaltstelle zwischen Sprache und Denken“³¹ angesiedelt werden sowie im Spannungsfeld zwischen Kultur und Natur. Dass mit der industriellen Revolution alle Lebensbereiche zunehmend vom System der Netzwerke erfasst werden – zum Beispiel in den Bereichen Kommunikation, Energieversorgung, Transportwesen oder in den Straßennetzen der modernen Großstadt – schreibt die Bedeutung der Metapher noch weiter.³²

Im Rückgriff auf die Quelle der Illustration eröffnet sich jedoch noch ein zusätzlicher Aspekt: Sie entstammt einem Zeitalter, das noch nicht von der Rationalisierung des Transports und der Globalisierung der Volkswirtschaften erfasst war. Wie Roland Barthes im Essay *Bild, Verstand, Unverstand* anmerkt, repräsentiert die Enzyklopädie noch eine Welt der Dinge, die ein menschliches Signum trägt. So heißt es bei Barthes,

[s]ucht man sodann zu präzisieren, auf was der Mensch des enzyklopädischen Bildes reduziert wird, so wird deutlich, daß es seine Hände sind, die in gewisser Weise das Wesen selbst seiner Menschlichkeit bilden: Auf vielen und durchaus nicht den häßlichsten Kupferstichen schweben die Hände, da sie von großer Leichtigkeit sind, vom ganzen Körper abgetrennt um das Werk herum. Diese Hände sind ohne Zweifel das Symbol für eine handwerkliche Welt [...] ³³

Der Zusammenhang ist naheliegend, weil sich Sekula den Veränderungen im Zeitalter der Informationstechnologien zuwendet, in dem eine Dematerialisierung stattfindet, die den Bedarf nach körperlicher Arbeit drastisch zu reduzieren scheint. Das enzyklopädische Bild gibt noch Auskunft über eine handwerkliche Ära mit traditionellen und wenig mechanisierten Berufen. Es wird sich im Folgenden aber zeigen, dass die *Fish Story* neben den konkreten Verkehrsnetzen der internationalen Handelsschifffahrt auch eine Analyse der Netzstrukturen des begrifflichen Denkens vornimmt. Der Fotoessay arbeitet mit dem Zusammenspiel der beiden Ebenen: den materiellen Bedingungen und den symbolischen Wertungen. Die Herausforderung besteht im Folgenden darin, die Fäden dieser Narration zusammenzuhalten.

³⁰ Emden 2007, S. 249.

³¹ Ebd., S. 250.

³² Vgl. ebd. S. 248–260.

³³ Barthes 1989a, S. 37.

1.2. DAS »SEESCHLACHT-ARGUMENT«

Es ist beispielsweise zwar notwendig, daß morgen eine Seeschlacht entweder stattfinden oder nicht stattfinden wird, es ist aber nicht notwendig, daß morgen eine Seeschlacht stattfinden, und auch nicht notwendig, daß morgen keine Seeschlacht stattfindet.

Aristoteles: De Interpretatione

Ein kurzer Auszug der aristotelischen Schrift *De Interpretatione*³⁴ ist der *Fish Story* als Einleitung vorangestellt – es ist eine von mehreren möglichen Anfängen. Das Zitat stammt aus dem 9. Kapitel des so genannten Seeschlacht-Arguments und deutet ein spezifisches Kontingenzbewusstsein an. *De Interpretatione* (also die *Lehre vom Satz*) behandelt Aussagesätze unter grammatischen, logischen und semantischen Gesichtspunkten; Aristoteles entwirft in dieser Schrift eine Theorie des Aussagesatzes. Im Zentrum stehen die verschiedenen Arten von Aussagesätzen, die von einfachen assertorischen bis zu komplexen Sätzen reichen, sowie ihre wechselseitigen logischen Beziehungen untereinander.³⁵ Die Kernaussage bezieht sich auf kontradiktorische Aussagesätze, also zwei Sätze, die mit demselben Prädikat das gleiche Subjekt jeweils bejahen und verneinen, zum Beispiel »Sokrates ist weise« und »Sokrates ist nicht weise«. So eine Gegenüberstellung gilt als Kontradiktion, die im Unterschied zu konträren Aussagen keinen Mittelwert zulassen. Der Kontrast zwischen schwarz und weiß lässt noch Grauabstufungen zu, während der Gegensatz zwischen Mensch und Nicht-Mensch unausweichlich ist. Hierbei zeigt sich, dass in Konstellationen kontradiktorischer Aussagesätze stets der eine wahr und der andere falsch ist. Die Ausnahme von diesem Prinzip ist im »Seeschlacht-Argument« bzw. als »contingentia futura« in die Geschichte der Logik eingegangen. Denn bloß Aussagesätze über

³⁴ »*De Interpretatione*« ist eine von sechs Abhandlungen, die unter der Bezeichnung »*Organon*« als Zusammenfassung der logischen Schriften Aristoteles firmieren, dazu gehören die *Kategorien*, *De interpretatione*, *Analytica priora*, *Analytica posteriora*, *Topik*, *Sophistici elenchi*. Die Kategorien nehmen eine Einteilung des Seienden (ta onta) vor, eine Klassifikation in zehn Kategorien: Substanz, Quantität, Qualität, Relation, Ort, Zeit, Liegen, Haben, Tun und Leiden. Davon ist die erste Kategorie, die Substanz, die wichtigste, weil sie grundlegend ist, gäbe es keine Substanz, gäbe es auch keine nicht-substantiellen Kategorien wie die übrigen neun. Ontologisch ist alles von der ersten Substanz (ousia) abhängig, weil sie die Grundlage bildet, daraus ergibt sich die Frage, wie diese Substanz zu bestimmen ist und damit überschneiden sich ontologische und semantische Fragestellungen, denn die Einteilung von allem Existierenden nimmt Aristoteles anhand von sprachlichen Ausdrücken vor. In den Kategorien werden bereits mittels Aussageweisen Terme eingeführt, welche die bedeutungstragenden Elemente für einen Aussagesatz bilden, in der Interpretatione werden die Bestandteile eines Satzes anschließend erörtert. Aristoteles gilt als Begründer des logischen Denkens und der Disziplin Logik, die für die Philosophiegeschichte bis ins 19. Jahrhundert verbindlich war, als mit Johann Gottlob Frege die moderne Logik ihren Ausgang nahm. In Abgrenzung zu Platon entwickelte Aristoteles (384–322 v. Chr.) Überlegungen zum Wesen einer Sache, die unser Denken bis heute bestimmen. Weiterführende Literatur zu Aristoteles siehe Horster 2003, Höffe 2002 und Rapp 2007. Nähere Bestimmungen zum Seeschlacht-Kapitel finden sich in Frede 1970.

³⁵ Vgl. Malink 2011, S. 66–68.

kontingent-zukünftige Ereignisse sind von dieser Regel ausgeschlossen, da sie zum Zeitpunkt ihrer Äußerung aufgrund ihrer Unbestimmtheit zunächst weder falsch noch wahr sein können. Die Behauptung »Morgen wird eine Seeschlacht stattfinden« ist genauso unsicher wie die Annahme »Morgen wird keine Seeschlacht stattfinden«.³⁶

Nicht unwesentlich ist allerdings die logische Struktur, in welche die bejahenden und verneinenden Aussagen in der von Sekula zitierten Passage eingefasst sind: Es ist zwar notwendig, dass das Ereignis entweder stattfinden wird oder nicht stattfinden wird, es gibt aber keine zwingende Variante. Denn wenn man davon ausgeht, dass eine Möglichkeit in der Zukunft mit Sicherheit eintreffen wird, könnte man auch annehmen, dass eine Formulierung bereits in der Gegenwart (und auch schon der Vergangenheit) richtig ist (und war). Diese Überlegung hat einen Determinismus zur Folge, wonach künftige Ereignisse bereits vorgeprägt und unausweichlich wären – den Verlauf des Geschehens könnte man nicht mehr beeinflussen. Dieses Problem wurde innerhalb der Forschung viel diskutiert, bislang ist umstritten, welche Einschränkung Aristoteles für Zukunftsaussagen vornehmen will.³⁷

Eric de Bruyn deutet die Aristoteles-Passage im Verhältnis zu den Verheißenungen eines spätkapitalistischen Systems, in dem der Glaube an permanent effiziente Märkte und die freie Marktwirtschaft geradezu fatalistische Züge annehmen. Der komplexe symbolische Wert der freien See wird auf das neoliberalen Konzept des freien Handels reduziert. Die metaphorische Dimension des Ozeans wird so auf die gegenwärtige Wirtschaftspolitik übertragen.³⁸

Cleary, Sekula's appropriation of Aristotele's words are meant to oppose capitalism's own form of fatalism: especially the laissez-faire doctrine of neo-liberalism that proposes that the self-regulation of the market-place will result in economic progress that will benefit the whole of society.³⁹

Sekula zieht offensichtlich eine Stelle heran, die einerseits die Weltmeere als den Gegenstand seiner Untersuchung hervorhebt und anderseits nahe legt, dass selbst Logik die unvorhersehbare Zukunft nicht bestimmen kann. Daraus ergibt sich, dass eines der beiden Glieder der Kontradiktion wahr oder falsch sein muss, dass aber im Gegensatz zu Aussagen über Gegenwärtiges und Vergangenes erst in der Zukunft bestimmt sein wird, was wahr und falsch sein wird. Insgesamt geht es Sekula darum, ein „Spiel mit der Idee des historischen Zufalls und der historischen Unvorhersehbarkeit“ als

³⁶ Vgl. Rapp 2007, S. 89–91.

³⁷ Vgl. ebd., S. 74–91.

³⁸ Vgl. de Bruyn 2011, S. 90.

³⁹ Ebd.

wichtigen Bestandteil der Arbeit einzuführen, denn es handelt sich dabei alles in allem um eine Assoziation „[...] mit der telegrammartigen Vorstellung vom Meer als Raum welthistorischer sozialer Gewalt, und das Ganze verbunden mit Marxismus, Psychoanalyse und Autobiographie sowie Erbe der Sozialdokumentation.“⁴⁰

1.3. DIE APPARATUREN DES SEHENS

Das erste Abbildungspaar des Fotoessays zeigt den Innenraum eines Fährschiffs, wobei das Münzfernrohr an Bord als Fotosujet herausgenommen wird. In der links stehenden Fotografie (**Abb. 2**) ist die silber-graue Apparatur noch ohne menschliche Inanspruchnahme zu sehen. Die Rückseite des Gegenstands erscheint als Spiegelung im Schiffsfenster. Die Aufnahme entstand schräg auf das Fenster gerichtet und gibt den Blick frei auf ein durch die Fensterscheibe verschwommen wirkendes Schiff. Es markiert eine unkenntliche Horizontlinie. In der rechten Fotografie (**Abb. 3**) richtet sich die Aufmerksamkeit auf die innere Beschaffenheit des Schiffes: Sitzreihen und Bänke für die Reisenden, einzelne Passagiere, die vor der mit Fenstern aufgebrochenen Schiffswand stehen. Im Vordergrund steht ein Junge, der den Aussichtsgucker zwar umfasst, aber in einer Rückwendung des Blickes gerade nicht die Gelegenheit nutzt um die Weite des Meeres zu bestaunen, sondern über die Schultern schaut und in die entgegengesetzte Richtung starrt. Der Bildangabe zufolge schaut ein Junge auf der Staten Island Fähre im Hafen von New York seine Mutter an.

Der Aussichtsgucker und die Blickrichtungen der Passagiere sind Hinweise auf die „Apparaturen des Sehens“⁴¹, so bemerkt Renate Wöhrer. Es geht um das menschliche Sehen, aber das Sehen in seiner negativen Form als Nicht-Sehen: eine Aussichtsapparatur, die nicht verwendet wird, ein Junge, der sich abwendet. Verborgen und zugleich präsent bleibt der Raum, den Sekula als einen vergessenen Ort inszeniert. Selbst wenn der Junge die Vorrichtung nutzen würde, wäre die Ansicht keine natürliche, sondern bereits medial vermittelt und kulturell vorbelastet. Das Meer kann nur durch die Schablone kultureller Verformung gesehen werden.⁴² Fotografie wird an dieser Stelle zur diskursiven Praxis, die eine Reflexion der Strategien des Abbildens leistet.⁴³ In der Spiegelung des Münzfernrohrs zeichnet sich ein Bild des Guckers ab, der selbst

⁴⁰ Sekula / Buchloh 2003, S. 48.

⁴¹ Wöhrer 2006, S. 12.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Vgl. Werneburg 1997, S. 85.

nur ein technisches Hilfsmittel für die menschliche Sehkraft darstellt. Die Ähnlichkeit des Geräts mit einem menschlichen Kopf evoziert Fragen nach dem Zusammenhang zwischen Sehen und Erkennen sowie nach den Veränderungen dieses Zusammenwirkens durch den Einsatz von technischen Hilfsmitteln. Letztlich reflektiert die Konstellation des Guckers mit dessen Spiegelung die Vorstellung vom Abbilden als die Herstellung eines eindeutigen Weltbezuges und führt schließlich zu einer Auseinandersetzung mit dem eigenen künstlerischen Medium – der Fotografie.⁴⁴

1.3.1. Das Ikon

Das Mediale der Fotografie ist dem Denken immer schon entzogen, weil Fotografie von jeher mit dem Mythos belegt ist, eine physische Spur des Dargestellten zu sein.⁴⁵ Als Spiegel der Wirklichkeit galt die Fotografie bereits dem frühen Pionier der Fotografie William Henry Fox Talbot Mitte des 19. Jahrhunderts, als eine Abbildung des Wirklichen, die nicht der gestaltenden Hand entstammt, sondern vor allem durch natürliches Licht und naturwissenschaftliche, technische Verfahren zustande kommt. Die präzise Imitation der Realität ist im damaligen Diskurs aus dem Automatismus der Entstehung erklärt worden, die nicht den Eingriff einer »künstlerischer Hand« bedarf, sondern auf natürliche Weise entsteht und somit Objektivität und Authentizität garantiert. Die ausdrückliche Negation einer künstlerischen Hand und die Abgrenzung von manuellen Verfahren sind im historischen Kontext dem noch ungesicherten Status des neuen Mediums geschuldet.⁴⁶

In *The Pencil of Nature (Der Zeichenstift der Natur, 1844-46)* streicht Talbot die unmittelbare Einwirkung der Natur auf die Bildentstehung hervor, als Bekräftigung des Mythos von der Wahrhaftigkeit der Fotografie, eine hartnäckige Vorstellung, die in den Schriften zur Fotografie im 19. Jahrhundert häufig anzutreffen ist.⁴⁷

Das fotografische Bild wird – vereinfacht ausgedrückt – als »Ab-Bild« der Natur verstanden, als unvermittelte Kopie der Wirklichkeit, das Medium hingegen als vollkommen durchlässig. Die Aussage, die es mitteilt, sind unvoreingenommen und deshalb wahr.⁴⁸

⁴⁴ Eine ausführliche Besprechung der Geschichte und Theorie der Fotografie kann an dieser Stelle nicht erfolgen, weil es den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und zu weit vom Hauptthema wegführen würde. Schlaglichter auf einzelne theoretische Dispositive der Fototheorie sollen Sekula als Künstler positionieren und zugleich die Spannweite der Assoziationsketten der Fotoarbeiten andeuten.

⁴⁵ Vgl. Geimer 2009, S. 68. Bei Geimer heißt es: „Auch gegen die negativen Bestimmungen der Fotografie wird man zweifellos einwenden können, was Christoph Hoffmann am Modell der Spur und des Abdrucks kritisiert: dass sie das Mediale der Fotografie »dem Denken entzieht«.“

⁴⁶ Vgl. Geimer 2009 sowie Dubois / Cauwenberge 1998, S. 29–57.

⁴⁷ Vgl. Geimer 2009.

⁴⁸ Sekula 2010, S. 305.

Allan Sekula thematisiert diesen überkommenen Mythos von der Einflussnahme der Sonne im 1982 erschienenen Aufsatz *Vom Erfinden fotografischer Bedeutung* als Bestandteil einer bürgerlichen Vorstellung und fordert die Anerkennung des Mediums in dieser Sichtweise von Fotografie ein.⁴⁹ Als Medium hatte die Fotografie von jeher den Zweck, „die Möglichkeiten des menschlichen Blicks maximal zu erweitern“⁵⁰. Ebendiese Bedeutung kommt auch dem Aussichtsgucker in der eigenen Arbeit zu. Das technische Medium rückt zwar motivisch in den Mittelpunkt, hintergründig wird aber die Zeichnung des Lichts als Spiegelung auf der Fensterscheibe ins Bild genommen. Damit bricht das Verhältnis der Ähnlichkeit zwischen Gegenstand und seiner physischen Verbindung zum Dargestellten abermals auf.

Mit diesem theoretischen Problem eröffnen auch Philippe Dubois und Geneviève van Cauwenberge ihren Versuch in groben Zügen drei epistemologische Positionen zur Realismus-Diskussion und zum Dokumentarcharakter des fotografischen Bildes nachzuzeichnen:

Jegliche Reflexion über ein Ausdrucksmittel, gleichgültig welches, muß der grundlegenden Frage nachgehen, welche spezifische Beziehung zwischen dem äußeren Referenten und der von diesem Medium erzeugten Botschaft existiert. Das ist die Frage nach den Repräsentationsweisen der Wirklichkeit oder, wenn man so will, die Frage des Realismus.⁵¹

Den Anfang sehen auch sie in der Diskussion um die Wirklichkeitstreue der Fotografie und deren Beweis- und Zeugnischarakter.

Der Wunsch zu sehen, um zu glauben, wird durch die Fotografie befriedigt. Das Foto gilt als eine Art notwendiger und zugleich ausreichender Beweis, der unzweifelhaft die Existenz dessen, was er zu sehen gibt, bezeugt.⁵²

Philippe Dubois, der Autor von *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*⁵³ (1983), entwirft eine Geschichte der Fototheorie, die bei der Wirklichkeitstreue beginnt und mit dem Index endet.⁵⁴ Der Logiker Charles Sanders Peirce (1839–1914) hat für nachstehende Generationen den Weg geebnet, Fotografie als indexikalisches Zeichen zu verstehen. Dubois' poststrukturalistische Untersuchungen stützen sich auf bestimmte Begriffe aus den Theorien von C. S. Peirce, insbesondere auf den Begriff des Index (im Gegensatz zum »Ikon« und zum »Symbol«). Der »Index« ist ein Fachterminus der Semiotik und beschreibt ein Zeichen, dessen Zeichencharakter in einem direkten, physischen Zusammenhang mit dem Gegenstand steht. Oft handelt es

⁴⁹ Vgl. Sekula 2010, S. 302–337.

⁵⁰ Dubois / Cauwenberge 1998, S. 37.

⁵¹ Ebd., S. 29.

⁵² Ebd., S. 29.

⁵³ Vgl. Dubois 1998.

⁵⁴ Vgl. Dubois / Cauwenberge 1998.

sich dabei um ein Ursache-Wirkungs-Prinzip, wonach ein zeitlicher und räumlicher Bezug zum Referenten gegeben ist. Ein natürlicher Index ist beispielsweise dichter Rauch als Anzeichen für ein bestehendes Feuer. Fotografien werden bei Peirce zwar nur als Beispiele – im Rahmen einer allgemeineren Zeichentheorie – für Zeichentypen genannt, im Umkehrschluss wurden aber Fotografien zusehends als Zeichen betrachtet, die eine bestimmte Sache repräsentieren und somit dem menschlichen Verstand eine Idee von dieser Sache vermitteln.⁵⁵ Anhand der peirce'schen Begriffe Ikon, Symbol und Index spannt Dubois einen historischen Bogen über die Geschichte und Theorie der Fotografie. Der Realitätseffekt der Fotografie, wie ihn vor allem der Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts verstand, fällt in die erste Kategorie: das Ikon. Die Abbildung durch Ähnlichkeit ist eine Vermittlung durch Nachahmung. Aus dieser Perspektive entspricht das fotografische Bild einer Mimesis der Wirklichkeit, also gemäß der Zeichentheorie einem Ikon.

1.3.2. Das Symbol

Fotografie als »Symbol« zu begreifen, basiert – allgemein ausgedrückt – auf den theoretischen Texten des 20. Jahrhunderts, die verstärkt die „Idee einer Transformation des Wirklichen“⁵⁶ durch das Foto untersucht haben. Texte, die gegen den Diskurs der Mimesis polemisiert haben, wiesen auf die vielfältigen Codierungen des Bildes hin – technisch, kulturell, soziologisch, ästhetisch.⁵⁷ So kam es, dass die Perfektion der fotografischen Abbildung prinzipiell in Frage gestellt wurde. Vor allem in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts lässt sich eine Konjunktur fototheoretischer Texte feststellen, deren zentrales Vorhaben sich dahingehend richtet, Fotografie im Feld institutioneller Räume zu diskutieren. Eine Vielzahl soziologischer, marxistischer, semiotischer, feministischer und diskursanalytischer Ansätze untersuchen inwiefern Fotografien mit Bedeutungen aufgeladen werden.⁵⁸

Einen wichtigen Beitrag für dieses Forschungsfeld leistet Sekula mit dem Aufsatz *Vom Erfinden fotografischer Bedeutung* (1982). Fotografie ist darin längst kein ästhetisches Problem mehr, sondern wird eine eminent politische Angelegenheit. „Was ein fotografisches Bild – oder jedes andere Ding – bedeutet“, so Sekula, „hängt

⁵⁵ Vgl. Geimer 2009, S. 18–24.

⁵⁶ Dubois/Cauwenberge 1998, S. 30.

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Vgl. Geimer 2009.

zwangsläufig vom kulturellen Kontext ab.⁵⁹ Diese Bedenken gegen das langläufige Verständnis von Fotografie, die Sekula vorbringt, gehen auf den Versuch zurück, die Fragestellungen im Rahmen eines »Fotografie-Diskurses« zu stellen. Im Anschluss an die Strukturanalyse von Denksystemen durch Michel Foucault diskutiert Sekula Fotografie als eine Form von Kommunikation und die fotografischen Anwendungsbereiche als einen »Schauplatz« nicht nur für die Praxis, sondern auch für das Sprechen über Fotografie.

Ein Diskurs lässt sich als »Schauplatz« für den Informationsaustausch begreifen, d.h. als Beziehungssystem zwischen denjenigen, die am kommunikativen Akt teilhaben. In einer wichtigen Hinsicht kommt der Begriff des Diskurses dem Begriff der Beschränkung gleich, und zwar in der Weise, dass das System des Diskurses generell eine beschränkende Funktion einnimmt. Der Diskurs selbst kann also verstanden werden als eine eingrenzende Funktion, die einen bestimmten Raum gemeinsamer Erwartungen bezüglich der Bedeutung schafft.⁶⁰

Die Bedeutungsmuster und Codes der Fotografien entstehen im Umfeld ihrer Herstellung sowie auf der Ebene ihrer Verwendung und Rezeption. Es sind Deutungsmerkmale, die bis hin zur Verfestigung durch Darstellungskonventionen reichen. Dieser Rahmen legt die Bedingungen für die Wahrnehmungsweise von Fotografie fest, daraus ergibt sich für Sekula zugleich die tiefe Skepsis gegenüber der universellen Lesbarkeit des Einzelbildes. Denn wenn Bildsprache wie Sprache als Modus menschlicher Kommunikation verstanden wird, ist deren Mitteilung immer schon eingefärbt und „[j]ede Kommunikation ist mehr oder weniger tendenziös; alle Mitteilungen sind Ausdruck bestimmter Interessen.“⁶¹ Kunst verfügt somit wie Sprache über zwei entscheidende Ebenen, die der Schweizer Linguist Ferdinand de Saussure für die menschliche Rede als Inhalt und dessen Ausdruck definiert hat.⁶² Die Verbindung von Materialität mit einem arbiträr zugeordneten geistigen Gehalt – in Form einer symbolischen Komponente – findet sich demnach nicht nur im sprachlichen, sondern auch im künstlerischen Ausdruck. „Art, like speech, is both symbolic exchange and material practice, involving the production of both meaning and physical presence.“⁶³ In *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary. Notes on the Politics of Representation* (1978), einer weiteren theoretischen Auseinandersetzung, wird dieser Zusammenhang ausformuliert. Die künstlerische Produktion beinhaltet somit neben der physischen Präsenz auch eine übergeordnete Dimension von Bedeutung, Verständnis und Interpretation, die als willkürliche Zuschreibung erfolgt.

⁵⁹ Sekula 2010, S. 302.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. Ernst 2004, S. 48–58.

⁶³ Sekula 1978, S. 859.

Eine kulturtheoretische Auseinandersetzung der Beziehung zwischen Fotografie und Kunst unter historischen Aspekten ist Sekula zufolge die Voraussetzung dafür, ein historisch fundiertes, soziologisches Verständnis der Bilder zu erlangen. Anhand eines Vergleiches zwischen motivisch ähnlichen Fotoarbeiten von Alfred Stieglitz und Lewis Hine fächert Sekula deren unterschiedliche Entstehungen und soziale Gebrauchsweisen auf. Das Stieglitz-Foto *Das Zwischendeck* (Abb. 35) erschien erstmals 1911 in *Camera Work*. Dieses Magazin für Fotografie wurde von Stieglitz selbst 1903 gegründet und hat sich innerhalb eines Jahrzehnts zu einem wichtigen Medium für die europäische und amerikanische Avantgarde entwickelt.

Mit *Camera Work* schuf Stieglitz ein Genre, das es zuvor noch nie gegeben hatte. Das Magazin entwarf die Bedingungen, unter denen die Fotografie als Kunstform betrachtet werden konnte, und stand daher als impliziter Text, als Schrift, hinter jedem Foto, das den Rang eines Kunstwerkes beanspruchte.⁶⁴

Letztlich statten soziale Prozesse, Regeln und Diskurse Fotografien mit Bedeutung aus. So wird ein bestimmtes Foto einem bestimmten Kontext zugeschrieben. Ein fotografisches Bild ist bei Sekula immer eine unvollständige Äußerung, die – für sich genommen – keine inhärente Bedeutung hat, sondern der von außen Bedeutungen, in einem sekundären Akt zugeschrieben und auf diese Weise »erfundene« Bedeutungen generiert werden.⁶⁵ Peter Geimer geht in der Überblicksdarstellung *Theorien der Fotografie zur Einführung* davon aus, dass Sekula „auch diesen Rest der Haftung im Realen aus der Fototheorie beseitigen [will].“⁶⁶ Das heißt ein Einzelbild wird nur unter den Voraussetzungen eines beigefügten Textes lesbar – entweder explizit oder implizit. Jedenfalls bildet der Text immer die Basis und Grundlage des Bedeutens.

So auch bei der Fotografie *Einwanderer auf dem Landungssteg* (1905) von Lewis Hine (Abb. 36), die in der Argumentation Sekulas zum Konterpart von Stieglitz wird. Vergleichbar werden die Fotografien durch den basalen Sachverhalt, dass sich beide thematisch dem Schiff und den unterschiedlichen sozialen Klassen an Bord widmen. Die Anlage der Fotografien ist insofern ähnlich, als dass jeweils eine prägnante Gliederung durch einen Querbalken entsteht. Der Steg erstreckt sich jeweils von rechts oben abfallend nach links unten. Starke Schwarz-Weiß-Kontraste sind zudem spannungsreiche Momente in der Betrachtung beider Fotografien, weil durch die Ausschnitthaftigkeit die Aufmerksamkeit auf Details wie Kopfbedeckungen und Kleidungsstücke gelenkt wird. Dennoch unterscheiden sich die Fotografien in der

⁶⁴ Sekula 2010, S. 312.

⁶⁵ Vgl. Geimer 2009.

⁶⁶ Ebd., S. 90.

Gesamtanlage, weil Hine im Gegensatz zu Stieglitz auf jene Menschen den Fokus richtet, die gerade ihren Weg über den Schiffssteg nehmen. Stieglitz reduziert zwar ebenfalls, aber nicht auf wenige Figuren, sondern abstrahiert eine Menschenmenge in eine obere und untere Etage, was auf die soziale Diversität auf dem Schiff anspielt. Hine wiederum konnotiert die Frauen durch ihre Tracht als Einwanderer, was einen Hinweis darauf gibt, wie sich die soziale Lage durch den Zuzug aus dem Ausland verschärft hat, nur um den Bedarf an billigen Arbeitskräften zu decken. Diese politische Dimension liege gemäß Sekula aber weniger in der ästhetischen Betrachtung begründet, als vielmehr in den kontextuellen Bedingungen verborgen: „Die ihm [dem Foto] zugrunde liegende Sprechsituation ist nicht ästhetischer, sondern politischer Natur.“⁶⁷ Hine war nicht nur Soziologe, seine frühen Arbeiten erschienen auch in einer liberal-reformatorischen Zeitschrift für Sozialarbeit. Im Hintergrund stand der Versuch politisch zu mobilisieren. Der Argumentationszusammenhang war eindeutig ein politischer. Wohingegen Stieglitz sich einem Kunstkontext verschrieb, in dem das Foto symbolistisch interpretiert wurde. Mystifikationen rankten sich um dieses Bild, nur um die Stellung eines Kunstwerks einnehmen zu können. Sekula führt mit diesem Vergleichsbeispiel vor, welchen Rang Fotografie als Medium gesellschaftlich überhaupt einzunehmen vermag: entweder als »Kunstform« (Stieglitz) oder als »dokumentarische Fotografie« (Hine).⁶⁸

In allen Ebenen des Mediums stellen sich Fragen nach der fotografischen Bedeutungsgenerierung: Welche symbolistischen Zuschreibungen erfolgen an Fotografien und inwiefern wird ein Bedeutungszusatz extern erzeugt, der nicht genuin dem Bildinhalt erwachsen ist, sondern zugefügt wurde? Wie determiniert kulturelle Codierung und in welchen diskursiven Rahmen sind Fotografien eingespannt? Die Überlegungen und Anstrengungen, die Sekula bezüglich der Bildpraktiken und sozialen Verwendungsweisen des fotografischen Bildes anstellt, treten in den Fotoarbeiten evident in Erscheinung, oftmals auch in Form einer ironischen Brechung. Den Fotoband mit einer komplexen Zusammenstellung von Blickachsen zu eröffnen und plakativ die Instrumentarien des Sehens auszustellen, zeugt nicht nur von einer reflexiv-kritischen Arbeitsweise, sondern kann auch als ironischer Kommentar gewertet werden. Eine Geste, die anscheinend damit zusammenhängt, dass Sekula Fotografie nur potentiell die

⁶⁷ Sekula 2010, S. 329.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 302–337.

Möglichkeit zuspricht, etwas »zu bedeuten«: „Für sich allein betrachtet repräsentiert das fotografische Bild lediglich die Möglichkeit einer Bedeutung.“⁶⁹

1.3.3. Der Index

Sekulas Anbindung der Fotografie an einen externen Text beziehungsweise eine gesellschaftliche Gebrauchsweise steht im Gegensatz zu der Theoretisierung des Index, die hauptsächlich auf den Schriften Roland Barthes' (vor allem *Die helle Kammer* von 1980) basieren.⁷⁰ Die Bedeutung des Wirklichen stellt Barthes über die Bedeutung der kulturellen Codes, ohne dabei die kulturelle Konstruiertheit außer Acht zu lassen. „Man kann die Fotografie als Aufzeichnung des Realen betrachten und zugleich an der Uneindeutigkeit des Aufgezeichneten festhalten.“⁷¹ Barthes entwirft ausgehend vom subjektiven Empfinden eines Betrachters vor einer Fotografie die Vorstellung von einer »Botschaft ohne Code«, eine Annahme, die im Übergang von Wirklichkeit und dessen Abbildung noch die Möglichkeit einer grundlegenden Einsicht offen lässt, die einer perzeptiven Codierung nicht zugänglich ist. Es handelt sich um eine Hintertür der ideologischen Deformierung, die Barthes mit der Einsicht »Es ist so gewesen« begründet. Jenseits von allen Codes ist Fotografie durchdrungen von der Präsenz und dem unausweichlichen Beharren des abgebildeten Referenten. Fotografie ist wörtlich eine Emanation des Referenten, ein Modell des Hervorgehens von etwas aus einem Ursprung. „Die Emanation geht vom Gegenstand aus, aber sie lässt ihn zugleich auch hinter sich zurück.“⁷² Dieses widersprüchliche, aber unabwendbare Verhältnis veranlasst Barthes dazu, den Zeugnischarakter der Fotografie wieder zu betonen, aber ohne in einen althergebrachten mimetischen Analogismus zu verfallen. Barthes redet dabei einem Referentialismus das Wort, der vor der Macht der Referenz nicht die Augen verschließt, sondern versucht die denotativen wie konnotativen Momente der Fotografie im Denken zu vereinbaren. Denn auch wenn das Dargestellte der Fotografie einer bestimmten Kultur und Gesellschaft angehört, verbindet sich darin Realität und Vergangenheit, sodass der fotografische Referent immer dem Realen verbunden bleibt. Selbst wenn die Information des Bildes sich nur darauf beläuft, die Abwesenheit des Bezeugten darzustellen.⁷³

⁶⁹ Sekula 2010, S. 311.

⁷⁰ Vgl. Barthes 1989b.

⁷¹ Geimer 2009, S. 80.

⁷² Ebd., S. 34.

⁷³ Vgl. Barthes 1989b sowie Dubois / Cauwenberge 1998, S. 28–57 und Geimer 2009, S. 30–42.

Philippe Dubois und Geneviève van Cauwenberge verstehen in Anlehnung an Peirce die Rückkehr zum Referenten als neuen Zugang zum Realismusproblem der Fotografie. In Modell und Begrifflichkeit des Index soll es möglich werden, „die Ontologie des fotografischen Bildes mit anderen Mitteln [zu] untersuchen“⁷⁴.

Diese Referentialisierung der Fotografie schreibt das Medium in das Feld einer irreduziblen Pragmatik ein: Das Fotobild ist unauflöslich mit seiner referentiellen Erfahrung verknüpft, mit dem Akt, der es hervorbringt. Seine primäre Realität sagt nichts aus und bestätigt nur eine Existenz. Das Foto ist in erster Linie ein Index. Erst in zweiter Linie kann es ähnlich werden (Ikon) und einen Sinn erhalten (Symbol).⁷⁵

Dieser Gesichtspunkt war zwar nicht neu, aber durch die Theoretisierung des Indexes konnte der Realitätseffekt der Fotografie theoretisch bestehen bleiben. Trotz der Transformationen des Realen kann sich eine Spur des Wirklichen bewahren. Damit bleibt ein „unhintergehbare Gefühle der Wirklichkeit“⁷⁶ Teil einer Auseinandersetzung mit jenen medialen Verzerrungen, die Transparenz und Wirklichkeitstreue in Frage zu stellen. Der Realität von Fotobildern stellt Sekula aber eine neue Realität der Bilderwelten entgegen, in der Codierungen selbst »Wahrheiten« vermitteln. Mehr noch, sie werden der eigentliche Vermittler von Realität. Sekula spricht in diesem Zusammenhang von einer »Botschaft mit Code«.⁷⁷

1.4. SEEMANNSGARN ALS ESSAY

Der deutsche Titel *Seemannsgarn* genauso wie der Originaltitel *Fish Story* lassen bereits eine Erzählung anklingen. Dem entspricht die durchwegs narrative Struktur des Fotobuches. Dieser erzählende Moment ist eine entscheidende Komponente für das Verständnis und die Lesart des spezifischen Text-Bild-Arrangements, sodass die Bezeichnung als Fotoessay durchaus gerechtfertigt erscheint.⁷⁸ Darüber hinaus knüpft die Publikation an den Essay als literarische Gattung an, weil die Ausgestaltung ein besonderes Nahverhältnis zur Vorgehensweise des Essayisten erkennen lässt. Zumal der Essay sogar innerhalb der Literaturwissenschaft wesentlich als Methode verstanden wird und weniger als literarischer Begriff, erscheint es angemessen, die Bezeichnung auf die lockeren und unsystematischen Betrachtungen Sekulas hin zu öffnen.⁷⁹ Der

⁷⁴ Dubois / Cauwenberge 1998, S. 30.

⁷⁵ Ebd., S. 57.

⁷⁶ Ebd., S. 30.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 28–57.

⁷⁸ Vgl. Wöhrer 2006, S. 92–101.

⁷⁹ Vgl. Haas 1969, S.1.

Essay als Form erkennt die Freiheit des Geistes an und gewährt eine Offenheit, die in anderen Gattungen undenkbar wäre. Im Essay ist die Prozessualität des Denkens selbst angesprochen, was nachgerade die geistige Beweglichkeit des Lesers einfordert. Der Betrachter / Leser der *Fish Story* steht in einem ähnlichen Verhältnis zum Fotobuch.

Eine essayistische Darstellung ist nicht systematisch, sondern anhäufend und entfernt sich damit von der wissenschaftlichen, positivistischen Methode. Zudem ist der Essay eine eminent sozialbezogene Gattung, die sich für gesellschafts- und sozialkritische Studien eignet. Die Geschichte der Gattung beginnt mit den *Essais* von Michel de Montaigne (1580) und wird von Francis Bacons *Essays* (1597) maßgeblich erweitert. Die essayistische Tradition bildet sich zunächst im angelsächsischen Raum aus und entfaltet von dort aus europäische Wirkung. Es wird die Funktion und spezifische Leistung des Essays das kulturelle Erbe zu vertreten und wach zu halten. Der Essayist ordnet das geistige Erbe kritisch und produktiv neu. Die Überlieferung einer Kultur und das Wissen einer Zeit werden nicht nur konserviert, sondern bleiben damit zeitgemäß. Die Verantwortung für die Vermittlung von Kulturgütern obliegt dem Autor und „[...] führt zu Erkenntnissen, die sich zwar im System wissenschaftlicher Axiomatik nicht ver messen lassen, die aber dem Aufbau von Kultur im weitesten Sinne dienen.“⁸⁰ Die künstlerische Verfahrensweise Sekulas bedient sich einer vergleichbaren Methode, denn die Ebenen der *Fish Story* sind vielschichtig und uneindeutig. Viele Denkfelder und Assoziationsketten werden erschlossen, aber niemals erschöpfen sich die Überlegungen. Die einzelnen Gegenstände weisen zwar gedankliche Tiefe auf, werden aber nicht bis in die letzte Konsequenz ausformuliert. Das betrifft die Fotografien genauso wie die Texte. Diese Denkbewegungen wägen Möglichkeiten ab und kreisen Wahrheiten ein, der Essay bleibt aber Möglichkeitsaussage und kann schlussendlich keinen Halt in endgültiger Erkenntnis gewähren. Es sind vielmehr Denkrichtungen, die im Essay angestoßen werden, um sich tastend und suchend der Wahrheit anzunähern. Widersprüche oder dialektische Konterparts sind in diesem Sinne ein Symptom des Geistes. Die Skepsis richtet sich gegen eine lineare Vernunft.⁸¹ Ein antisystematischer Impuls führt also durch assoziative Gedankengänge, die im Widerspiel von Aussage und bedingt gemachter Aussage stehen.⁸²

Theodor W. Adorno beschreibt in *Der Essay als Form* (1958) diese Freiheit des Denkens unter einer kultursoziologischen Perspektive, in der die formale Freiheit des

⁸⁰ Haas 1969, S. 33.

⁸¹ Vgl. Haas 1969.

⁸² Vgl. ebd..

Essays zur Grundlage einer spezifischen erkenntnistheoretischen Struktur wird.⁸³ Die subjektive Auswahl von Themenbereichen kennzeichnet die Vorgehensweise des Essayisten als freie geistige Bewegungen, welche die zur Diskussion gestellten Gegenstände nicht als natürlich gegeben voraussetzt. Die Inhalte sind in freier Wahl getroffen, was daran erinnert, dass auch die Gegenstände des Wissens unter historischen und strukturellen Voraussetzungen entstanden sind.

In der Freiheit denkt er zusammen, was sich zusammenfindet in dem frei gewählten Gegenstand. Nicht kapriziert er sich auf ein Jenseits der Vermittlungen – und das sind die geschichtlichen, in denen die ganze Gesellschaft sedimentiert ist – sondern sucht die Wahrheitsgehalte als selber geschichtliche.⁸⁴

Diese Offenheit stellt wissenschaftliche Erkenntnismodelle allgemein in Frage, weil der Essay sich nicht den Normen organisierter Wissenschaft zuordnen lässt. Die objektive Fülle der geistigen Phänomene kann nur durch einen phantasievollen Geist ergründet werden, denn die einzelmenschliche Erfahrung verleiht den Beobachtungen erst Tiefe und Relief.⁸⁵ Sekula begibt sich in seiner Arbeit vor allem auf die Suche nach den Kerben und Unebenheiten des maritimen Raumes, um die weit verbreitete Vorstellung von einem »glatten Raum« und einer »flachen Welt« zu unterlaufen, eine Illusion, die den Meeresraum für eine Art digitalen Raum hält, wo Kapital- und Warenströme ungehindert fließen können.⁸⁶

Das große analytische Projekt, das Sekula mit der *Fish Story* verfolgt, hat nicht nur eine essayistische Form, sondern sogar weitestgehend eine epische Dimension. In diesem Sinne steht Sekula in der Tradition der großen Seefahrts-Romane wie *Moby Dick*, nur dass die Narration stellenweise aussetzt, weil Fakten oder Details eingebendet werden, die sich nicht unmittelbar in den Kontext einfügen.⁸⁷ Eric de Bruyn beschreibt diese lose Verbindung von Unzusammenhängendem für den Film *The Forgotten Space* als Prinzip der Abschweifung und Digression. Die Erzählkreise der *Fish Story* weiten sich ebenso fortlaufend aus. Die künstlerische Strategie besteht darin, Diskontinuitäten zu erzeugen und in Exkursen immer wieder vom eigentlichen Thema abzuweichen. Die Räume der Globalisierung werden also nach ihrer eigenen

⁸³ Vgl. Adorno 1974, S. 9–33 und Haas 1969, S. 40.

⁸⁴ Adorno 1974, S. 19.

⁸⁵ Die irreversible Trennung von Kunst und Wissenschaft wird in der Form des Essays aufgehoben, weil der Geist kreativ denken kann, ohne von vorneweg starren Instanzen unterworfen zu sein. Der Zugang zur Welt speist sich dabei bewusst aus der persönlichen Erfahrung: „Die objektive Fülle von Bedeutungen jedoch, die in jedem geistigen Phänomen verkapselt sind, verlangt vom Empfangenden, um sich zu enthüllen, eben jene Spontanität subjektiver Phantasie, die im Namen objektiver Disziplin gehandelt wird.“ (zitiert aus: Adorno 1874, S. 11.)

⁸⁶ Vgl. De Bruyn 2011, S. 89 sowie Deleuze / Guattari 1992, S. 657–693.

⁸⁷ Vgl. Buchloh 2002, S. 202.

Funktionsweise beschrieben: als sich unaufhaltsam ausweitendes System. Diese ausschweifende Struktur entspricht den Veränderungen unserer Arbeitswelt in einer global werdenden Wirtschaft. Die Produktionsorte werden bekanntlich nach ebendiesem Schema in abgelegene Regionen ausgelagert – weit entfernt von gesellschaftlicher Sichtbarkeit. Durch die Automatisierung sind Facharbeiter in ihrem Arbeitsumfeld zunehmend der Vereinzelung ausgeliefert. Die neue Einsamkeit wiederum verhindert die Bildung neuer Narrative, was gleichzeitig das rebellische Potenzial unter den Arbeitenden eingedämmt.⁸⁸ Vor diesem Hintergrund wirft Sekula die Fragen auf:

Wie können sie Frachtgut transportieren lassen, ohne daß von denen, die die Arbeit verrichten, Geschichten erzählt werden? Könnte der Wunsch nach einem vollautomatisierten Gütertransport auch der Wunsch nach Stille sein, nach der Tyrannie einer einzigen Anekdote?⁸⁹

1.5. DAS FOTOBUCH

Der narrative Aspekt der Arbeit richtet sich gezielt gegen die narrative Armut formalistischer Bilder, welche ansonsten die Illusion von Neutralität erzeugen. Denn Allan Sekula signalisiert neben Victor Burgin (*1941) und Martha Rosler einen neuen Anspruch an den anglo-amerikanischen Fotokonzeptualismus für die Geschichte und Theorie der Fotografie. Der englische Künstler Burgin nutzte die elementare Indexikalität der Fotografie, um zeitliche und räumliche Dimensionen aufzuzeichnen. Demnach markiert diese Neuorientierung den Übergang von der kontextuellen Ästhetik des fotografischen Bildes zu einer Analyse fotografischer Bedeutung. Im Umfeld der Konzeptkunst der sechziger Jahre und als Gegenposition zu der Selbstbezüglichkeit der Art & Language Group argumentierte Burgin, dass Kunst auf die Codes und Praktiken der Gesellschaft einwirken müsse.⁹⁰ Der typische amerikanische Formalismus, der untrennbar mit dem Namen Clement Greenberg verbunden ist, hatte auch englische Künstler stark beeinflusst. Auch Martha Rosler steht für eine künstlerische Position, die in hohem Maße eine politische Kritik fotografischer Repräsentation verfolgt. Die Stellung der Fotografie innerhalb der amerikanischen Kunst, so lässt es sich im Standardwerk *Art since 1900* nachlesen, beruht zum einen auf den »gefundenen« Fotografien in den Arbeiten von Robert Rauschenberg und Andy Warhol kombiniert mit einer Transformation der Ästhetik der Fotomontage aus dem Europa der zwanziger

⁸⁸ Vgl. De Bruyn 2011, S. 89f.

⁸⁹ Sekula 2002a, S. 32.

⁹⁰ Vgl. Burgin 2004a.

Jahre und zum anderen auf der amerikanischen Tradition seit den zwanziger Jahren von Paul Strand zu Walker Evans, der Farm Security Administration und ganz allgemein auf der Tradition Dokumentarfotografie der dreißiger Jahre.⁹¹

Die ersten wichtigen Vertreter der protokonzeptuellen Fotografie waren Ed Ruscha und Dan Graham. In Auseinandersetzung mit der Konzeptkunst haben dann junge Künstler neue Positionen entwickelt, indem sie an alte Traditionen wie die Dokumentarfotografie wieder anschlossen. Allan Sekula, Martha Rosler und Fred Lonidier, die auch mit Allan Kaprow, John Baldessari und dem Poeten David Antin studierten, haben ihre Arbeiten gegen die Neutralität des Konzeptualismus gewendet. Als Kritiker und Theoretiker etablierten sie zunehmend eine Problematisierung des Verhältnisses zwischen Fotografie und Modernismus. Neubelebung heißt aber nicht einfach Nachahmung, gerade in diesem Fall, weil Walker Evans und Dorothea Lange politisch relativ neutral waren. Eine politische Aussagekraft wird bei Sekula und Rosler jedoch unabdingbar.⁹²

The conflict that both Rosler and Sekula continuously explore is the question of the degree to which photographic practices can take on an activist, interventionist, agitprop approach, or to what degree, as photographs, they are contained within the discursive conventions and institutional frameworks that prevent them from ultimately attaining political efficacy.⁹³

Die Notwendigkeit der Kontextualisierung wird zur Hauptaufgabe und die Verfahrensweisen gehen weit über die klassischen schwarz-weiß Standbildfotografien hinaus. Diese sozial motivierte Kunst stellt vor allem die Eigenschaften und Funktionen der Sozialdokumentation selbst, innerhalb der Postmoderne, zur Disposition. Dabei setzten sich die Künstler vorrangig mit der Beständigkeit und Ikonizität von Portraitfotografien auseinander. Denn die »wahrheitsgetreue« Dokumentarfotografie kann allzu leicht zur Dramatisierung eines Spektakels der Armut werden. Diese Dichotomie zwischen der akkuraten Wiedergabe der Wirklichkeit und der Ästhetik des Dokumentarischen untersucht Martha Rosler in Texten wie *in, around and afterthoughts (on documentary photography)* und *Post-Documentary, Post-Photography*.⁹⁴ Die Diskursanalyse sowie narratologische Theorien haben die Instrumentarien zur Untersuchung der Strukturen von Kommunikation in der fotografischen Repräsentation geliefert.⁹⁵ In Verbindung mit den Fortschritten der

⁹¹ Vgl. Foster / Krauss / Bois 2004 (Art. 1984a), S. 590–595.

⁹² Vgl. ebd.

⁹³ Ebd., S. 594.

⁹⁴ Vgl. Rosler 2004, S. 207–244 sowie Rosler 1990, S. 303–341.

⁹⁵ Vgl. Burgin 2004b, S. 39–83.

digitalen Technologien hat sich darüber hinaus der Status des fotografischen Bildes gewandelt, denn der Wahrheitsanspruch der Fotografie musste damit endgültig verloren gehen. Aus dem dokumentarischen Bild ist ein post-dokumentarisches Bild geworden.⁹⁶

Die Kombination aus Bild und anderen Formen des Diskurses führt zu umfassenderen Überlegungen und kann zudem eine Analyse der materiellen, institutionellen und ideologischen Einflüsse der fotografischen Praxis vornehmen. Auch die Praktiken der Dokumentarfotografie haben schließlich eine Vergangenheit. Die Sozialdokumentation war schon immer institutionalisiert von den Strukturen der Regierung – das Soziale ist gewissermaßen auch eine Aufgabe der Bürokratie. In der Dokumentarfotografie existieren auch Formen von Exotismus, Tourismus und Voyeurismus. Doch grundsätzlich informiert der Mainstream der Dokumentarfotografie eine soziale starke Gruppe über die Schwächeren und Ärmern innerhalb der Gesellschaft. Darin offenbart sich eine fundamentale Ungleichheit, die mit dem kulturellen Mythos der Objektivität von dokumentarischen Bildern verschleiert wird. Der Betrachter wird zwar schockiert, zugleich aber auch an seine eigene sichere Position erinnert. Die Funktionsweisen der Dokumentarpraktiken stehen somit in einem größeren gesellschaftlichen Kontext. Denn die Dokumentation suggeriert, dass Armut und Unterdrückung als Folge eines Unfalles, als eine natürliche Katastrophe oder als Schicksal zu deuten sind, womit die politische Dimension außer Acht gelassen wird. Das dokumentarische Bild hat nach Martha Rosler zwei wesentliche Funktionen: (1) als Instrument im Kampf gegen soziale Praktiken und deren ideologische Hintergründe im Sinn einer Beweiskraft und (2) als ästhetisch-historischer Beleg eines Moments von großer Tragweite. Einzelne Fotografien werden zu Bildern des »Schicksals einer Epoche« stilisiert und damit als klassisch ästhetisch beziehungsweise zeitlos schön angenommen. Die Ebene der politischen Bedeutung wird zugunsten der formalen Kriterien aufgegeben. Doch Eliten werden weiterhin als naturgegeben verstanden und die so genannten »Armen« sind zwar in vollkommener Erhabenheit repräsentiert, doch das Resultat ist eine Ästhetisierung und Formalisierung des Bildes, welche die politische Dimension ausgeblendet. Damit kann auch die vermeintlich langweilige soziologische Sichtweise zugunsten einer psychologischen Darstellung vermieden werden.⁹⁷

⁹⁶ Vgl. Rosler 2004, S. 207–244.

⁹⁷ Vgl. Rosler 1990, S. 303–341.

Die Farbfotografien Sekulas weisen keine Dramatik auf; sie haben auch keinen rituellen oder ikonischen Charakter. Mit dem ersten Bildpaar signalisiert der Künstler schon die apparative Vermitteltheit des Sehens und deutet damit auf die Normen und Charakteristika des Mediums – technisch und visuell – hin. Die Objektivität der Fotografie wird an dieser Stelle bereits angezweifelt. Details und Innenaufnahmen werden mit Außenaufnahmen kontrastiert, die sich jeweils nicht auf eine einheitliche Bildaussage reduzieren lassen. Das einzigartige Einzelbild, welches in sich einen Moment hoher Dramatik und Aussagekraft vereint, findet man in der Arbeit schlichtweg nicht. Die Interpretation ergibt sich aus dem Zusammenspiel der Abbildungspaare und –gruppen, der fotografischen Sequenzen und den beigefügten Textpassagen. Sekula lässt Dimensionen einer Gegenrealität entstehen, indem das System des Fotos und des Textes nebeneinander laufen. Fotografien entstehen häufig auch in knapper Abfolge oder aus anderen Perspektiven – diese ästhetischen Verfahrensweisen betonen stets den Kontext des fotografischen Bildes. Deshalb muss das Fotobuch als Versuch einer kritischen modernistischen Praxis gewertet werden, indem der Kontext der Repräsentation herausgearbeitet wird. Aus dieser neuen Perspektive wird für den Betrachter ersichtlich, dass Fotografien wenig unabhängige Bedeutung besitzen. Wenn man die polysemantische Natur beleuchtet, wird deutlich, dass die Interpretation durch Konventionen außerhalb des Bildes entstehen. Damit verfolgt Sekula einen politischen Postmodernismus, der über Kenntnisse der sozialen Kritik verfügt und die Historizität der Form und des politischen Kontextes anerkennt.

2. AN DEN ÜBERGÄNGEN

2.1. DAS BÜRGERLICHE TRAUMBILD

Der Innenraum des Fährschiffs (siehe erneut **Abb. 2 und Abb. 3**) liegt im Dunkeln, draußen erstrahlt ein helles Tageslicht. Die prägnante Trennung von Innen- und Außenraum durch die trübe Fensterscheibe verschleiert den Blick auf das offene Meer zusätzlich. In diesen Ebenen deuten sich bereits die Dimensionen des Verlustes der maritimen Ansicht an. Das Meer rückt weit in den Hintergrund. Was nicht zu sehen ist, sind viele Klischees und Vorstellungsbilder, die wenig mit den realen Bedingungen des maritimen Raumes zu tun haben. Mit den folgenden Fotoarbeiten entsteht eine Diskrepanz, die zwischen nostalgischen Erinnerungswerten und den Veränderungen eines Wirtschaftsraumes liegen, der schon früh im Zusammenhang mit einer weltumspannenden Globalisierung stand.

„Wenn man in einer Hafenstadt aufwächst“, so notiert Sekula im ersten Essay, „hält man an wunderlichen Ideen über Materie und Denken fest.“⁹⁸ In einer Hafenstadt zu leben heißt im besonderen Maße die Bedeutung von materiellen Kräften zu kennen und die Schwerkraft noch ernst zu nehmen. Ausgehend von der eigenen, durchwegs subjektiven Wahrnehmung als Hafenbewohner von Los Angeles thematisiert Sekula die Veränderungsprozesse der Hafenregionen. Der materielle Austausch von Gütern hatte seinen Ursprung in den Häfen der Welt, sodass „[i]hre Sinneswahrnehmung die Hafenbewohner in früheren Jahren glauben [ließ], man könne die Weltwirtschaft förmlich sehen und hören und riechen, in der Hafeneinfahrt glitt der Reichtum der Nationen vorbei.“⁹⁹ Das Geschäft mit dem internationalen Schiffshandelstransport hat sich in den letzten Jahrzehnten durch eine zunehmende Rationalisierung und Technologisierung drastisch verändert, sodass Hafenstädte radikale Transformationsprozesse durchlaufen haben. Die Containisierung der Waren, die ab den fünfziger Jahren in den USA eingeführt wurde und sich in den Sechzigern weltweit durchsetzen konnte, ermöglicht einen einheitlichen Transport in standardisierten Maßbehältern, die nicht mehr Preis geben, welchen Inhalt sie transportieren. „Was man in einem Hafen sieht, ist der konkrete Warenverkehr“¹⁰⁰, so hieß es in früheren Zeiten.

⁹⁸ Sekula 2002a, S. 12.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd.

Für einen modernen Hafen trifft das nicht mehr zu, weil ein Einschnitt beziehungsweise ein phänomenologischer Bruch zu vergangenen Zeiten vorliegt: die Optik und der Geruch des Frachtguts sind keine bestimmenden Komponenten mehr, wenn die Transportgüter hinter Wellblechwänden verborgen bleiben.

Die Betriebsführungen der internationalen Seetransportgesellschaften – wie beispielsweise Evergreen, Matson, American President, Mitsui, Hanjin oder Hyundai – haben sich gleichermaßen gewandelt wie die Arbeitsbedingungen und Anforderungen, die an Bord an die Mannschaft gestellt werden. Arbeitskräfte aus Billiglohnländern müssen eingesetzt werden, um international wettbewerbsfähig zu bleiben. Der Mitarbeiter ist kaum mehr als ein kostspieliger Faktor. Der Hafen ist zu einem Schnellumschlagbecken für Supertanker und Container geworden und „[d]ie alte Hafenfront wird nun, da die Arbeitslosigkeit alle Bezüge zu einer verbindenden Kultur zerstört hat, für das bürgerliche Traumbild von der merkantilistischen Vergangenheit reklamiert.“¹⁰¹ Lediglich der nostalgische Nachklang auf eine idyllische Hafenstätte als Ort der frühen wirtschaftlichen Blüte bleibt als symbolische Vorstellung eines »bürgerlichen Traumbildes« erhalten.

Der erste Text des Fotoessays ist mit der Fotografie eines Klemmbretts (**Abb. 4**) kombiniert. Vor einem stechend hellen, gelb-goldenen Hintergrund wirkt das Klemmbrett der bankroten Schiffswerft Todd einigermaßen heruntergekommen. Flecken und Verunreinigungen ziehen sich über die ehemals säuberlich von Hand verfasste Liste. Was übrig geblieben ist, sind nur noch überkommene Reste einstigen Glanzes. Text und Bild erzählen jeweils vom merkantilistischen Charme der Hafenstädte und gleichzeitig von dessen unwiederbringlichem Verlust. Das nächste Abbildungspaar (**Abb. 5 und Abb. 6**) richtet den Blick auf jene, die besonders von den Veränderungen betroffen sind: Es sind Fotografien von Arbeitern, die in den beengten Verhältnissen eines Maschinenraumes im Schiffsinneren hantieren. Was an die Stelle alter Produktionsformen getreten ist, wird Bildprogramm für die fortlaufende Narration von *Seemannsgarn*. Leicht in Untersicht aufgenommen zeigen die Abbildungen Arbeiter, die in blauen Overalls an rostig-braunen Rohren und Leitungen im Maschinenraum werken. Eine schwungvolle Gestik des Arbeiters der linken Fotografie korrespondiert mit den Schwüngen der Leitungen, die sich in verschlungenen Pfaden durch den Raum winden. Die industriell-maschinellen Bedingungen sind der

¹⁰¹ Sekula 2002a, S. 12.

Handlungsort der technischen Facharbeiter, die offensichtlich aus verschiedenen Erdteilen stammen und nun unter Deck in klaustrophobischer Beklemmung arbeiten.

Die darauffolgende Doppelseite (**Abb. 7 und Abb. 8**) führt den Betrachter zu der metaphorischen Dimension des Ozeans, wenn auch das Meer nicht zu sehen ist. Stattdessen werden Übergänge markiert, an denen der symbolische Gehalt des Meeres aufscheint. Die Nahsicht auf eine Abstellfläche zeigt einen Schraubenschlüssel (**Abb. 7**), der zunächst für einen längeren Zeitraum wenige Zentimeter daneben gelegen haben muss, da sich noch ein heller Abdruck aus dem Staub abzeichnet. Dreckig und angerostet liegt der Gebrauchsgegenstand an der Kante der Abstellfläche – ohne zu kippen. Nur noch Umrisse zeugen von der einstigen Position. Die Verschiebung hinterlässt eine Leerstelle. Darin liegt zunächst eine wesentliche zeitliche Dimension bedingt durch die augenscheinlich lange Liegezeit des Schraubenschlüssels und dessen plötzliche Verrückung. Die zusammengestellten Fotografien weisen jeweils rostfarbene Rot- und schmutzig-braune Gelbtöne auf. In Kombination mit einer stillgelegten Schiffswerft, die später als Filmkulisse wieder verwendet wurde, erzeugt dieses Bildpaar eine metaphorische Dimension maritimer Vorstellungstableaus. Die noch verbliebenen Requisiten des Filmsettings ergeben das Bild aufflammender Nostalgie: Eine ehemalige Schiffswerft dient dem Film als fiktiver Erzählraum. Es entsteht ein Imaginationsraum für Geschichten und Mythen. Der Industriecharakter und die Plackerei werden abgestreift und verschwinden hinter einer symbolischen Vorstellung des Meeres. Was davon bleibt, ist nur eine Spur, die noch in deren verbliebenen Überresten als Zeugnis hervorblitzt.¹⁰²

Als Restbestand eines merkantilen Wirtschaftsraumes verbleibt das Meer als ein Reservoir für kulturelle wie ökonomische Anachronismen gleichermaßen, sodass Sekula vor der Herausforderung steht, die maritime Welt in Relation zum komplexen, symbolischen Erbe des Meeres zu vermessen. Sekulas Nachdenken zieht sich dabei über Kunst, Literatur und Populärkultur. Der niederländische Kunsthistoriker Eric de Bruyn hat – ausgehend vom Film *The Forgotten Space* – den Versuch unternommen, die Konstruktion des maritimen Raumes als einen symbolischen Raum zu untersuchen. Gerade weil das Meer nicht das Relikt einer »alten« Ökonomie ist, sondern vielmehr – wie Sekula proklamiert – einen vergessenen Ort der Globalisierung darstellt.¹⁰³ Die von Sekula skizzierte Verdrängung des maritimen Raumes aus dem Bewusstsein

¹⁰² Für Hinweise zum besseren Verständnis der Bildarrangements bin ich meinem Betreuer Prof. Friedrich Teja Bach sehr dankbar.

¹⁰³ Vgl. De Bruyn 2011, S. 85.

spätmodernistischer Eliten macht die Diskrepanz zwischen den „[...] Eigenschaften der Begrenztheit und Offenheit dieser weltlichen Räume und den in der bildlichen Darstellung imaginierten Möglichkeiten“ besonders deutlich.¹⁰⁴ Diese Unterscheidung geht zurück auf die kulturelle Repräsentation des Meeres im westlichen Denken und zugleich auf den grundlegenden Wandel der Ökonomie vom mercantilistischen Handel zum industrialisierten, kapitalistischen System. Nachdem die kulturelle Praxis der Malerei, der Literatur, der Fotografie und des Films die ideologische Formation der Meeres-Metapher widerspiegeln, kann die Bedeutung dieser Denkfigur gar nicht überschätzt werden.¹⁰⁵ Entscheidend dafür ist, dass gerade die Erweiterung in einen freien Imaginationsraum den Topos wesentlich beschreibt. Eric de Bruyn betont aber auch die allgemeine Bedeutung der politischen Mythologie des maritimen Raumes für die kulturelle Imagination der westlichen Gesellschaft. Aus diesem Grund basiert die Periodisierung der Kulturgeschichte des Meeres auf den strukturellen Transformationen der politischen Ökonomie des maritimen Raumes.¹⁰⁶ Die Vorstellungen, die sich an das Meer knüpfen, stehen in einem größeren kulturgeschichtlichen Kontext bis hin zur Rechtsphilosophie und Raumtheorie. Der Soziologe Michael Makropoulos beschreibt diese grundsätzlichen Entwicklungen, die sich in und mit der Meeres-Metapher realisiert haben.¹⁰⁷ Denn „[e]s gab den festen Standort den definitiven ontologischen und sozialen Ort des Menschen eben nicht mehr.“ Und daraus folgert Makropoulos weiter:

Dahinter stand der grundlegende Strukturwandel des Raumes in der Neuzeit, der das tradierte Verhältnis von Territorialität und Mobilität veränderte und den geschlossenen Bereich ontologisch gegebener Orte ins Unabsehbare neuer Imaginations- und Handlungsbereiche eröffnete.¹⁰⁸

Man kann sagen, dass die Weite des offenen Meeres in die Sphären absoluter Ungewissheit führt und damit in einen Bereich der Fiktionalisierung durch Mythen. Damit steht das vorliegende Abbildungspaar exemplarisch für den Bedeutungsgehalt des Meeres im Sinne einer philosophischen Metapher. Welche Implikationen dieses reichhaltige kulturelle und ästhetische Erbe umfasst, soll im nachstehenden Exkurs umrissen werden.

¹⁰⁴ Sekula 2002a, S. 43.

¹⁰⁵ Vgl. De Bruyn 2011, S. 89f sowie Baader / Wolf 2010.

¹⁰⁶ Vgl. De Bruyn 2011, S. 94.

¹⁰⁷ Vgl. Makropoulos 2007, S. 236–248.

¹⁰⁸ Ebd., S. 242.

2.2. DAS MEER ALS METAPHER – EIN EXKURS

Die unendliche Weite des offenen Meeres ist eine Metapher für die Grundverfasstheit des menschlichen Lebens: wir erfahren das Leben als prinzipiell erweiterbar. Das Meer erinnert an die potentielle Offenheit des Lebens sowie an die damit einhergehende Kontingenz. Ein Blick auf die Unendlichkeit des Ozeans weckt in uns das Gefühl, dass die Erweiterung neuer Handlungsräume jederzeit offen steht. Als Metapher kennt der Meeres-Topos eine lange Tradition innerhalb der Philosophiegeschichte, denn die maritime Metaphorik behielt über Jahrtausende hinweg ihre Bedeutung. Analog dazu entfaltete sich das Meer als Motiv für die Bildende Kunst und so entstanden vielfältige Repräsentationsformen des Maritimen.¹⁰⁹ Im Folgenden sollen anhand von ausgewählten Beispielen die Grundbestimmungen der maritimen Metaphorik nachgezeichnet werden. An der Metapher Interessierte werden alsbald feststellen, dass die Beschäftigung mit den bildlichen Darstellungsweisen des Meeres einer Reise durch Epochen und Bilderwelten gleichkommt.¹¹⁰

In der Ausstellung *Aiwasowski. Maler des Meeres* im Kunstforum Bank Austria in Wien letzten Jahres zeichneten sich die Assoziationen ab, die an diesen Topos anschließen.¹¹¹ Das Meer ist nicht nur ein geographisches Phänomen, eine unendliche Fläche, absolut weich, die keinem Druck widersteht, nicht einmal dem Windhauch, wie Hegel in der *Vorlesung über Philosophie*¹¹² bemerkt hat. Das Meer ist allen voran eine Projektionsfläche – in anderen Worten ein offener Imaginationsraum, der seit jeher die menschliche Einbildungskraft anregt. „Die Vorstellung des Unbestimmten, Unbeschränkten und Unendlichen“, schreibt Hegel, hat zur Folge, dass man über diese Grenzen hinausweisen möchte, denn „indem der Mensch sich in diesem Unendlichen fühlt, so ermutigt dies ihn zum Hinaus über das Beschränkte.“¹¹³ Als scheinbar unendlicher Raum fordert das Meer dazu heraus, über die Beschränktheit des festen Bodens hinaus zu wollen und auch über die Beschränkungen des menschlichen Lebens im übertragenen Sinn nachzudenken. Deshalb ist für Michael Makropoulos, den Autor des Artikels zum Meer als philosophische Metapher, das Meer auch der „Inbegriff einer

¹⁰⁹ Vgl. Makropoulos 2007, S. 236–248 sowie Baader / Wolf 2010.

¹¹⁰ Nova 2010, S. 67–94.

¹¹¹ An dieser Stelle möchte ich Aiwasowski unter den Vielen, die sich als Maler des Meeres erwiesenen haben, als Beispiel herausgreifen.

¹¹² Hegel 1970b, Originalzitat S. 119: „Diese unendliche Fläche ist absolut weich, denn sie widersteht keinem Drucke, selbst dem Hauche nicht; sie sieht unendlich unschuldig, nachgebend, freundlich und anschmiegender aus, und gerade diese Nachgiebigkeit ist es, die das Meer in das gefährlichste und gewaltigste Element verkehrt.“

¹¹³ Hegel 1970b, S. 118.

offenen Wirklichkeit“.¹¹⁴ Mit Bedeutungen und Mythen überfrachtet war das Meer stets ein Sinnbild für die menschliche Existenz, das von menschlichen Ängsten und Hoffnungen getragen wurde. Die Meerfahrt ist in diesem Sinn eine Entgrenzung und Emanzipation, verbunden mit einem hohen Risiko, wenngleich große Abenteuer, Gewinne und Eroberungen in Aussicht stehen. Indem diese Unternehmungen äußerst riskant sind, realisiert sich eben darin die menschliche Freiheit. „Die Meerfahrt“, so Makropoulos, „ist damit der Prototyp menschlicher Selbstverwirklichung und darin die Realisierung eines spezifischen Selbst- und Weltverhältnisses.“¹¹⁵

Die Tragödie der Natur hat in zahllosen Seegemälden ihren Niederschlag gefunden und spiegelt den tragischen und existenziellen Charakter des Meeres für den Menschen wider. Der russische Marinemaler Iwan Konstantinowitsch Aiwasowski¹¹⁶ stellt die tosende Gewalt der Brandung dar und verleiht der unendlichen Kraft der Natur mit peitschenden Wogen und aufbäumenden Wellen Ausdruck – im umfangreichen Œuvre des russischen Malers findet sich die gesamte Palette der Pathosformeln des Seestückes; maritime Küstenlandschaften und Landstriche sind ebenso Teil des Repertoires wie Schiffbruchsmotive, mythologischen Szenen und wildbewegte Wellen. Die Sturmgemälde Aiwasowskis (**Abb. 37**) bedienen die spektakuläre Narration und das emotionale Potenzial des Betrachters ganz im Sinne der Spätromantik.¹¹⁷

Der weite Raum, der den gigantischen Wellen und der sprühenden Gischt gegeben wird, unterstreicht die Gewalt und Erhabenheit der Elemente, die Winzigkeit des Menschen angesichts der Übermacht der Natur.¹¹⁸

Die Eroberung der Weltmeere war nicht nur eine Überwindung von Grenzen und Inbegriff von Freiheit, sondern auch ein Wagnis, das mit lebensbedrohender Gefahr einherging. Die Seefahrt am offenen Meer galt dem Menschen als große Herausforderung und dabei zugleich als emanzipatorischer Akt. Trotz menschlichen Erfindungsgeist und technischen Fortschritt sind die Menschen der unermesslichen Zerstörungsgewalt der Natur ausgesetzt. Der Kampf des Menschen gegen sein

¹¹⁴ Makropoulos 2007, S. 237.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Aiwasowski (1817–1900) war – nachdem er unter seinen Zeitgenossen ein hohes Ansehen genossen hatte – in Mittel- und Westeuropa im 20. Jahrhundert nach langer Bekanntheit wieder in Vergessenheit geraten. Die Ausstellung im Kunstforum Bank Austria war die erste umfassende Retrospektive außerhalb Russlands und der Ukraine. Der russische Maler wurde 1817 als Kind armenischer Einwanderer in der Hafenstadt Foedossija auf der Krim geboren. Sein Leben verbrachte Aiwasowski vorwiegend in der heimatlichen Provinzstadt am Meer, als „Virtuose entfesselter Elemente auf riesigen Formaten“ und „Maler des Meeres“ gilt Aiwasowski wegen seiner unzähligen Werke, die sich den Themen Sturm und Meer sowie Unwetter und Schiffbruch widmen (siehe Brugger / Kreil 2011).

¹¹⁷ Vgl. Brugger / Kreil 2011.

¹¹⁸ Ebd., S. 10.

Schicksal und die unbarmherzige Natur wird zu einer eindrücklichen Szene dramatisiert. Die Vorstellung des triumphalen Könnens des Menschen zerbricht an der Unberechenbarkeit und Grenzenlosigkeit des Meeres – letztendlich an der Urgewalt einer unbeherrschbaren Natur.¹¹⁹ Diese Hybris enthält eine moralphilosophische Bewertung, wonach Selbstüberschätzung stets bestraft werden muss. Die maritime Metaphorik konnte diese negative Assoziation nie ganz abstreifen. Die Schifffahrt und der Schiffbruch sind aufs Engste miteinander verbunden, weil sich die Metapher über den beiden Motiven »Selbstentfaltung« und »Selbstüberschätzung« aufspannt – die eigenmächtige Erweiterung des Handlungsrahmens kann die schmerzliche Erfahrung des Scheiterns als Konsequenz nach sich ziehen. Aus dieser »Topologie der Problematisierung« der Schifffahrt ergibt sich die prinzipielle Frage nach dem Möglichkeitshorizont des Menschen. „Indem [die maritime Metaphorik] die Seefahrt zum Topos einer ontologischen Grenzüberschreitung verdichtet“, so Markopoulos, „konzipiert sie den Menschen überhaupt als *disponibles Wesen*, das weder auf einen einzigen Ort, noch auf eine einzige Lebensform festgelegt ist, weil es der räumlichen und am Ende auch der sozialen Mobilität fähig ist.“¹²⁰ Demnach ist die nautische Metapher sowohl der »Prototyp einer Bewegungsmetapher«, in Bezug auf menschliches Handeln im Sinne von unternehmerischen Risiken, als auch kulturkritischer Einwand gegen die Beherrschung der Natur.¹²¹

Fest steht allerdings, das Meer ist immer schon ein »Daseinsmeer«, denn vor allem in der nautischen Metaphorik spitzt sich die Metapher auf eine Daseins- und Lebensführungs metaphorik zu.¹²² In der antiken Welt und auch noch im Mittelalter galt es geradezu als frivole Grenzverletzung, den angestammten und sicheren Lebensraum zu verlassen, wenn nicht gar als blasphemische Auflehnung gegen das dem Menschen angemessene. Vor diesem Hintergrund ist kaum verwunderlich, dass alttestamentarische Überlieferungen das Meer noch als »Erscheinungsort des Bösen« beschreiben. Die Darstellung des Propheten Jona (**Abb. 38**) auf einem Sarkophag des dritten nachchristlichen Jahrhunderts veranschaulicht die Vorstellung des Meeres in den Worten Hans Blumenbergs „als Sphäre der Unberechenbarkeit, Gesetzlosigkeit [und] Orientierungswidrigkeit“.¹²³ Der Prophet Jona flüchtet vor dem Willen Gottes, weil er

¹¹⁹ Vgl. Brugger/Kreil 2011.

¹²⁰ Makropoulos 2007, S. 239.

¹²¹ Vgl. ebd.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Blumenberg 1988, S. 10. Die Passage, die von Michael Makropoulos und Alessandro Nova gleichermaßen zentral herangezogen wird, lautet bei Blumenberg wie folgt: „Zwei Voraussetzungen

sich dem göttlichen Auftrag nicht beugen will.¹²⁴ Am offenen Meer ist Jona schließlich dem Zorn Gottes schutzlos ausgeliefert. Von der Besatzung in die See geworfen, um den verheerenden Sturm zu besänftigen, landet Jona im Bauch eines »großen Fisches«. Die göttliche Allmacht lässt den Propheten nach drei Tagen zwar wieder ans Tageslicht kommen, doch die Botschaft ist eindeutig: Wer sich gegen oberste Gebote auflehnt und darin Selbstständigkeit und Selbstverwirklichung sucht, wird bestraft. Die gefährliche See ist eine eindringliche Metapher, die sich über die Zeiten hinweg fortschreibt. Die Offenheit des Meeres provoziert ein abstraktes Gefühl des Kontrollverlustes, das in Bildform häufig zu Untergangsszenarien potenziert wurde.¹²⁵ So kam es, dass sich wie in Aiwasowskis *Die Woge* (Abb. 39) von 1889 das wütende Meer nahezu als All-Over-Struktur über die gesamte Leinwand ausbreitet; in der malerischen Umsetzung von Seelandschaften und dem Zusammenspiel von Licht, Wolken und Wasser entfesselte der Maler das Naturelement Wasser auf großen Formaten. Horizont und Meeresoberfläche fließen dabei ineinander. Lediglich der Mast im vorderen Bildgrund – ein letztes Anzeichen menschlicher Existenz – deutet noch eine Tiefenräumlichkeit an, doch soll der Mensch im nächsten Augenblick schon verschwunden sein, um der reinen Kraft des Meeres den Vorzug zu geben. Hierbei zeigt sich, dass die Menschen keine individuellen Züge tragen, sondern nur Teil des Naturschauspiels sind. Im Vordergrund steht die erhabene Gewalt der aufgepeitschten Wassermassen. Die Sehnsucht des

bestimmen vor allem die Bedeutungslast der Metaphorik von Seefahrt und Schiffbruch: einmal das Meer als naturgegebene Grenze des Raumes menschlicher Unternehmungen und zum anderen seine Dämonisierung als Sphäre der Unberechenbarkeit, Gesetzlosigkeit, Orientierungswidrigkeit. Bis in die christliche Ikonographie hinein ist das Meer Erscheinungsort des Bösen, auch mit dem gnostischen Zug, daß es für die rohe, alles verschlingende und in sich zurückholende Materie steht.“

Alessandro Nova verweist auf dieses Beispiel frühchristlicher Kunst, um danach zu fragen, inwiefern die visuelle Kultur selbst einen Beitrag zu diesem negativen Bild geleistet hat.

¹²⁴ Das Buch Jona im Alten Testament:

In meiner Not rief ich zum Herrn,/ und er erhörte mich.

Aus der Tiefe der Unterwelt schrie ich um Hilfe/ und du hörtest mein Rufen.

Du hast mich in die Tiefe geworfen,/ in das Herz der Meere;

 mich umschlossen die Fluten,/ all deine Wellen und Wogen schlugen über mir zusammen.

 Ich dachte: Ich bin aus deiner Nähe verstoßen./ Wie kann ich deinen heiligen Tempel wieder erblicken?

 Das Wasser reichte mir bis an die Kehle,/ die Urflut umschloss mich;/ Schilfgras umschlang meinen Kopf.

 Bis zu den Wurzeln der Berge,/ tief in die Erde kam ich hinab;/ ihre Riegel schlossen mich ein für immer.

 Doch du holtest mich lebendig aus dem Grab herauf,/ Herr, mein Gott.

 Als mir der Atem schwand, dacht ich an den Herrn,/ und mein Gebet drang zu dir,/ zu deinem heiligen Tempel.

 Wer nichtige Götzen verehrt,/ der handelt treulos.

 Ich aber will dir opfern / und laut dein Lob verkünden.

 Was ich gelobt habe, will ich erfüllen. / Vom Herrn kommt die Rettung.

 Da befahl der Herr dem Fisch, Jona ans Land zu speien.

(Aus: Die Rettung des Propheten: 2,3–11)

¹²⁵ Vgl. Kreil 2011, S. 46.

19. Jahrhunderts nach Pathos, Heroismus und spektakulärer Natur wird zwar bedient, in der Malweise kündigt sich jedoch schon ein Wandel an: die anbrechende Moderne. Die Darstellung entzieht sich einer naturalistischen Auffassung, das Interesse am Malerischen zeugt vom Vertrauensverlust in den menschlichen Sehsinn. Der Pinselstrich wird in den späteren Arbeiten zunehmend offener und der Farbauftrag erhält eine pastose Qualität.¹²⁶

Die atmosphärische Verschleierung der Motive und ihre Auflösung in Lichtstimmungen entsprechen nicht nur der Auflösungästhetik des Symbolismus, sie nehmen vor allem auch Qualitäten des fortgeschrittenen Impressionismus an, namentlich im Spätwerk, wo sich die Malerei zu oszillierenden Farbteppichen verselbstständigt.¹²⁷

Aus sozialphilosophischer Perspektive ist das Meer eine Sphäre der Willkür von Gewalten, der man schicksalhaft ausgesetzt ist oder der man sich mutwillig selbst aussetzt. Das Meer ist im gesellschaftlichen Bewusstsein nicht im selben Maß verfügbar und strukturierbar wie das Land und demzufolge „Metapher für Kontingenz im vollen, nämlich ambivalenten Sinn“.¹²⁸ Statt einer strukturierten Weltordnung steht das Meer für das Chaos. Dem entspricht auch die Bildgestaltung Aiwasowskis mit amorphen Elementen wie Wassermassen, Luft, Wolken und Licht. Die Selbstbehauptung des Menschen gegen die Kontingenz der Wirklichkeit wird im Bild des untergehenden Schiffes eindrucksvoll geschildert. Michael Makropoulos, der die »Lebensfahrt« auf offener See überhaupt als »Chiffre der modernen Existenz« versteht, beschreibt die Meerfahrt als eine Allegorie für eine Lebensform des Sich-Verlierens im Unendlichen und Grenzenlosen. Nur so kann sich der positive Bedeutungswandel des Meeres als Metapher begreifen lassen, nämlich vor dem Hintergrund eines spezifischen neuzeitlichen Kontingenzbewusstseins.

»Kontingenz« bezeichnet schließlich nicht Unbestimmtheit überhaupt, sondern jene spezifische zweiseitige Unbestimmtheit, in der etwas weder notwendig noch unmöglich, sondern auch anders möglich ist – und zwar sowohl in dem Sinne, daß es veränderlich und als verfügbar, wenn nicht schlechterdings zufällig ist, als auch in dem Sinne, daß es veränderbar und folglich manipuliert, mithin dem menschlichen Handeln zugänglich ist.¹²⁹

Bereits im Aristoteles-Zitat zu Beginn der *Fish Story* deutet sich die besondere Bedeutung des Kontingenzbegriffes für das Verständnis des Fotobuches an. „Kontingent ist, was auch anders möglich wäre“¹³⁰, bemerkt Makropoulos und definiert damit, was Kontingenzkultur wesenhaft auszeichnet. Ausgehend von der Annahme,

¹²⁶ Vgl. Kreil 2011, S. 37–49 sowie Böhme 2011, S. 15–35.

¹²⁷ Brugger / Kreil, S. 9.

¹²⁸ Makropoulos 2007, S. 239.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Makropoulos 1998, S. 59.

Handlungs- und Erwartungsräume seien mit der Neuzeit durch den wissenschaftlich-technischen Fortschritt und einer dazugehörigen Ausbildung eines ideengeschichtlichen Fortschrittsbegriffes geöffnet worden, zeichnet Makropoulos nicht nur die positive Wahrnehmung dieser Veränderung nach, sondern auch die nachfolgende Desorientierung und Verunsicherung.

Das Kontingenzprinzip sei demnach von entscheidender Bedeutung für die Selbstkonstitution der modernen Gesellschaft gewesen. Der Kontingenzbegriff stellt logisch sowie ontologisch einen ambivalenten Bereich dar – zwischen der Realisierung von Handlungen sowie Zufällen. Zu beachten ist die historische Wandlung der handlungsrelevanten Möglichkeitsseite dessen, was als kontingent verstanden wird. Aristoteles ging noch davon aus, dass Ereignisse kontingent sein können, nicht aber »Ereignishorizonte«. Mit der Einführung des Fortschrittsbegriffs im 18. Jahrhundert kam es zu einer Verschiebung des „Erfahrungs- und Erwartungsraumes“¹³¹, weil diese Möglichkeiten zunehmend zu divergieren begannen. Die Antike und die vorneuzeitliche Epoche im Allgemeinen hatten demnach strukturell eine viel konstantere Weltauffassung als die Neuzeit.¹³² „Kontingenz charakterisiert hier – anders als in der Antike und noch im Mittelalter –“, so fasst Makropoulos zusammen, „nicht nur das menschliche Handeln, sondern erfaßt gleichsam auch die Wirklichkeit, in der sich dieses Handeln realisiert.“¹³³ Diese Verschiebung zeigt sich besonders signifikant in der Transformation der nautisch-maritimen Metaphorik: Zunächst galt die Seefahrt noch als etwas Verwerfliches, weil die Erfindung und Entwicklung der Technologien das Meer zum Handlungsort des Menschen machten und ihn dazu befähigten das angestammte Land – erprobt und sicher – hinter sich zu lassen und die Gefährdung des offenen Raumes in Kauf zu nehmen. Freilich ergibt sich daraus nicht nur eine ontologische Frage nach dem Seins-Ort des Menschen, sondern auch eine politische Frage nach dem sozialen Ort des Menschen. Der Mensch wird der sozialen Mobilität fähig und ist nicht mehr nur auf eine Lebensform festgelegt. Mit der Neuzeit setzt ein Paradigmenwechsel ein, der von der Problematisierung der Selbstermächtigung weggeht und das Risiko als berechtigte Glückssuche versteht. Das Daseinsmeer ist zwar voller unvorhersehbarer

¹³¹ Makropoulos 1998, S. 63. Makropoulos knüpft mit dem Auseinanderdriften von „Erfahrungsraum und Erwartungshorizont“ an den Historiker Reinhart Koselleck an: „Und die historische Voraussetzung für diese Entgrenzung des Möglichkeitsbewußtseins durch seine Fiktionalisierung war seine Freisetzung aus den Bindungen an bisherige Erfahrungen, eben jener Vorgang, den R. Koselleck als Auseinandertreten von „Erfahrungsraum und Erwartungshorizont“ in der Neuzeit bis hin zu ihrer diametralen Entgegensetzung an der Schwelle zur europäischen Moderne beschrieben hat.“

¹³² Vgl. Makropoulos 1998, S. 55–79.

¹³³ Makropoulos 2007, S. 239.

Gefahren, der sichere Hafen wäre aber der „Ort des versäumten Lebensglücks“¹³⁴ (Hans Blumenberg).

Michel Foucault geht davon aus, dass der Raumbegriff der Neuzeit aus den hierarchisierten Ordnungs- und Ortungsstrukturen des Mittelalters heraustritt.¹³⁵ „Um diese Geschichte des Raumes ganz grob nachzuzeichnen“, schreibt Foucault in *Andere Räume*,

könnte man sagen, daß er im Mittelalter ein hierarchisiertes Ensemble von Orten war, heilige Orte und profane Orte; geschützte Orte und offene, wehrlose Orte; städtische und ländliche Orte: für das wirkliche Leben der Menschen.¹³⁶

Das heißt im Mittelalter herrschte ein »Ortungsraum« vor, der aus wirklichen Orten bestand, an denen das Leben der Menschen stattgefunden hat. Und für die kosmologischen Theorien gab es einen überhimmlischen Ort. Zumindest existierten eindeutige Gegensätze, die fixe Bezüge und eine stabile Weltordnung stifteten. Dieser Ortungsraum hat sich im 17. Jahrhundert mit Galileo Galilei geöffnet. An die Stelle der Ortung trat nun die Ausdehnung. Nach Foucault steht heute an der Stelle der Ausdehnung die Lagerung oder Platzierung – unsere gegenwärtigen Vorstellungen von Raum beruhen also auf Formen von Lagerbeziehungen. Wir leben nunmehr in einem heterogenen Raum, der aus einer Gemengelage von Beziehungen besteht. „Diese Räume“, bemerkt Foucault, „die mit allen anderen in Verbindung stehen und dennoch allen anderen Platzierungen widersprechen, gehören zwei großen Typen an.“¹³⁷ Damit sind die Utopien als unwirkliche Räume ohne wirklichen Ort angesprochen sowie die Heterotopien, die im Gegensatz dazu wirkliche und wirksame Orte sind – zum Teil sogar realisierte Utopien. Damit war die Perspektive eröffnet, eine wissenschaftliche Ergründung so genannter »anderer Räume« vorzunehmen, jener abseitigen Räume einer Gesellschaft, die sich durch besondere Charakteristika auszeichneten, aber im Unterschied zu den Utopien real existierende Orte darstellten. In der Vortragsreihe über Utopie und Literatur stellte Foucault 1966 im Radiosender France Culture die »Heterotopologie« vor, die sich den Heterotopien, also den vollkommen anderen Räumen, widmen sollte.¹³⁸

¹³⁴ Blumenberg 1998, S. 35: „Der Hafen ist keine Alternative zum Schiffbruch; er ist der Ort des versäumten Lebensglücks“.

¹³⁵ Michael Makropoulos greift im Artikel *Modernität als Kontingenzkultur. Konturen eines Konzepts* (siehe Makropoulos 1998, S. 58) die Überlegungen Foucaults zu den Andere(n) Räumen (siehe Foucault 1992) auf.

¹³⁶ Foucault 1992, S. 34.

¹³⁷ Ebd., S. 38.

¹³⁸ Vgl. Foucault 2005.

Es gibt also Länder ohne Ort und Geschichten ohne Chronologie. Es gibt Städte, Planeten, Kontinente, Universen, die man auf keiner Karte und auch nirgendwo am Himmel finden könnte, und zwar einfach deshalb, weil sie keinem Raum angehören. Diese Städte, Kontinente und Planeten sind natürlich, wie man so sagt, im Kopf der Menschen entstanden oder eigentlich im Zwischenraum zwischen ihren Worten, in den Tiefenschichten ihrer Erzählungen oder auch am ortlosen Ort ihrer Träume, in der Leere ihrer Herzen, kurz gesagt, in den angenehmen Gefilden der Utopien. Dennoch glaube ich, dass es – in allen Gesellschaften – Utopien gibt, die einen genau bestimmbar, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen und auch eine genau bestimmbar Zeit, die sich nach dem alltäglichen Kalender festlegen und messen lässt.¹³⁹

Als konkrete Beispiele für Heterotopien nennt Foucault Friedhöfe, Altenheime, psychiatrische Krankenhäuser, Gefängnisse, Rummelplätze, Motels, Bordelle, Bibliotheken und Museen. Des Weiteren schreibt Foucault fünf grundsätzliche Bestimmungen fest, die Heterotopien kennzeichnen:

1. Heterotopien sind eine Konstante aller menschlichen Gruppen.
2. Heterotopien müssen nicht beständig sein, sie können verändert oder sogar abgeschafft werden (zum Beispiel der Friedhof).
3. Heterotopien bringen an einem Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind. Das Theater und das Kino sind Beispiele dafür; ein Garten ist dafür wohl das älteste Beispiel.
4. Heterotopien markieren oftmals zeitliche Brüche wie beispielsweise Museen oder Bibliotheken, die von der Idee getragen sind, einen Raum aller Zeiten zu schaffen. Umgekehrt gibt es auch zeitweilige Heterotopien (Jahrmärkte, Feriendorfer, Gymnasien, Kasernen, Gefängnis).
5. Heterotopien weisen jeweils ein System von Öffnung und Schließung auf.¹⁴⁰

Das Schiff als Ort ohne Ort, als schaukelndes Stück Raum auf dem offenen Meer, ist für Foucault „die Heterotopie *par excellence*“, weil es „[...] für unsere Zivilisation zumindest seit dem 16. Jahrhundert nicht nur das wichtigste Instrument zur wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist, sondern auch das größte Reservoir für die Fantasie.“¹⁴¹

Die Erweiterung des Kontingenzbereichs, wie sie von Makropoulos entworfen wird, ist eine Entwicklung, die über das Handeln hinausgeht und den Handlungsrahmen selbst ergreift und verfügbar werden lässt.¹⁴² Wenn der Möglichkeitshorizont einer

¹³⁹ Foucault 2005, S. 9.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.

¹⁴¹ Ebd., S. 21.

¹⁴² Worauf es Makropoulos in seiner Argumentation ankommt ist, dass sich Kontingenz als spezifisch modernes Phänomen verstehen lässt, zum einen weil eine philosophische und politische Totalitätsstiftung

Gesellschaft erfasst wird, hat dieser Vorgang selbstredend weitreichende Folgen. Denn dem Möglichkeitshorizont gewinnt eine Gesellschaft „[...] die Kriterien ihres Selbstverständnisses ab, er markiert ihr Feld möglicher Erfahrung, in ihm eröffnet sich ihr Bereich rationaler Handlungen, vor ihm schließlich legitimieren sich die institutionalisierten Formen ihrer Selbstkonstitution.“¹⁴³ Dennoch, so Makropoulos, bildet die Kontingenzkultur nicht nur eine Grundstimmung der Unbestimmtheit ab, sondern stiftet vielmehr das Bewusstsein für die Herstellung von Ordnung. Dass ein offener Möglichkeitshorizont vor allem einen ausgeprägten Gestaltungswillen auf den Plan ruft, erscheint in diesem Sinn als Antwort auf den Unbestimmtheitsmoment von Kontingenz. Gleichzeitig wird die Kontingenz aber auch als Möglichkeitsmoment verstanden. Und so gerät das Meer als Metapher wiederum in die Kategorien für eine systematische Bestimmung dessen, was dem Menschen an Möglichkeiten des Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögens gegen die Kontingenz der Wirklichkeit zur Verfügung steht.¹⁴⁴ Letztlich ist die Metapher immer schon ein Versuch gewesen, das Wirklichkeitsproblem für den Menschen begreifbar werden zu lassen.¹⁴⁵

In der nautisch-maritimen Metaphorik manifestiert sich zugleich ein grundlegender Strukturwandel, der von Makropoulos als Öffnung des Kontingenzbereichs beschrieben wird – von Foucault als Ausweitung der Raumkategorie und von Carl Schmitt, wie sich noch zeigen wird, als radikale und grundlegende Raumrevolution, als ein Wandel des »Nomos der Erde«. Diese fundamentale Veränderung des Raumes in der Neuzeit bricht tradierte Verhältnisse auf und „[...] [öffnete] den geschlossenen Bereich ontologisch gegebener Orte ins Unabsehbare neuer Imaginations- und Handlungsbereiche.“¹⁴⁶ Die Fiktionalisierung und Mythenbildung hinsichtlich des Meeres als Metapher ist in diesem Sinn ein Symptom für jene Grenzüberschreitung, die mit der Neuzeit ihren Ausgang nahm. Indem die Heterotopien

die Moderne auszeichnet, zum anderen weil sich postmoderne Strategien stark über eine klare Distanzierung zu den totalen Ansprüchen der Klassischen Moderne definieren. Die Postmoderne ist vielmehr eine Attacke gegen das totale Ordnungs- und Wirklichkeitsprojekt der ästhetischen und politischen Avantgarde der Klassischen Moderne. (siehe Makropoulos 1998, S. 55–79.)

¹⁴³ Makropoulos 1998, S.7.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 243.

¹⁴⁵ Für Hans Blumenberg sind Metaphern und Mythen immer schon der Versuch Distanz zur Wirklichkeit zu gewinnen, um sich zumindest imaginativ eine Ordnung einzurichten. „Die Metapher ist Projektiv“, so Blumenberg, „bändige Anthropomorphie der Natur im Dienst des Subjekts, das sich an ihr reflektiert.“ (aus: Blumenberg 1988, S. 25) Aus diesem Grund entwickelte er eine Metaphorologie, eine Lehre von jenen Bildern, die sich der Mensch für sein Dasein und die Welt schafft. So stellt sich für Blumenberg nicht die Frage, was sich hinter diesen Sprachbildern verbirgt, sondern welchen Beitrag sie geleistet haben im Prozess der Verständigung des Menschen über sich selbst und die Welt (siehe Blumenberg 1979 und Blumenberg 1988 sowie zur Einführung in die Denkwelt Blumenbergs Wetz 1993).

¹⁴⁶ Makropoulos 2007, S. 242.

in diesem Gefüge eine spezifische Position einnehmen, lassen sich daran die wirklichen und imaginierten Räume gleichermaßen diskutieren. Worauf Foucault in diesem Zusammenhang hinweist ist, dass Heterotopien Gegenorte herstellen, die Illusionen schaffen und damit der Wirklichkeit etwas entgegensetzen, sie in weiterer Folge eventuell sogar in Frage stellen.¹⁴⁷ „Hier stoßen wir zweifellos auf das eigentliche Wesen der Heterotopien“, bemerkt Foucault,

[s]ie stellen alle anderen Räume in Frage und zwar auf zweierlei Weise: entweder [...] indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.¹⁴⁸

2.3. INNEN UND AUBEN

Michel Foucault bezeichnet in seiner frühen Schrift *Wahnsinn und Gesellschaft*¹⁴⁹ (1961) den Wahnsinn als „das Andere der Vernunft“¹⁵⁰, weil der Wahn erst unter den Gesichtspunkten einer vernünftigen Gesellschaft als abnormes Phänomen gilt. Der Wahnsinn wurde als Gegensatz ausgegrenzt, in einer Gesellschaft, die sich selbst als rational verstanden hat. Schließlich kann es Geisteskrankheiten nur dann geben, wenn psychische Störungen innerhalb einer Psychiatrie als Krankheitsbilder pathologisiert werden. Mit dem Vorgang der Ausschließung entstand eine soziale Praxis, die ursprünglich auf der historischen Trennung von Wahnsinn und Vernunft beruhte. Foucault interessiert sich, wie Philipp Sarasin in seiner Einführung zu Foucault bemerkt, besonders für „die Idee einer ersten Geste der »Trennung«“¹⁵¹ und versucht den Wahnsinn als „ausschließlich geschichtlich gewordene Formen der Erfahrung zu beschreiben.“¹⁵² Foucaults Nachdenken konzentriert sich darauf, diese vergessene Trennung zu rekonstruieren. Eine historische Darstellung erscheint ihm notwendig, um zu zeigen, dass der Wahnsinn im Wesentlichen die Unvernunft in Abgrenzung zur Vernunft bezeichnet. Umgekehrt geht Foucault aber gleichwohl davon aus, dass auch die Vernunft ein Produkt dieser Struktur der Ablehnung ist. Das heißt, der Wahn ist zwar das Andere und Äußere der Ratio und Vernunft, aber zugleich legt das Verhältnis zum Wahnsinn auch die Bestimmungen dessen fest, was im Inneren der

¹⁴⁷ Vgl. Ruoff 2007, S. 174.

¹⁴⁸ Foucault 2005, S. 19.

¹⁴⁹ Foucault 1973.

¹⁵⁰ Ruoff 2007, S. 77.

¹⁵¹ Sarasin 2005, S. 28.

¹⁵² Ebd.

abendländischen Kultur als Vernunft anerkannt wird.¹⁵³ Doch wenn der Wahnsinn als das Andere der Vernunft gilt, muss das Meer erst recht als Projektionsfläche für ein Außen betrachtet werden, denn „das Meer [ist] das unvergleichlich Andere des Landes“¹⁵⁴. In der Imagination der westlichen Kulturgeschichte ist das Meer überhaupt das Andere und das radikal Äußere schlechthin.¹⁵⁵

Eine interessante Spannung zwischen Innen- und Außenräumen tritt bei Sekula schon im ersten Abbildungspaar deutlich in Erscheinung und zieht sich anschließend durch den gesamten Essay, wobei darauf hingewiesen werden muss, dass direkte Darstellungen der offenen See meist vermieden werden. Dafür lassen sich viele Einblicke in die inneren Räumlichkeiten der Hafenarbeitsschiffe finden. Sowohl Details aus dem Arbeitsleben der Mannschaft als auch monumentale Ansichten von Schleppern sind zu sehen. Eine Abbildung zeigt beispielsweise den Tanker Exxon Valdez (**Abb. 9**), der schwer und behäbig im dunklen Wasser des Hafens von San Diego vor Anker liegt. Der monumentale Rumpf ragt aus dem Foto hervor. Alles, was mit dem Ozeanriesen in ein Proportionsverhältnis tritt, wirkt winzig: der Steg mit Fabrikhallen, die kleineren Boote, die wohnblockartige Stadtarchitektur im entfernten Hintergrund und der einzelne Mensch an der Reling der Schiffsfront. Dem entspricht ein Modell des Architekten Frank Gehry, das dem Ozeanriesen als Resonanz gegenübergestellt wird (**Abb. 10**). Es handelt sich dabei um ein rumpfförmiges, begehbares Gebilde, das als Konferenzraum konzipiert ist. Die Form ist der Anatomie des Bleifisches nachempfunden, eine Fischart aus der Familie der Karpfenfische, deren Kennzeichen ist eine grünlich glänzende, bleigraue Färbung auf dem Rücken. Die Oberfläche ist mit schuppenförmigen Metallplatten bedeckt, welche die organische Form des Fischkörpers imitieren. Doch obwohl die Ähnlichkeit der Formen einen metaphorischen Bezug herstellt und als inhaltliche Klammer für diese Abbildungen zu verstehen ist, sind die Objekte offenkundig einer unterschiedlichen sozial-materiellen Wirklichkeit entnommen: dem Außenraum einer internationalen Handelsroute und dem Innenraum einer musealen

¹⁵³ Vgl. Foucault 1973, S. 13 sowie Sarasin 2005, S. 15–39 und Ruoff 2007, S. 223–235.

¹⁵⁴ Makropoulos 2007, S. 238.

¹⁵⁵ Vgl. De Bruyn 2011, S. 84–100. De Bruyn entwirft diesen Zusammenhang zu Foucaults frühen Studien zum Wahnsinn im Anschluss an Gilles Deleuze, einem Denker, der die innere Ordnung von Arbeit, Leben oder Sprache grundsätzlich als Operation von außen versteht. Mit diesem produktiven Vergleich eröffnet sich die Frage nach dem Meer als topologische Denkfigur, deren Konfiguration von Orientierungslosigkeit mit der sozialen Strukturierung des Landesinneren zusammenhängt. „Accordingly“, so folgert de Bruyn, „Deleuze calls our attention to an allegorical image that Michel Foucault has employed in his History of Madness – the Ship of Fools – to render the „mythic“ domain of violent and „irrational“ behavior that structures the rational order of Western society from within, rather than existing as a wilderness on its borders, such as Thomas Hobbes‘ notion of the state of nature.“ (zitiert nach: De Bruyn 2011, S. 86.)

Institution. Das ist ein weiteres Beispiel für die Übertragung maritimer Repräsentationsformen in externe Bereiche – diesmal in das Museum.¹⁵⁶ Die Verschiebung in den Kunstbereich deutet auf eine Überführung hin, die im Textabschnitt *Die unternehmenseigene Stadt*¹⁵⁷ konkret thematisiert wird.

Geht [...] der Zusammenhang mit dem Meer als Archiv organisatorischer Urstrukturen heute im schwerindustriellen Kontext verloren, so werden diese Entsprechungen in anderen Bereichen wiederbelebt: in den massigen und zynischen »Fischgebäuden« des kanadisch-amerikanischen Architekten Frank Gehry oder in den düsteren und zarten Kleidungsstücken des japanischen Modedesigners Issey Miyake.¹⁵⁸

Die Industrie und der maritime Handelsverkehr verwehren zwar den Blick auf die romantische und schwärmerische Begeisterung für die Naturlandschaft Ozean, die natürlichen Phänomene treten aber im kulturellen Gedächtnis von Künstlern und Kulturschaffenden wieder in Erscheinung. Doch wenn das Meer in Vergessenheit geraten ist, wie bringt man es wieder zum Vorschein? Wie lässt sich auch diese Abwesenheit darstellen? Allan Sekula tastet sich an das Meer als jenen vergessenen Ort der Globalisierung heran, indem es unsichtbar bleibt. Noch in seinen Fotografien ist das Meer ein Äußeres, ein Bereich, der immer verdrängt wird, entweder transzendent oder regressiv.¹⁵⁹ Das Meer konstituiert in dieser Hinsicht einen Ausnahmezustand: Es zeigt Asymmetrien in der Verteilung auf und legt jene Modi der Existenz, des Lebens und der Arbeit offen, die als Kehrseiten des Spätkapitalismus zu gelten haben.

Das Meer ist ein Raum, so urteilt de Bruyn, wo die politischen Mythen des Meeres mit einer postfordistischen Ökonomie vertauscht werden. Daraus ergeben sich – zynisch gesprochen – neue Formen von Abenteuern und Risiken. Für de Bruyn stellt sich die Frage:

Is there not a danger, that the totality of the one space – where the sovereign power of the commodity holds sway over a homogenized territory – becomes merely the mirror of the other – a communal space of complete equivalence where capital's repressive power can only be shown as a demonic spectacle of pure evil that exists in some pure exterior?¹⁶⁰

Der soziale Überlebenskampf wird in der kapitalistischen Produktion aus dem Feld der Sichtbarkeit verdrängt und in ein Außen verschoben, während im Inneren des internationalen Staatengefüges die soziale Ordnung aufrechterhalten bleibt. An den Übergängen offenbart sich ein komplexes Verhältnis zwischen Drinnen und Draußen,

¹⁵⁶ Sekula verweigert die Musealisierung des eigenen Projekts, indem Buch und Film auch massenmedial verbreitet werden: „The museum is in effect the institutionalization of the logic of the antique. [...] It seems to me that the work of art should resist the museum.“ (aus: Sekula/Tchen 2004, S. 167.)

¹⁵⁷ Vgl. Sekula 2002a, S. 101–103.

¹⁵⁸ Ebd., S. 101.

¹⁵⁹ Vgl. De Bruyn 2011, S. 87.

¹⁶⁰ Ebd., S. 90.

zwischen dem, was eingeschlossen und dem, was ausgeschlossen wird. Dass die bekannte Formel vom *mare liberum* dabei eine tragende Rolle spielt, liegt daran, dass sie auf der Existenz eines freien Bereiches beruht. Der niederländische Jurist Hugo Grotius postuliert 1608 in der politischen Schrift *Von der Freiheit des Meeres (Mare liberum)*¹⁶¹ die Freiheit der Schifffahrt und des Handels. Mit diesem Klassiker des Völkerrechts legt der politische Philosoph und Theologe den Grundstein für die rechtlichen Voraussetzungen der ökonomischen Globalisierung. Die Grundideen des *Mare Liberum* sind von kulturübergreifender und überzeitlicher Relevanz, sodass der Text nachhaltige Wirkung gezeigt hat. Hugo Grotius (1583–1645) war ein klassisch gebildeter Gelehrter, ein Kenner der antiken Literatur, der Theologie, des römischen und kirchlichen Rechts. Sein Hauptwerk umfasst die *Drei Bücher vom Recht des Krieges und des Friedens (De jure belli ac pacis libri tres)*, erschienen 1625. *Mare Liberum* wurde 1609 anonym veröffentlicht und erschien offiziell erst 1868 als Teil der Schrift *Das Prisenrecht (De iure praedae)*, weil die Erkenntnisse – so viele Jahre später – immer noch praktisch und wissenschaftlich virulent waren. Grotius gehört dem institutionellen Rechtsdenken an, da seine Überlegungen nicht davon ausgehen, dass Recht erst geschaffen werden muss, sondern in gewisser Weise immer schon da war. Das Recht ist verwurzelt in Kultur und Geschichte. Deshalb praktiziert Grotius einen Argumentationsstil, der auf Sätzen von anerkannten Autoren beruht. Überliefertes Wissen dient Grotius dabei als Beweislast für seine eigenen Überlegungen; so verschafft er sich Legitimität durch anerkannte Autoritäten. Mit den Verweisen auf literarische Äußerungen „[nutzt] Grotius fremde Denkerfahrung systematisch für die eigene Sache“¹⁶².

Den Anstoß, die Schrift *Mare Liberum* zu verfassen, erhielt der junge Generalfiskal durch eine politische und juristische Kontroverse seiner Zeit. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts war die Erde per Schiedsspruch von Papst Alexander VI. in eine spanische und portugiesische Interessensphäre geteilt worden. Die Niederlande standen als junger Staat¹⁶³ der spanisch-portugiesischen Monopolstellung gegenüber. Im Jahre 1603 hatte ein Schiff der VOC (der niederländischen Vereinigten Ostindischen Kompanie), in deren Auftrag Grotius das Rechtsgutachten erstellen sollte, unter Führung von Kapitän Jakob van Heemskerck ein portugiesisches Handelsschiff

¹⁶¹ Vgl. Grotius 1919. Sekundärliteratur zu Hugo Grotius: Vorwort von Richard Boschan, In: Grotius 1919, S. 5–13 sowie Braun 2006 (Kap. Hugo Grotius S. 265–277) und Weiß 2009.

¹⁶² Braun 2006, S. 272.

¹⁶³ Unabhängigkeitserklärung 1581.

gekapert. Dieser Vorfall gab den Anlass, die daran anschließenden Rechtsfragen aufzuwerfen. So schreibt Grotius, dass „Dinge, die nicht beschlagnahmt werden können oder niemals beschlagnahmt worden sind, nicht Eigentum eines Menschen sein [können], denn alles Eigentum leitet sich her aus der Besitznahme.“¹⁶⁴ Während an dieser Stelle die erbeutete Ladung des portugiesischen Frachtschiffes gerechtfertigt wird, widerlegt Grotius zugleich den ausschließlichen Anspruch Portugals auf Besitz, Schifffahrt und Handel in Ostindien. „Bei dem Worte Meer muß man aber zunächst folgendes erwägen“, so formuliert Grotius seine Hauptthese weiter, „[a]llenthalben wird im Recht gesagt, das Meer gehöre niemandem, oder es sei Gemeingut oder es sei völkerrechtlich öffentliches Rechtsobjekt [...]“¹⁶⁵. Allein die schiere Größe und Unerschöpflichkeit des Meeres macht es zu öffentlichem Allgemeingut, womit niemandem das alleinige Recht eingeräumt werden kann, das Meer zu befahren und Handel zu treiben. Denn was gemeinschaftlich genutzt wird, fördert das friedliche Zusammenleben und zu diesem ist der Mensch aus seinem Sozialtrieb heraus veranlagt. Grotius entwickelt seine Thesen im Sinne eines Naturrechts, das sich aus der menschlichen Natur und Vernunft ergibt. So argumentiert Grotius auch, dass die päpstliche Schenkung den Portugiesen auf Indien kein Besitzrecht verleihen kann, weil der Papst zwar die Macht über geistliche Belange hat, aber nicht nach freiem Ermessen das Meer vergeben kann. „Grotius markiert“, so Johann Braun in der *Einführung in die Rechtsphilosophie*, „den Übergang von der scholastischen Idee eines von Gott inspirierten zu einem säkularen, rein auf Vernunft basierenden Naturrecht.“¹⁶⁶ Entscheidend für die Grotius-Rezeption war jedenfalls der revolutionäre Grundsatz, die Weltmeere zum internationalen Handelsgewässer zu erklären. Denn damit ist im Wesentlichen die Idee des Freihandels formuliert worden.

Von der Freiheit der Meere wurde 1919 von Richard Boschan neu herausgegeben, übersetzt und mit Anmerkungen versehen. Sein Kommentar lässt auf eine „Schrift der Tagespolitik“ oder gar auf eine „Kriegsbroschüre“ schließen.¹⁶⁷ So hatte diese Schrift zweifelsfrei eine politische Tendenz, doch „[s]ie verdankt diese Geltung der abstrakt juristischen und philosophischen Betrachtungsweise, in die Grotius den Streit des Tages hinausrückt.“¹⁶⁸ An sich hat die Debatte um die Frage der

¹⁶⁴ Grotius 1919, S. 43.

¹⁶⁵ Ebd., S. 37.

¹⁶⁶ Braun 2006, S. 270.

¹⁶⁷ Vgl. Grotius 1919, S. 5.

¹⁶⁸ Ebd.

Meeresfreiheit das ganze 16. Jahrhundert bestimmt, doch Grotius ist es zu verdanken, dass die leitenden Gedanken systematisch verknüpft wurden.

De Bruyn diskutiert völkerrechtliche Klassiker wie Hugo Grotius oder Carl Schmitt, weil es nicht ausreicht in topographischen Begriffen zu argumentieren. Um das Meer wirklich zu erfassen, muss man topologisch in Kombination mit der juristischen, politischen und ästhetischen Praxis zu denken.¹⁶⁹ Und die Kategorie, die das Meer im Kern beschreibt, ist jene, die es als einen Außenbereich kennzeichnet – als Sphäre, die außerhalb der bestehenden Ordnung liegt. In der Spannung zu einer juristisch-internen Regulierungen des internationalen Staatengefuges seit dem 17. Jahrhundert ist das Meer ein nichtjuristisch-externer Außenraum. Dem entspricht, dass auch der deutsche Staatsrechtler Carl Schmitt¹⁷⁰ eine weltgeschichtliche Gesamtperspektive entwirft, welche die europäische »Raumordnung« und Verfassung unter die Gesichtspunkte von Land und Meer stellt. Diese völkerrechtliche Großraumlehre teilt die Welt in verschiedene Großräume ein, die sich gegenseitig stabilisieren. Freilich sollten im Sinne Schmitts die Großmächte der Expansionspolitik des Dritten Reiches nicht im Wege stehen. Als sich 1941 der Krieg zum Weltkrieg ausbreitet, reagiert Schmitt mit einem Rückzugsgefecht, indem er sich mit der Publikation *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung. Meiner Tochter Anima erzählt* (1942) vom wütenden Kriegsgeschehen distanziert. Der Krieg wird darin als elementares, apokalyptisches Geschehen verstanden und die große Weltgeschichte überhaupt als Kampf zwischen den Potenzen des Landes und des Meeres gedeutet. „Die Weltgeschichte“, schreibt Schmitt, „ist eine Geschichte des Kampfes von Seemächten gegen Landmächte und von Landmächten gegen Seemächte.“¹⁷¹ Als »Erzählung« schildert er „Seeschäumer aller Art, Piraten, Korsaren, Seehandel treibende Abenteurer [...] neben den Waljägern und

¹⁶⁹ Vgl. De Bruyn 2011, S. 89.

¹⁷⁰ Carl Schmitt (1888–1985) gilt als der bedeutendste Theoretiker des europäischen Territorialstaates. Politisch gehörte Schmitt dem Lager der Rechten an; nach der Befürwortung der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten wirkte er als Gutachter und einflussreicher rechtspopulistischer Berater. Als politischer Akteur stand Schmitt zeitweise in engstem Kontakt zum Regime. In einem Beitrag der *Welt* bemerkt Herfried Münkler rückblickend, dass „Schmitt zu den wenigen in Deutschland [gehörte], die ihre Liaison mit dem Nationalsozialismus die akademische Karriere gekostet hat“ (zitiert aus: Münkler 2005, S. 28.) Schmitt hatte nämlich nach 1945 seinen Lehrstuhl verloren; nach zeitweiliger Inhaftierung und Befragung zog er sich dann nach Plettenberg im Sauerland zurück. Vor diesem Hintergrund ist kaum verwunderlich, dass Schmitts Publikationen stets mit politischer Aktualität gefärbt sind. Unter diesem Gesichtspunkt ist Carl Schmitt auch zu lesen, denn ungeachtet der „sprachlichen Prägnanz“, die Münkler Schmitt als Klassiker des politischen Denkens zuschreibt, ist sein Denken zutiefst reaktionär geprägt. Sprache und Stil vermögen es zwar den Leser zu faszinieren, doch bleibt stets ein bitterer Beigeschmack, mit dem sich die kühn formulierten Thesen nicht genießen lassen. Vgl. Mehring 2001, S. 80–89 sowie Schmitt 1942 und Schmitt 1950.

¹⁷¹ Schmitt 1942, S. 9.

den Seglern“¹⁷² als die ersten Helden der »maritimen Existenz«, die den Aufbruch auf die offene See im 16. und 17. Jahrhundert gewagt haben – bis hin zur Entscheidung Englands für diese »maritime Existenz« und deren Aufstieg zur Weltmacht. Der Streit der Elemente ist eine Raum-Nahme, die mit der Entdeckung Amerikas und der Erdumsegelung ihren Höhepunkt erreicht hat. Gleichzeitig vollzieht sich eine grundlegende „Verlagerung der geschichtlichen Gesamtexistenz vom Lande auf das Meer“¹⁷³. Was im Zeitalter der Entdeckungen und der europäischen Landnahme geschieht, ist nach Schmitt eine »planetarische Raumrevolution«. Ein Nebenaspekt davon ist, dass unter den Eroberern grausame Kriege um die neue Welt geführt wurden. Allerdings stand am Anfang jeder Epoche, wie Carl Schmitt ausführt, stets eine große Landnahme, die zu einem tiefgreifenden Umbruch führte. Diese umfassende Revolution schlägt sich besonders als Neuorientierung des Raumes nieder, denn „[j]ede Grundordnung ist eine Raumordnung.“¹⁷⁴ So bringt Schmitt als bekanntester und zugleich umstrittenster Völkerrechtler des 20. Jahrhundert programmatisch seinen Begriff von Land- und Seenahmen zum Ausdruck:

Jedesmal wenn durch einen neuen Vorstoß geschichtlicher Kräfte, durch eine Entfesselung neuer Energien, neue Länder und Meere in den Gesichtskreis des menschlichen Gesamtbewußtseins eintreten, ändern sich auch die Räume geschichtlicher Existenz. Dann entstehen neue Maßstäbe und Dimensionen der politisch-geschichtlichen Aktivität, neue Wissenschaften, neue Ordnungen, neues Leben neuer und wiedergeborener Völker. Die Erweiterung kann so tief und überraschend sein, daß sich nicht nur die Maße und Maßstäbe, nicht nur der äußere Horizont der Menschen, sondern auch die Struktur des Raumbegriffes selber ändert. Aber schon mit jeder großen geschichtlichen Veränderung ist meistens ein Wandel des Raumbildes verbunden. Das ist der eigentliche Kern des umfassenden politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Wandels, der sich dann vollzieht.¹⁷⁵

Der Schreibstil Carl Schmitts zeigt sich im Gegensatz zum juristischen Jargon wenig bemüht in langatmigen Argumentationen allumfassende rechtliche Grundlagen festzusetzen. Schmitt formuliert pointierte Thesen, die nicht von allen Seiten Zuspruch finden können. Der Politikwissenschaftler Herfried Münkler streicht diese Eigenschaft als „Lust an der Zuspitzung“¹⁷⁶ heraus und verortet Schmitt damit zugleich im politischen Feld: als Befürworter der Entscheidung. Es fehlt ihm zwar an inhaltlicher Differenziertheit, doch lässt sich an seiner Rechtslehre ein größeres Projekt ablesen, das er unter dem Titel der Politischen Theologie entwickelte. Schmitt verstand Geschichte

¹⁷² Schmitt 1942, S. 26.

¹⁷³ Ebd., S. 15.

¹⁷⁴ Ebd., S. 49.

¹⁷⁵ Ebd., S. 38.

¹⁷⁶ Münkler 2005, S. 28.

als Heilsgeschichte und arbeitete eigentlich an einer christlichen Geschichtstheologie.¹⁷⁷ Doch trotz – oder gerade wegen – der normativen Perspektive seines Rechtsbegriffes bleibt ihre politisch-philosophische Begründung letzten Endes aus. „Die Kühnheit der Formulierung“, resümiert Münkler, „läßt die Mühseligkeit kleinteiliger Problembehandlung hinter sich, aber gerade darin haftet ihr etwas zutiefst Unpolitisches an.“¹⁷⁸

Nachdem ich wieder zum Thema zurückkehren möchte, sei an dieser Stelle festgehalten, dass sich bei Schmitt die Freiheit des Meeres und zudem der freie Weltmarkt schon längst zu einer absoluten Vorstellung von Freiheit verbunden hatten, sodass diese Annahme konstitutiv dafür wird, was er als den »Nomos der Erde« bezeichnet:

Die Ordnung des festen Landes besteht darin, daß es in Staatsgebiete eingeteilt ist; die hohe See dagegen ist frei, d.h. staatsfrei und keiner staatlichen Gebietshoheit unterworfen. Das sind die raumhaften Grundtatsachen, aus denen sich das christlich-europäische Völkerrecht der letzten dreihundert Jahre entwickelt hat. Das ist das Grundgesetz, der Nomos der Erde in dieser Epoche.¹⁷⁹

Schmitt versteht das Verhältnis zwischen Meer und terrestrischer Einheit als paradoxes Gegenspiel – die Nicht-Staatlichkeit eines offenen Bereiches konstituiert sich im Zeitalter eines sonst rein staatlichen Völkerrechts. Was Schmitt hier als juristischer Verfassungslehrer entwirft, ist der Ursprung beziehungsweise der Gründungsmoment einer staatlichen Verfassung, genauer gesagt sein konstituierendes Moment. Diese Überlegungen finden sich namentlich im Spätwerk *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*¹⁸⁰, erschienen 1950, das entstehungsgeschichtlich aber noch auf die Kriegsjahre zurückgeht. Nomos ist nicht mit Gesetz, Regelung oder Norm zu verdeutlichen, so betont Schmitt. „Nomos dagegen kommt von nemein, einem Wort, das sowohl »Teilen« wie auch »Weiden« bedeutet“¹⁸¹, und anhand dieses Begriffes erklärt Schmitt, wie die politische und soziale Ordnung einer Gruppe raumhaft sichtbar

¹⁷⁷ Vgl. Mehring 2001, S. 9–11.

¹⁷⁸ Münkler 2005, S. 28.

¹⁷⁹ Schmitt 1942, S. 60.

¹⁸⁰ Vgl. Schmitt 1950. Besonders Schmitts Spätwerk wird als eine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und den Kriegserfahrungen interpretiert. Die Universalgeschichte des europäischen Völkerrechts gilt Schmitt grundsätzlich als »Entartung«, weil im Übergang zur Neuzeit die Kirche ihre alleinige Monopolstellung zugunsten von europäischen Flächenstaaten verloren hat. In weiterer Folge zerstörte die amerikanische Vormachtstellung das Gleichgewichtssystem der europäischen Staaten. „Die Gegenwart“, so meint Reinhard Mehring, „sieht Schmitt an der »Frage eines neuen Nomos der Erde« scheitern.“ (aus: Mehring 2001, S. 102) Der neue »Weltkampf« zwischen England und Deutschland hat sich in ein neues Element, in die Lufthoheit, getragen. Mit dem Aufstieg der USA wurde Europa aus der sakralen Mitte enthoben, das Jus Publicum Europaeum löst sich damit auf, was Schmitt als Zerstörung des Rechts und der Rechtswissenschaft überhaupt kritisiert. (Vgl. Mehring 2001.)

¹⁸¹ Schmitt 1950, S. 39.

wird. Der Nomos ist die Vereinigung von »*Ortung*« und »*Ordnung*«, das heißt die Gestalt einer politischen, sozialen und religiösen Ordnung wird räumlich als konkrete Einheit bestimmt. Nicht als eine unmittelbaren Rechtskraft, sondern als die historische Voraussetzung für wirksame Legalität ist der Nomos das Ereignis der Legitimität vor dessen Hintergrund das Gesetz erst sinnvoll wird. Die Annahme, das Meer sei der menschlichen Ordnung nicht zugänglich, prägt das kontinental-europäische Völkerrecht, das »*Jus Publicum Europaeum*«, ganz grundsätzlich, gerade weil es außerhalb jeder spezifisch staatlichen Raumordnung liegt. Es entlastet die innerstaatliche Ordnung. Der Nomos schafft ein prinzipielles Gleichgewicht. Schmitts Denken zeichnet sich durch ein globales Liniendenken aus, worin souveräne Flächenstaaten in gegenseitiger Abgrenzung zwischenstaatlich ihren Kräfteausgleich suchen. Die praktische Rechtfertigung dafür liegt darin, dass auf diese Weise der Frieden und die Ordnung im Bereich des europäischen öffentlichen Rechts aufrechterhalten werden kann. Diese juristische Formalisierung stand im Zeichen einer Humanisierung, die eine »*Hegung des Krieges*« erzielen sollte.

Auf dem Hintergrunde der globalen Linien wurde eine Rationalisierung, Humanisierung und Verrechtlichung, mit einem Wort: eine Hegung des Krieges, erreicht. Das geschah, wie wir noch sehen werden, wenigstens für den kontinentalen Landkrieg des innereuropäischen Völkerrechts durch die Beschränkung des Krieges auf eine militärische Beziehung von Staat zu Staat.¹⁸²

Der Bereich diesseits der Linie wird zur freien Kampfzone und der Bereich jenseits der Landesgrenzen „[...] ist weder Staatsgebiet, noch kolonialer Raum, noch okkupierbar.“¹⁸³ Das Meer ist ein unendlich großer Flächenraum, der ohne geographische Grenzen allen Staaten frei zur Verfügung steht. Bemerkenswert sind für den vorliegenden Zusammenhang die geschichtlichen und strukturellen Beziehungen, die in solchen Raumbegriffen inkorporiert sind, denn darin zeichnet sich ein frühes ideengeschichtliches Bündnis ab – zwischen der Vorstellung des freien Meeres, des freien Handels und der freien Weltwirtschaft und dem offenen Raum der freien Ausbeutung.

¹⁸² Schmitt 1950, S. 69.

¹⁸³ Ebd., S. 143.

2.4. UNGLEICHZEITIGKEIT UND DISKONTINUITÄT

Die Schifffahrt muss als jene zivilisatorische Erfindung gelten, die noch vor der Luft- und Raumfahrt die Ausweitung der Menschheit auf die Kontinente ermöglicht hat. Der Wunsch nach Wohlstand verbindet die Kontinente miteinander und die Expansion auf die freie See war konstitutiv für die Entstehung eines weltweiten Handels. Kulturgechichtlich ist das Schiff eine technische Errungenschaft, die zum ersten Instrument der Globalisierung wurde. Ein Zusammenhang zwischen Kultur und Wasser / Meer besteht aber nicht erst seit der neuzeitlichen Seefahrt, sondern schon mit den antiken Narrativen wie der *Odyssee* und *Jason bei den Argonauten*. Auch im *Schöpfungsbericht* und in weiteren Bibelstellen (*Noah und die Sintflut und Jona wird in die Fluten des Meeres geworfen* sowie *die Stillung des Seesturms und Jesus' Wandeln über den Wassern im Neuen Testament*) finden sich Bezüge zur Metaphorik des Maritimen.¹⁸⁴

Hannah Baader versteht das Schiff als Medium des Tausches und das Meer als Raum, der durchquerbar ist und vermessen werden kann und zugleich ins Offene geht. „Dieser Doppelcharakter des Meeres als Öffnung auf eine erreichbare Ferne“, so folgert Baader, „zeigt sich als Teil einer frühen Geschichte der Globalisierung.“¹⁸⁵ Auch der Philosoph Peter Sloterdijk plädiert mit einer philosophisch-literarischen Theorie zur Globalisierung für eine Entstehung der globalen Ökonomie im Zeichen der Seefahrt. Denn Schiffbruch zu erleiden war von jeher der Inbegriff von Kapitalvernichtung, so argumentiert er in einem Interview mit der Neuen Zürcher Zeitung.¹⁸⁶

Bis heute lässt sich die Denkfigur des »return on investment« auch nautisch darstellen. Ihr liegt die Vorstellung zugrunde, dass die entsandten Schiffe mit reichen Schätzen beladen zurückkehren: Das Geld läuft um die Erde und kommt vermehrt wieder an seinem Ausgangspunkt an. Darum steht der klassische Unternehmer am Hafen und schaut in den Risikoraum hinaus.¹⁸⁷

Offensichtlich steht der offene Risikobereich immer schon symbolisch für zu erwartende Gewinne. Sloterdijk hat mit *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*¹⁸⁸ eine Publikation vorgelegt, welche die Risikobereitschaft der neuen globalen Akteure unter einer historischen Perspektive untersucht – als Globalisierung-Weltgeschichte. „Das Weltsystem des Kapitalismus“, so

¹⁸⁴ Vgl. Baader / Wolf 2010, S. 7–11 sowie Baader 2010, S. 15–40 und Fricke 2010, S. 41–66.

Siehe im Alten Testament erster Schöpfungsbericht Gen 1–2,4a zur Schöpfungsgeschichte und Gen 6–8 zur Sintflut sowie das Buch Jona 1–2. Des Weiteren im Neuen Testament Mt 8,23–27; Mt 14,22–33; Mk 4,35–41; Mk 6,45–52 und Joh 6,16–21 zur Seestillung und Jesu Wandeln über den Wassern.

¹⁸⁵ Baader 2010, S. 34.

¹⁸⁶ Vgl. Sloterdijk 2008.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Sloterdijk 2005.

argumentiert Sloterdijk, „etablierte sich vom ersten Moment an unter den ineinander verwobenen Auspizien von Globus und Spekulation.“¹⁸⁹ Nicht nur, dass die frühesten Transporte von Gütern und Personen ausschließlich über den Meeresweg durchgeführt wurden, das ozeanische Abenteuer bestand schon immer darin, Chancen und Glück auf fernen Märkten zu suchen. Das Entdecken neuer Chancen-Räume – ein wichtiger Grundstein für das aktuelle Weltsystem – steht in engem Zusammenhang mit einem Globalisierungsprozess, den man nicht als modernes Phänomen betrachten darf, sondern der die Endphase einer Entwicklung darstellt, die in der griechischen Philosophie ihre Wurzeln hat und spätestens mit der Neuzeit einsetzt.¹⁹⁰ Die Inanspruchnahme des Globalisierungsthemas von Sozialwissenschaftlern, Ökonomen und Politikwissenschaftlern wird von Sloterdijk unter diesem Gesichtspunkt scharf kritisiert, weil die philosophische Herkunft des Globus-Motivs weiter zurück reicht als man zunächst annehmen möchte. Damit wird für ihn eine philosophische Theorie der Globalisierung dringend notwendig. Den gedanklichen Ursprung der Globalisierung spricht Sloterdijk der griechischen Philosophie zu, die das Weltganze bereits als Kugelgestalt versteht und den Kosmos in Kugelsphären gliedert.

Die Kosmologie des westlichen Altertums, namentlich die platonische und die der späteren hellenistischen Gelehrten, hatte sich der Idee verschrieben, das Ganze des Seienden in dem stimulierenden Bild einer allumfassenden Sphäre darzustellen.¹⁹¹

In der gedanklichen Erschließung sei bereits der erste Schritt der Globalisierung getan worden. „Diesen Himmel in Gedanken ausmessen“, so meint Sloterdijk, „hieß die erste Globalisierung vollziehen.“¹⁹² Die nächste dynamische Phase wird von ihm als »terrestrische Globalisierung« bezeichnet, im Wesentlichen eine Entwicklung, die mit der ersten Erdumrundung im Zeitalter Ferdinand Magellans beginnt. Die Galileische Wende kommt raumpolitisch einer Entäußerung gleich. Die Erkundungen und Erschließungen der Neuen Welt waren freilich Eroberungen. Fest steht, dass diese »terrestrische Globalisierung« durch die christlich-kapitalistische Seefahrt zustande kam, die wiederum durch den Kolonialismus der alteuropäischen Nationalstaaten politisch implantiert wurde.¹⁹³ Diese Entwicklungslinie zieht sich durch – über das imperialistische 19. Jahrhundert und der Zeit der Kolonialisierung – bis zum heutigen Tag. »Die Globalisierung« erscheint als historisch wirkmächtiger Vorgang. Im Grunde

¹⁸⁹ Sloterdijk 2005, S. 74.

¹⁹⁰ Vgl. Sloterdijk 2005.

¹⁹¹ Ebd., S. 19.

¹⁹² Ebd., S. 20.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 21.

handelt es sich um die Weiterentwicklung einer symbolischen Vorstellung zu einer technischen Umsetzung. Diesen historischen Prozessen, so Sloterdijk, „[...] folgt die elektronische Globalisierung nach, mit der die Heutigen und ihre Erben es zu tun haben werden.“¹⁹⁴

Rezidenten werfen dem Autor nicht unbegründet eine geschichtsphilosophische Vereinfachung vor, weil die Komplexität der Weltgeschichte anhand dieser drei Stadien (»onto-morphologisch«, »terrestrisch« und »elektronisch«) erklärt wird. Doch für den vorliegenden Sachverhalt ist die besondere Bedeutung des Meeres als Verbindung zwischen den Kontinenten und als früher Ort der Globalisierung wesentlich.¹⁹⁵ An dieser Stelle möchte ich auf die Argumentation Sloterdijks hinweisen, wonach zunächst eine Denkfigur existiert, die sich dann im physischen Raum konkretisiert. Parallel zur »Raumrevolution« – wie sie von Carl Schmitt oder Michel Foucault skizziert wird – beschreibt auch Sloterdijk eine menschheitsgeschichtliche Wende, an der die Idee eines festen Daseinsgrundes problematisch wird.

In ihrem Fortgang sprengt die Globalisierung Schicht für Schicht die Traumhüllen des bodenständigen, des eingehausten, des in sich selbst orientierten und aus Eigenem heilsächtigen Kollektivlebens – jenes Lebens, das bis zur Stunde meistens nie anderswo war als bei sich selber und in seinen geburtlichen Landschaften.¹⁹⁶

Sloterdijk demonstriert auch, dass sich anhand der Geschichte der Globen und Weltkarten eindrücklich zeigen lässt, inwiefern mit der Neuzeit eine Umgewichtung von einem Festland-Denken zu einem Ozean-Denken erfolgte. In welchem Ausmaß das vor-magellanisch-ptolemäische Weltbild terrazentrisch ausgerichtet war, zeigt er beispielhaft mit der Weltscheibe des venezianischen Mönches und Kartografen Fra Mauro von 1459 (**Abb. 40**). Die kunstvolle, spätmittelalterliche Erdbeschreibung galt in ihrer Zeit nicht nur als umfangreichste, sondern auch als detaillierteste Erddarstellung. Entstanden ist die prächtige Weltkarte wenige Jahrzehnte vor der Wiederentdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus. In diesem Weltbild wird der reinen Meeresfläche noch wenig Beachtung geschenkt – und diese Vorstellung spiegelt eben dieses Weltverhältnis wider, das sich an die Parameter des festen Landes hält.¹⁹⁷

Man könnte nun einfach sagen, dass die Herausbildung globaler, transnationaler Handelsbeziehungen eine Weiterentwicklung von welthistorischer Bedeutung ist, doch

¹⁹⁴ Sloterdijk 2005, S. 21.

¹⁹⁵ Vgl. www.perlentaucher.de (Das Kulturmagazin ist ein deutsches Online-Magazin für Literatur und Kultur mit Feuilletonrundschau.)

URL: <http://www.perlentaucher.de/buch/peter-sloterdijk/im-weltinnenraum-des-kapitals.html>

¹⁹⁶ Sloterdijk 2005, S. 52.

¹⁹⁷ Vgl. Sloterdijk 2005, S. 69f.

die Realität des Handels und der Arbeit auf See – wie sie von Sekula dokumentiert wird – spricht gegen den Verlauf einer gleichmäßigen, linearen und progressiven Entwicklung. In der Art und Weise wie die Fotografien zusammengestellt sind, ergibt sich das Bild eines Phänomens der historischen Ungleichheit – der gleichzeitigen Präsenz von technischem Fortschritt und vormodernen Lebensformen (**Abb. 11 und Abb. 12**).¹⁹⁸ Einerseits sieht man einen beschaulichen Blick auf die Hafengegend von Minturno und deren römische Überreste: Der Strand und das Meer liegen in einer ruhigen Bucht zwischen zwei felsigen Strandzungen, mit Ausblick auf einen ruhigen Seegang und einen hellen Horizont; zwei niedrige Mauerteile reichen ins Wasser und geben zur Mitte eine Öffnung frei. Andererseits erkennt man auf der gegenüberliegenden Seite die Ladetätigkeit auf einem Containerschiff. Die Fotografie muss aus einem erhöhten Betrachterstandpunkt aufgenommen worden sein, da die verschiedenfarbigen Container aufeinander gestapelt sind und einen Farbteppich aus industriellen Transportbehältern ergeben. Der Kran, der den nächsten Container an den Bestimmungsort manövriert, tritt als Querbalken ins Bild. Die Anlage ist genauso horizontal ausgerichtet wie sein antikes Pendant. Sekula und Burch zeigen filmisch mit Episoden, dass Geschichte sich gerade im maritimen Raum nicht linear und homogen entwickelt und legen diese Ungleichmäßigkeit offen. Doch auch der Fotoessay *Fish Story* führt dem Betrachter diese Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem mit Bildabfolgen vor Augen. Schon mit dem eröffnenden Aristoteles-Epigramm wird die Ungleichheit der Zeit thematisiert.

2.5. DER HAFEN ALS SCHWELLENRAUM

Der Hafen ist nicht nur Teil eines größeren Repertoires nautischer Daseinsmetaphorik, wie auch die Küste, Inseln, Stürme, Untiefen, Windstille, Steuermänner, Leuchttürme, Lotsen diesem Katalog an maritimen Sinnhorizonten angehören.¹⁹⁹ Der Hafen ist eine Figur des Denkens, dem die Funktion eines Scharniers zukommt. Indem dieser Schwellenraum sowohl eine Öffnung zur Dynamik und Gewalt des offenen Meeres ist als auch ein Ort der Sicherheit vor den Gefahren dieses scheinbar unendlichen Raumes. Zudem ist der Hafen ein Ort wirtschaftlicher Aktivität und das Element Wasser auch in

¹⁹⁸ Vgl. De Bruyn 2011, S. 90: „Likewise *The Forgotten Space* presents a series of discontinuous events, a range of episodic moments, in which we become aware of the phenomenon of historical unevenness, which is intrinsic to capitalism development and its cycles of primitive accumulation.“

¹⁹⁹ Aufzählung entlehnt aus: Makropoulos 2007, S. 240.

Verbindung mit der Liquidität des Geldes zu bringen. „Es wird zum Zwischen- und Schwellenraum“, so bemerkt Hannah Baader, „der in andere Räume überleitet.“²⁰⁰ Die Hafenregion ist ein Bereich, in dem das Meer als unbeherrschbares Element verfügbar wird – wenn auch nur vom Strand aus im Blick des Urlaubers. Alain Corbin schreibt in seiner Studie *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste*, die 1988 in der französischen Originalausgabe erschien, über das touristische Verlangen nach der Meeresküste, das zwischen 1750 und 1840 aufkam. Während das chaotische Meer bis ins 18. Jahrhundert als eine Art Relikt der Sintflut galt, welche die Unsicherheiten des Lebens und die Zerbrechlichkeit des Menschen erkennen ließ, zeichnet sich ein allmählicher Wandel des Naturgefühls ab. Mit der Kultur der Badereisen sollten Nervosität und Melancholie geheilt werden. Die Angst und Abscheu vor dem Meer wichen einem neuen Bewertungssystem, indem die Naturlandschaft mit wachsender Empfindsamkeit bewundert wurde. Corbin untersucht die Modalitäten des Erlebens des Küstengebietes unter dem Gesichtspunkt der Historizität sinnlicher Erfahrung. Die negative Sicht auf die Ozeane der Welt war zuletzt auch den folgenden Umständen geschuldet: Angst vor Schiffreisen, Seekrankheit und der Gestank an den Stränden.²⁰¹ Doch die neue Wahrnehmung der Küste ließ den Hafen zum romantischen Sehnsuchtsort werden. „Der Schrecken des Meeres wird domestiziert, indem die Küste, von der aus sich der Blick auf das Wasser öffnet, zu einem privilegierten Ort der Selbstfindung wird“²⁰², so resümiert Hannah Baader.

Doch gibt es überhaupt einen Hafen in dieser Welt, fragt sich Hans Blumenberg. Die verschlungenen Denkwege führen den deutschen Philosoph in seiner Studie *Schiffbruch mit Zuschauer* zu der für ihn philosophisch belangvollsten Dimension der nautischen Metaphorik – der sozialphilosophischen Problematisierung der Seefahrt, also dem Schiffbruch. Es wird die Konstellation einer Szene vorgestellt, in der ein Schiff auf offener See dem Untergang geweiht ist und ein Betrachter aus sicherer Entfernung im Hafen das Untergangsszenario beobachtet. Dieses Bild entlehnt Blumenberg dem Epikureer Lukrez. Schon in der antiken Quelle wird die Katastrophe aus der Position des Beobachters geschildert.²⁰³ Bei Lukrez heißt es 55 v. Chr. in *De rerum natura* (*Über die Natur der Dinge* II, 1 – 4) wie folgt:

²⁰⁰ Baader 2010, S. 36.

²⁰¹ Vgl. Corbin 1990.

²⁰² Baader 2010, S. 24.

²⁰³ Vgl. Blumenberg 1988.

Wonnevoll ist's bei wogender See, wenn der Sturm die Gewässer
Aufwühlt, ruhig vom Lande zu sehn, wie ein andrer sich abmüht
Nicht als ob es uns freute, wenn jemand Leiden erdulet,
Sondern aus Wonnegefühl, daß man selber vom Leiden befreit ist.²⁰⁴

Ein Betrachter beobachtet gelassen das Unglück anderer vom Ufer aus, aber nicht aus moralisch verwerflichen Gründen wie Schaulust oder der Belustigung am Leid anderer, sondern die eigene sicheren Position genießend und in der ruhigen Gewissheit – zumindest diesmal – selbst verschont geblieben zu sein. Die Distanz wird genossen, nicht aber das Schauspiel. Dabei entsteht das Wohlgefühl durch den Erfolg der eigenen Selbsterhaltung. Mit dieser Denkfigur wird weit mehr beschrieben als nur die Selbstgewissheit des Einzelnen vor den Gefahren des Lebens. Seit der Denktradition Epikurs definiert dieser Zuschauerposten auch das spezifische Verhältnis des Philosophen zur Welt. Nur ein gesicherter Beobachterstandpunkt innerhalb des »Weltübel« ermöglicht einen festen Grund für Erkenntnis.²⁰⁵

Die philosophische Absicherung des Betrachters gegenüber der Wirklichkeit, die das eigentlich feindliche Element darstellt, weil sie sich letztlich den menschlichen Ordnungserwartungen eben nicht unterwerfen lässt, ist denn auch der reflexive Überschuß des Grenzverletzungstopos.²⁰⁶

Der Philosoph blickt also aus sicherer Entfernung auf die Welt. Für die maritime Metaphorologie ist dieses gedankliche Konstrukt deshalb so bedeutsam, weil es anschaulich macht, dass die Gewinnung von Distanz eine ästhetische Verfahrensweise darstellt. Mit der Sicherheit des Hafens (und im übertragenen Sinn dem festen Grund sicherer Erkenntnis) kann eine philosophische Reflexion stattfinden, dazu ist aber auch die Neugierde für die Unsicherheit und Unberechenbarkeit des Meeres notwendig. „Der Mensch führt sein Leben und errichtet seine Institutionen auf dem festen Lande“, bemerkt Blumenberg, „[d]ie Bewegung seines Daseins im ganzen jedoch sucht er bevorzugt unter der Metaphorik der gewagten Seefahrt zu begreifen.“²⁰⁷ Das heißt letztendlich treibt die Neugierde die Welt voran. Denn, so weiß Blumenberg, „Sicherheit und Glück sind Bedingungen für die Neugierde, und diese ist Symptom für jene.“²⁰⁸

Der feste Grund der philosophischen Erkenntnis scheint aus heutiger Sicht schwer erschüttert und auch der Hafen als sicheres Endziel hat an Attraktivität verloren.

²⁰⁴ Lukrez zitiert nach: Makropoulos 2007, S. 241.

²⁰⁵ Vgl. Blumenberg 1988 und Makropoulos 2007, S. 241.

²⁰⁶ Makropoulos 2007, S. 241.

²⁰⁷ Blumenberg 1988, S. 9.

²⁰⁸ Ebd., S. 39.

Die Aufhebung der Grenzen und ein offener Möglichkeitshorizont gelten viel eher als erstrebenswert. „Der Hafen ist keine Alternative zum Schiffbruch“, betont Blumenberg, „er ist der Ort des versäumten Lebensglücks“.²⁰⁹ Mit der veränderten Auffassung von Territorialität und Mobilität entstehen neue Handlungsräume; Neugierde und die eigene Horizontverschiebung werden zu notwendigen Voraussetzungen in einer neuartigen, wissenschaftlich-technischen Beziehung zur Welt. Für die moderne Ausprägung und Bedeutung der Metapher zeichnete Friedrich Nietzsche verantwortlich, der die Meer- und Seefahrtsmetapher zu einer Radikalisierung als Absolutismus der Unbestimmtheit formulierte. Offensichtlich wurde die Unendlichkeit des Meeres in der Loslösung von autoritär-religiösen Instanzen und die absolute Freiheit des Denkens wiederentdeckt. Damit wurde die Meerfahrt zur „Chiffre der modernen Existenz“²¹⁰. Und die Metapher wurde erneut von menschlichen Sinnhorizonten in Anspruch genommen.

Als Theoretiker der Metaphern und Mythen besitzt Blumenberg ein hohes Maß an Problemsensibilität für die Bedeutung und Funktion von Sprachbildern in der Entfaltung des Denkens und Wissens. In seiner Auseinandersetzung verbindet sich die Geschichte des abendländischen Denkens mit eigenen philosophischen Betrachtungen. An zahlreichen historischen Beispielen versucht Blumenberg zu zeigen, dass der Wirklichkeitsbezug des Menschen immer schon metaphorisch geprägt war. „Funktionsweise des Mythos ist zu versichern“²¹¹, schreibt Blumenberg in *Arbeit am Mythos*²¹², weil eine Distanz zur Unheimlichkeit der Welt eingerichtet wird, die der menschlichen Wahrnehmung Erkenntnis- und Orientierungsmöglichkeit einräumt. Metaphern sind für das Verhältnis des Menschen zur Welt also unverzichtbar.²¹³ Schließlich sind Metaphern nicht nur Teil der Rhetorik als Schmuckmittel der Sprache, sondern ungenaue Vorbegriffe der Sprache und Formen unklaren Denkens. Unabhängig davon, dass Metaphern das Weltvertrauen bestärken, indem sie den Gegenstand in die Ferne rücken, sind sie auch Ausdruck vager und vorbegrifflicher semantischer Gehalte, die sich nicht in einer klaren Sprache fassen lassen. So verteidigt Blumenberg Mythen und Metaphern vor der Herabsetzung durch logische und wissenschaftliche Analysen. Denn sie „[entziehen] sich der Ausdruckskraft der begrifflichen und objektivierenden Sprache von Philosophie und Wissenschaft.“²¹⁴ Gleichwohl werden durch eine

²⁰⁹ Blumenberg 1988, S. 35.

²¹⁰ Makropoulos 2007, S. 245.

²¹¹ Blumenberg 1979, S. 129.

²¹² Vgl. Blumenberg 1979.

²¹³ Vgl. Wetz 1993.

²¹⁴ Ebd., S. 21.

mythische Aufladung auch Inhalte verschleiert. „Fernrückung ist auch das Verfahren, Aufhebung oder Ablenkung der Befragbarkeit zu bewirken“, argumentiert Blumenberg und arbeitet dabei gegen den Mythos an, denn „Mythen antworten nicht auf Fragen, sie machen unbefragbar.“²¹⁵ Weltsicherheit und Orientierungshilfe einerseits und das Verbergen jener Bereiche, die dem Rahmen möglicher Erkenntnis scheinbar entzogen sind, andererseits – das sind beides Funktionen eines metaphernhaltigen Weltbildes.

Absolute Metaphern haben ungeachtet dessen, was sie zum Ausdruck bringen, dort ihren Ort, wo das begriffliche Denken nicht zu einem Abschluß kommen kann, weil solche Themen wie etwa »die Welt«, »die Geschichte«, »das Leben« seine Erkenntnismöglichkeiten übersteigen und überfordern.²¹⁶

Für den vorliegenden Zusammenhang spielt die Funktion der Metapher als gesellschaftlicher Verdrängungsprozess eine tragende Rolle. Die problematische Situation des Seehandels wird zugunsten eines imaginären Bildes ersetzt, worin, wie Renate Wöhrer bemerkt, ein „gesellschaftlicher Sublimierungsprozess“ stattfindet.²¹⁷

2.6. DER CONTAINER ALS MEDIUM DES TAUSCHES

Hans Blumenberg weist ebenfalls auf die kulturkritische Verbindung durch die Liquidität charakterisierter Elemente wie Wasser und Geld hin.²¹⁸ Der Container wird im Kontext der *Fish Story* als abstrakte Einheit des Tausches gedeutet, als Banknote oder auch als Sarg, in dem sich sowohl der Wohlstand als auch der Tod befinden können. Der Frachtcontainer verändert die räumlich-zeitlichen Bedingungen der Verladung, sodass die Lagerung und der Weitertransport in den großen Frachterminals rein maschinell abgewickelt werden. Die Unsichtbarkeit der transportierten Waren in den Containern deutet Eric de Bruyn theoretisch-philosophisch mit der linguistischen Funktion des »leeren Signifikanten« nach Claude Lévi-Strauss. Damit ist eine Leerstelle innerhalb der Struktur des Symbolischen gemeint, ein Bedeutungsträger, welcher von mehreren Signifikaten besetzt werden kann.²¹⁹ Deshalb deutet Sekula den Container auch als Schlüssel zur Globalisierung, denn indem die Inhalte verborgen bleiben, kann die Allegorie einer glatten Oberfläche einer hyper-kapitalistischen Welt aufrecht erhalten werden. Nur der nie enden wollende Strom der Waren und des Kapitals

²¹⁵ Blumenberg 1979, S. 142.

²¹⁶ Wetz 1993, S. 25.

²¹⁷ Vgl. Wöhrer 2006, S. 53.

²¹⁸ Vgl. Blumenberg 1988, S. 10f.

²¹⁹ Vgl. de Bruyn 2011, S. 92 sowie Lévi-Strauss 1987, S. 56.

machen den globalen Kommerz erst möglich.²²⁰ Dazu gehören auch die massenhafte Verbreitung von Fotografien sowie der Konformismus der massenmedialen Bildangebote. Dass Allan Sekula Fotografie in einem größeren kulturellen, politischen und ökonomischen Kräftefeld analysiert, macht den besonderen Reiz der Arbeiten aus. Denn es setzt eine eingehende Untersuchung der Rolle des Mediums im Gefüge von Diskursen, Ideologien und Macht voraus. Deshalb sind auch die Entstehung, die Praxis und die Verbreitung des neuen Mediums innerhalb der bürgerlichen Kultur von besonderer Bedeutung. Der Essay *Handel mit Fotografien* widmet sich dem komplexen Zusammenspiel aus ikonischen, grafischen und narrativen Konventionen, die für Sekula letztlich fotografische Bedeutung herstellen. Als die Fotografie im Umfeld der europäischen Aristokratien aufkam und im Zeitalter der europäischen Revolution von 1848 weiterentwickelt wurde, war noch nicht absehbar, dass das Medium um die Jahrhundertwende schon eine zentrale Rolle für die kommerzielle Vermarktung von massenhaft produzierten Waren einnehmen würde. Sekula verortet die Fotografie genau in der Ambivalenz einer Krise der bürgerlichen Kultur, die durch die Herausbildung von Wissenschaft und Technologie als autonome Produktivkräfte ausgelöst wurde. Fotografie steht somit in engem Zusammenhang mit dem System des Warentausches und zugleich mit den kulturellen Vorstellungen der westlichen Bourgeoisie im 19. Jahrhundert. „Zwei schwatzhafte Gespenster gehen um in der Fotografie“, notiert Sekula, „das der bürgerlichen Wissenschaft und das der bürgerlichen Kunst.“²²¹

In diesem Zusammenhang lehnt Sekula die Annahme ab, Fotografie sei ein Wahrheitsvehikel universeller Natur, um auf globaler Ebene zu kommunizieren – fast so, als könnte die Fotografie das Sprachrohr einer Weltfamilie sein. Damit spielt er auf das große Kulturreignis der Nachkriegszeit an: die Ausstellung *The Family of Man*.²²² Die Bedenken, die Sekula als Kunstkritiker und Künstler vorbringt, gehen hauptsächlich darauf zurück, dass Fotografie für ein Wundermittel gegen die Sprachbarrieren der Menschen gehalten wird, aber eigentlich im Dienste der Kategorisierung und Isolierung von Andersheit steht. Die frühe anthropologische, kriminologische und psychiatrische

²²⁰ Vgl. Allan Sekula, Making Sense, In: Art Gallery of New South Wales, Collection Notes.

²²¹ Sekula 2002b, S. 256.

²²² Vgl. Sekula 2002b, S. 274–283. *The Family of Man* war eine große Fotoausstellung, die in den fünfziger Jahren von Edward Steichen für das New Yorker *Museum of Modern Art* zusammengestellt wurde. Ziel war es, ein umfassendes Porträt der Menschheit zu zeigen, indem die Menschen verschiedenster Länder unter einer humanistischen Idee vereint werden. Die Fotografie als Medium diente in diesem Kontext als universelle Sprache, die von jedem verstanden werden sollte. In diesem Zusammenhang kommt Sekula in weiterer Folge auch auf einen Rundfunkvortrag des soziologischen Porträtiast August Sander zu sprechen, der 1931 unter dem Titel »Die Photographie als Weltsprache« ausgestrahlt wurde.

Fotografie, so bringt Sekula in die Diskussion ein, hatte die Funktion soziale Diversität zu kanalisiieren und zu klassifizieren. „Mit dem Aufschwung der modernen Sozialwissenschaft“, argumentiert Sekula, „wird zwischen einem vollwertigen menschlichen Subjekt und einem nicht ganz menschlichen Objekt ein regulierter Strom symbolischer und materieller Macht angelegt, ausgerichtet an den Vektoren Rasse, Geschlecht und Klasse.“²²³ Und an diesen Bruch- und Nahtstellen der fotografischen Praxis sucht Sekula nach „inneren Inkonsistenzen“, die den Blick freigeben auf die diskursiven Bedingungen der „Verknüpfung von Sprache und Macht“²²⁴. Es lohnt sich entlang der Fotoarbeiten hinter die Unzulänglichkeiten der Fotografie zu blicken und dem Versprechen der Repräsentation des Wirklichen seine Gültigkeit abzuringen.

Die tiefe Skepsis gegenüber dem Einzelbild resultiert unter anderem aus der zentralen Rolle, die Fotografie innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft einnimmt, denn sicher ist nur, dass auch sie Teil einer globalen Hierarchie des Wissens und der Macht ist. In Anlehnung an den amerikanischen Arzt, Essayist und Dichter Oliver Wendell Holmes diskutiert Sekula die Warenförmigkeit von Fotografien. In den Schriften Holmes, ein früher Verfechter des technischen Optimismus, findet sich der Ansatz, Fotografie im Verhältnis eines kapitalistischen Tauschvorgangs zu denken. „Für Holmes stellen Fotografien“, so fasst Sekula zusammen,

ein allgemeines Äquivalent dar, das die quantitative Tauschbarkeit sämtlicher Ansichten ermöglicht. Genauso wie Geld die universelle Norm für den Tauschwert ist, die alle Güter der Welt in einem einzigen Transaktionssystem vereint, so werden hier Fotografien als etwas gedacht, das alle Ansichten auf formale Äquivalenzbeziehungen reduziert.²²⁵

In diesem Sinn deutet Sekula nicht nur eine „globale politische Ökonomie der Zeichen“ an, sondern spricht sogar von einer „epistemologischen Schatzkammer“²²⁶, gleich einer Enzyklopädie, in der Bilder als Waren und Gegenstände des Wissens fluktuieren. Das Foto wird unter die Paradigmen der Geldförmigkeit gestellt. Sekula gelangt zu dem Standpunkt, wonach der Formalismus, der die Künste der bürgerlichen Zeit prägt, seinen Ursprung in den Prämissen dieses künstlerischen Tauschgeschäfts hat. „Der Formalismus“, resümiert Sekula, „sammelt alle Bilder der Welt in einem einzigen ästhetischen Warenhaus, wobei er sie von allen Kontingenzen der Herkunft, der Bedeutung und des Gebrauchs losreißt.“²²⁷ Kunst und als solche die Fotografie

²²³ Sekula 2002b, S. 258.

²²⁴ Ebd., S. 256.

²²⁵ Ebd., S. 288.

²²⁶ Ebd., S. 287.

²²⁷ Sekula 2002b, S. 288.

unterliegt dem Tauschprinzip, ist aber nicht wie Sekula betont eine Widerspiegelung der kapitalistischen Gesellschaft, sondern nimmt eine widersprüchliche Position ein – in einer vom Industriebürgertum dominierten Kultur. Das heißt, im Wesentlichen unterliegt alles – die Bilder wie die symbolischen Bedeutungen – einem kapitalistisch geprägten Tauschprinzip, zu dessen absolutem Symbol der Container geworden ist.

2.7. LAND UND MEER | FESTIGKEIT UND BEWEGLICHKEIT

Ein Haus ist der Inbegriff von Festigkeit und einem fixierten Standort. Wenn diese Bestimmung ins Wanken gerät, beginnen Kategorien zu bröckeln, die richtungsweisend sind. Ein Haus auf einem Anhänger, das sich über die Straßen bewegt, ist demnach für den Betrachter ein widersprüchlicher Anblick. Die folgende Doppelseite (**Abb. 13 und Abb. 14**) zeigt laut Beschreibung eine während des Zweiten Weltkriegs erbaute Werftarbeiterunterkunft, die von San Pedro nach South-Central Los Angeles verlegt wird. Ein Blick auf die ausgerissene Wand des Hauses offenbart die inneren Räume inklusive sanitärer Einrichtung und lässt darauf schließen, dass es dem ursprünglichen Kontext buchstäblich entrissen wurde. Die rechte Fotografie demonstriert den Transport des gesamten Hauses via Anhänger. Nachdem die Aufnahmen in der Nacht entstanden sind, erscheint die Bewegung durch die verschwommenen Straßen- und Autolichter besonders rasant. Was wird hier beweglich? Beginnt die Festigkeit des Landes zu fluktuieren? Im Interview mit Jack Tchen²²⁸ wird deutlich, welche Tragweite diese Überlegung für den Kontext des *Fish Story*-Projekts einnimmt.

One of the things I wanted to do in the first chapter was to introduce the confusion of maritime and terrestrial space, the sea and the land, the idea that houses are becoming ship-like and ships are becoming house-like seemed like something to lay out in the first chapter.²²⁹

Im ersten Teil der wissenschaftlichen Auseinandersetzung (*Die trostlose Wissenschaft: Teil 1*, S. 42 – 54) geht Sekula noch näher auf die Entwicklungslinien und Ursachen dieser fundamentalen Umkehrung ein. Nachdem sich in den letzten Jahrzehnten die Ausbeutungslinien über die Kontinente hinweg erstreckten und Frachtgutströme entlang der japanischen, nordamerikanischen und europäischen Märkte verlaufen, waren die Unternehmen aufgrund der Wettbewerbsanforderungen der Transportindustrie dazu veranlasst, auf der Suche nach billigen Arbeitskräften nomadisch herumzuziehen. Seewege begannen Autobahnen zu gleichen, die maritimen Verkehrswege verfestigten

²²⁸ Vgl. Sekula / Tchen 2004, S. 155–172.

²²⁹ Ebd., S. 159.

sich zusehends. Dabei gerieten die Seeleute in die prekäre Lage, dass die Firmen international die billigsten Löhne anstrebten, was durch multinationale Handelsabkommen möglich wurde. Unter dem Registersystem der »billigen Handelsflaggen« (»flags of convenience«) konnten bedeutende Transformationen der Infrastruktur durchgeführt werden.

Das System der billigen Handelsflaggen, das neuen maritimen »Mächten« wie Panama, Honduras und Liberia eine nominelle Hoheitsgewalt übertrug, gestattete es den Eignern in der entwickelten Welt, die nationalen Arbeitsschutzgesetze und Sicherheitsbestimmungen zu umgehen.²³⁰

So kamen nicht nur die sozialen Bedingungen in eine Schräglage, sondern die Standardisierung bewirkte auch eine neue Fluidität der terrestrischen Produktion. Die Eigenschaften von Land und Meer vermischten sich zusehends. Häuser, die mobil, und Schiffe, die zur fixen Behausung werden – damit sind wesentliche Phänomene angesprochen, die traditionelle Verhältnisbestimmungen aufbrechen. Die Eigenschaften, die dem Land und dem Meer dualistisch zugeschrieben werden, sind von entscheidender Bedeutung für den symbolischen Gehalt der Meeres-Metapher. Georg Wilhelm Friedrich Hegel ordnet in *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse* (1820) der Erde den Boden für die Familie zu und dem Meer das Risiko und die Gefahr der Industrie. „Wie für das Prinzip des Familienlebens die Erde, fester Grund und Boden, Bedingung ist“, argumentiert Hegel, „so ist für die Industrie das nach außen sie belebende natürliche Element das Meer.“²³¹ Auf dieses »Außen« kommt es Hegel vor allem an, denn daraus ergibt sich die Notwendigkeit, auf die freie See zu expandieren.

So bringt sie [die Industrie und somit der Wunsch nach allgemeinem Wohlstand] durch dies größte Medium der Verbindung entfernte Länder in die Beziehung des Verkehrs, eines den Vertrag einführenden rechtlichen Verhältnisses, in welchem Verkehr sich zugleich das größte Bildungsmittel und der Handel seine welthistorische Bedeutung findet.²³²

Zugleich bedeutet das für ein Land, das auf die Schifffahrt verzichtet, die eigenen Möglichkeiten nicht vollends auszuschöpfen. Aufstrebende Nationen drängen auf die Meere, weil sie um ihren reichhaltigen Gewinn wissen. Umgekehrt bleibt der Reichtum jenen Ländern versagt, die nicht an der Schifffahrt teilnehmen, betont Hegel. Die Kolonialisierung wird aber auch zur Basis für Kultur und deren Weiterentwicklung. „Dieser erweiterte Zusammenhang“, schreibt Hegel,

bietet auch das Mittel der Kolonisation, zu welcher [...] die ausgebildete bürgerliche Gesellschaft getrieben wird und wodurch sie teils einem Teil ihrer Bevölkerung in einem neuen Boden die

²³⁰ Sekula 2002a, S. 50.

²³¹ Hegel 1970a, S. 391.

²³² Ebd.

Rückkehr zum Familienprinzip, teils sich selbst damit einen neuen Bedarf und Feld ihres Arbeitsfleißes verschafft.²³³

Die bürgerliche Gesellschaft ist zur Expansion »getrieben«, weil große Teile der Bevölkerung von der Ausweitung profitieren. Wenn man bedenkt, wie fruchtbar diese Vorstellung für die sukzessive Entwicklung vom mercantilen Handelswesen bis zum industriellen Kapitalismus war, wird ersichtlich, weshalb Sekula neben der Realität des maritimen Raumes jenen symbolischen Raum vermisst. Eric de Bruyn bringt die Bemühungen des Fish Story-Projekts auf den Punkt, wenn er einerseits die Bedeutung einer »freien See« für die Territorialisierung herausstreckt und andererseits die Rolle des Meeres als Vorstellungstableau für die kulturelle Imagination Europas definiert. Gerade weil das Meer auch ein Medium der Repräsentation ist, in dem sich die Konflikte des Kapitalismus als Allegorien und symbolische Narrative abbilden.²³⁴ Die hegelianische Dialektik zwischen dem freien Meer (*mare liberum*) und dem stabilen Erdboden (*terra firma*) hat heute freilich neue Formen angenommen – das ist ebenfalls ein wichtiges Thema bei Sekula. So stehen im Film neben bedrohten Bevölkerungsteilen, wie in der Isolation lebenden Hafenarbeitern, lateinischen Truckern, die als »private Inhaber« in prekäre Lebenslagen gedrängt werden und philippinischen Hausmädchen auch Dealer in Online-Spielen im Interesse der Dokumentarfilmer. Der Traum von der neuen Fluidität findet sich gegenwärtig im weltweiten elektronischen Austausch wieder. Für Sekula ein guter Grund diesen modernen Mythos in Frage zu stellen.

Tatsächlich rede ich der anhaltenden Bedeutung des maritimen Raums das Wort, um der überzogenen Bedeutung zu begegnen, die dem »Cyberspace«, diesem weitgehend metaphysischen Konstrukt und dem daraus folgenden Mythos vom Sofortkontakt zwischen zwei weit voneinander entfernten Räumen beigemessen wird.²³⁵

Nachdem sich die Eigenschaften von Land und Meer vermischt haben und das Meer längst nicht mehr allein das fluide Element darstellt, sondern selbst schon vermessen wurde und einer terrestrischen Ordnung unterliegt, bleibt für de Bruyn heute die Frage, welche historische Rolle die hegel'sche Dichotomie für die Konstitution der Moderne eingenommen hat.²³⁶

²³³ Hegel 1970a, S. 392.

²³⁴ „In Fish Story, Sekula leaves no doubt that the „free space“ of the oceans played an indispensable role in the emergence of modernity, furnishing the successive stages of mercantile and industrial capitalism with their necessary horizons of primitive accumulation of Europe, an agonistic theatre of representation in which the myriad conflicts of capitalism could be staged by means of allegorical scenes and symbolic narratives.“ (zitiert aus: de Bruyn 2011, S. 93.)

²³⁵ Sekula 2002a, S. 50.

²³⁶ Vgl. De Bruyn, ab S. 93.

3. DAS MEER ALS VERGESSENER ORT DER GLOBALISIERUNG

3.1. RÄUME DER VERDRÄNGUNG UND VERTREIBUNG

Zerschlagene Fenster, abgebrochene Latten, eine schäbige Fassade, Holzspäne und Glasscherben vor dem Haus. Ein leer gefegter Platz mit einem einzelnen Holzsessel in der Mitte. Hinten eine Schiffsbucht und eine verschwindend helle Meeresoberfläche. Das beschreibt die Aufnahme einer stillgelegten Schiffswerft (**Abb. 15**), die von der Marine für Übungen zur Terrorismusbekämpfung genutzt wird. Das hell-weißliche Blau der Hausfassade und deren weiße Fensterläden sind in dieselben Farben getaucht wie die nebelig-helle Atmosphäre der Bucht im Hintergrund. Die plane Fläche des Platzes ist sandig-grau und durch herumliegenden Dreck verschmutzt. Der Platz wurde zurückgelassen und einer neuen Nutzung zugeführt. Eric de Bruyn bezeichnet solche Orte als »left-over spaces«²³⁷, für Sekula sind es Räume der Verdrängung und Vertreibung. Erneut zeigt sich, dass Sekulas Interesse sich vornehmlich auf Strukturen des Übergangs sowie Phänomene der Ausgrenzung richtet. Was wird übersehen und vergessen, zurückgelassen oder mit neuen Inhalten gefüllt? Das Meer ist ein Raum, der zwar vergessen aber zugleich übercodiert ist – vor dem Hintergrund der Redundanz der Metapher entstand ein Wirtschaftsraum mit einer Industrie, die so globalisiert verläuft wie kaum eine andere. Dass hier die spätkapitalistische Expansion voranschritt und sich eine neue Geographie der Produktion und Distribution des internationalen Handels etablierte, ist nur ein weiterer Aspekt davon, welche Bedeutung die maritime Welt hat. „So the idea that these spaces could be taken over by these various narratives and scenarios interested me“²³⁸, bemerkt Sekula.

Die soziale Dimension von Verdrängung und Vertreibung – aufgrund von ökonomischen Marktverhältnissen – ist ein wesentliches und häufig wiederkehrendes Thema der *Fish Story*. Exemplarisch dafür ist die Gegenüberstellung der folgenden Fotografien (**Abb. 16 und Abb. 17**): Pancake, ein ehemaliger Sandstrahlreiniger auf einer Werft, durchstöbert einen Schrottplatz im Hafen nach Kupfer, wohingegen vis-à-vis ein ferngesteuerter Containertransporter im vollautomatisierten ECT-Sea-Land-Cargoterminal getestet wird. Eine dunkle Reifenspur zieht sich über einen gepflasterten Platz. Im Hintergrund ziehen dichte weiße Wolken über den Himmel, die

²³⁷ De Bruyn 2011, S. 91.

²³⁸ Sekula / Tchen 2004, S. 159.

Stahlarchitektur der Verladevorrichtung setzt sich davon imposant ab und das Gefährt dreht seine Runden – der Mensch bleibt im Zuge der Automatisierung außen vor. Die horizontale Anlage der Fotografien verknüpft die Abbildungen auf einer semantischen Ebene, denn die Arbeitslosigkeit der Hafenarbeiter ist eine unmittelbare Konsequenz der Automatisierung. „Die Seeleute“, so erklärt Sekula, „mußten der internationalen Suche nach niedrigen Löhnen, die Hafenarbeiter der Automatisierung unterworfen werden.“²³⁹

Unterdessen orientiert sich Kunst immer noch an romantischen Vorstellungen und idealistischer Ästhetik und bleibt dem bürgerlichen Kunstgenuss treu. Die Fotoarbeiten Sekulas sind zwar zweifelsohne ästhetisch und formal höchst ansprechend, weisen aber zugleich das Bestreben auf, aus einem rein kunstimmanenten Kontext auszubrechen. Der Artikel *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary. Notes on the Politics of Representation* (1978) umreißt Sekulas künstlerische Auffassung und den Versuch mit kritischer, konzeptueller Kunst auf die drängenden Fragen der Gegenwart zu reagieren: „What I am arguing is that we understand the extent to which art redeems a repressive social order by offering a wholly imaginary transcendence, a false harmony, to docile and isolated spectators.“²⁴⁰ So beschreibt Sekula die Rolle der Kunst innerhalb der Gesellschaft und inwieweit künstlerische Positionen den hegemonialen Bestimmungen entsprechen. Sekula macht es sich zum Ziel, zu alternativen künstlerischen Zugängen zu gelangen.

Die Rolle des Künstlers innerhalb einer Konsum- und Massenkultur sei prinzipiell ambivalent: zwar mit einer Form von privilegierter Subjektivität ausgestattet und einer gewissen Autonomie versehen, stehen hinter diesem gesellschaftlichen Rollenbild wiederum die systematische Verschleierung von Massengesellschaft, die Bedingungen der Lohnarbeit und den prekären Einkommenslagen vieler Mitglieder der Arbeiterklasse. „The problems of art are refractions of a larger cultural and ideological crisis“, so stellt Sekula die Bedingungen künstlerischer Produktion in einen erweiterten gesellschaftlichen Rahmen, „stemming from the declining legitimacy of the liberal capitalist world view.“²⁴¹ Im Zusammenspiel von künstlerischen Positionen und dem Diktum einer kapitalistischen Weltanschauung kann der tiefen kulturellen und ideologischen Krise gemäß Sekula nur durch den Einsatz für einen authentischen Sozialismus begegnet werden. Die Beschränkungen einer elitären Kunstwelt, die ihre

²³⁹ Sekula 2002a, S. 49.

²⁴⁰ Sekula 1978, S. 859.

²⁴¹ Ebd., S. 860.

Kritik nur kunstimmmanent wirken lässt, verläuft in einen künstlerischen Leerlauf, der jede Praxis zu Formalismen verkommen lässt. „Modernist practice is organized professionally and shielded by a bogus ideology of neutrality.“²⁴² Insofern setze Kunst nur an der gesellschaftlichen Oberfläche an, scheinheilig würde bestenfalls Kritik entworfen, bliebe dabei aber einer Haltung der Neutralität verpflichtet, die sich nicht tatsächlich in soziale Belange einschaltet, sondern lediglich auf hohem Niveau Professionalität mimt. Darin findet sich die grundlegende Kritik Sekulas, die den Modernismus von heuchlerischen Bezeugungen zu entkleiden sucht.

In politisch-ökonomischer Hinsicht ist die formalistische Ausprägung der modernistischen Praxis jener fundamentalen Einteilung in »mentale« und »manuelle« Arbeit geschuldet, die sich im Kapitalismus allgemein etabliert hatte. Ein Management künstlerischer Ideen und kritischer Ansätze steht in Relation zu Gesellschaftsschichten, die mit deutlich weniger Privilegien ausgestattet sind. Der »intellektuelle Arbeiter« steht der »gewöhnlichen Arbeiterschaft« gegenüber, mehr noch, ersterer hat die Möglichkeit auf dessen Bedingungen zu blicken. „An ideology of separation, of petit-bourgeois upward aspiration, induces the intellectual worker to view the „working class“ with superiority, cynicism, contempt, and glimmers of fear.“²⁴³ Die Kritik an der modernistischen Tradition ist zwar unbequem, greift aber wichtige Problemfelder auf. Beispielsweise die Monopolstellung von Schulen und Massenmedien als Maschinerien zur Konzeption von Lebenskonzepten, die von Sekula scharf kritisiert werden. Die institutionalisierte Schulbildung und die mediale Vermarktung von Konsumgütern schaffen eine für alle verbindliche Kaufatmosphäre und setzen den Bedarfshaushalt der Bevölkerung fest. „Any effective political art will have to be grounded in work against these institutions.“²⁴⁴ Zunächst sollte sich die Arbeit gegen diese Motoren und Institutionen der Gesellschaft richten, die den Möglichkeiten sozialer Transformationsprozesse im Weg stehen. Maßgeblich erscheinen Sekula eine politische Ökonomie sowie soziologische Studien und semiotische Analysen der Medien. Erst mit einer derart fundierten Basis könnte eine kritische, repräsentative Kunst möglich sein, die den realen sozialen Prozessen nahe kommt. „I'm talking about a representational art, an art that refers to something beyond itself. Form and mannerism are not ends in themselves.“²⁴⁵ Die zahllosen Formkünstelein in der Kunst sind selbstbezügliche

²⁴² Sekula 1978, S. 860.

²⁴³ Ebd., S. 861.

²⁴⁴ Ebd., S. 862.

²⁴⁵ Ebd., S. 862.

Systeme, die zwar beständig fortwirken, aber nicht über ihre Reichweite hinaus wirken können. Diese Schwelle gilt es zu passieren.

These works might be about any number of things, ranging from the material and ideological space of the „self“ to the dominant social realities of corporate spectacle and corporate power. The initial questions are these: How do we invent our lives out of a limited range of possibilities, and how are our lives invented for us by those in power?²⁴⁶

Die Hinwendung zur sozialen Wirklichkeit und den determinierenden Faktoren der Gesellschaft könnte eine künstlerische Verfahrensweise darstellen, die ein größeres Publikum unter Berücksichtigung der sozialen Bedingungen erreicht. Eine Variante des Dokumentarismus scheint diesem Anliegen am Wahrscheinlichsten zu entsprechen. Das Label Dokumentation ist schließlich eng mit der Vorstellung von fotografischer Wahrheit verbunden. Diese »dokumentarischen« Stimmen mischen sich mit »fiktiven« Stimmen, daraus entsteht ein ästhetisches Programm, das Benjamin Buchloh als »narrative Dokumentarfotografie und anekdotischen Fotojournalismus« bezeichnet. Die Arbeiten sind in der Tradition der Dokumentarfotografie verwurzelt. Ihr Anliegen ist durch eine Erneuerung des Anspruchs an die fotografische Abbildung, einen Zugang zum Realen zu gewinnen.²⁴⁷

Dem Fotoessay ist ein wissenschaftlicher Beitrag des amerikanischen Kunsthistorikers Benjamin H.-D. Buchloh angegliedert, der Sekula im Spannungsfeld zwischen Diskursivität und neuem Realismus ansiedelt. Der Text *Allan Sekula: Fotografie zwischen Diskurs und Dokument* (1995) versucht zu klären, weshalb sich die Lektüre und Betrachtung der Fotografien für das Kunstmuseum als besonders schwierig erwiesen haben.²⁴⁸ Der Grund dafür liegt in der Geschichte der Fotografie und der Moderne selbst begründet. Gemeinhin gilt Fotografie bis heute – gegenüber der Malerei – als das rangniedrigere visuelle Verfahren. Wenn auch fotografische Praktiken den Kunststatus erreicht haben, stehen noch immer jene Arbeiten im Zentrum des ästhetischen Interesses, die stark der Tradition der Malerei oder der Avantgardekunst verpflichtet sind – zum Beispiel Jeff Wall. Daraus erklärt sich eine Schwäche im Rezeptionsvorgang des Betrachters. „Die relative »Unlesbarkeit« der Arbeiten von Sekula in der gegenwärtigen Rezeption von Fotografie als künstlerischer Praxis“, so schlussfolgert Buchloh, „ist offensichtlich zunächst Resultat eines historischen Rezeptionsversagens in der Fotografiegeschichte selbst.“²⁴⁹ Indem Sekula die genuinen

²⁴⁶ Sekula 1978, S. 862.

²⁴⁷ Vgl. Buchloh 2002, S. 191f.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 190–204.

²⁴⁹ Ebd., S. 190–204.

Mittel des Mediums verwendet, verwehrt er sich dessen, was als avancierte Fotografie gilt. Eine realistische Position mit künstlerischen Mitteln einzunehmen, erscheint undenkbar. Das hat weitreichende Konsequenzen für die Kulturproduktion insgesamt, sodass einflussreiche kulturwissenschaftliche Studien zur Postmoderne wesentlich ohne den Begriff Realismus auskommen. So bedauert Benjamin Buchloh, dass Theoretiker wie Jameson Fredric jede Form von Narration und Darstellung aus der Diskussion verabschieden wollen.²⁵⁰

Die gegenwärtige Unmöglichkeit einer realistischen Kunstproduktion wird von Jameson nicht mehr als ein unausweichliches Gesetz der Geschichte der Moderne und des Modernismus gesehen, sondern nun schon gar als eine allgemeine ontologische Bedingung konstruiert.²⁵¹

Demgegenüber stellt Buchloh neuerlich die „Möglichkeit eines sozialen oder politischen Narrativs“²⁵² sowie eine „mögliche Repräsentation und Erzählung des Sozialen“²⁵³. Für ihn richtet sich die künstlerische Relevanz auch nach der politischen und sozialen Wirksamkeit. Vor allem die Repräsentation der »Arbeit« scheint im Kanon der Moderne ausgeklammert worden zu sein. Gerade die Bedingungen der industriellen Massenproduktion sind kein gängiges Thema im Bereich des Darstellbaren – auch nicht innerhalb der Gegenwartskunst.²⁵⁴

Wenngleich Fotografie im hohen Maße ein wichtiges ideologisches Instrument für die Konsumindustrie geworden ist, versucht Sekula dennoch klassische dokumentarische Praktiken wiedereinzuführen. Diese Wiederbelebung markiert eine gesellschaftspolitische Notwendigkeit, denn der Modernismus hat in dieser Kategorien bisweilen zu kurz gegriffen. Buchloh verweist eingangs auf die Beziehungen zwischen Fotografie und der gegenwärtigen Kunstproduktion beziehungsweise den Auswirkungen, die diese Eingliederung von fotografischen Techniken in einen größeren Rahmen der institutionellen und ökonomischen Kunstdistribution zur Folge hat. Jede Künstlergeneration muss diese Verhältnisbestimmungen wieder neu festlegen. „Neuformulierungen der ideologischen Interessenslage fordern zugleich ein neues ästhetisches Investment“²⁵⁵, formuliert Buchloh nicht zufällig im Wirtschaftsjargon.

²⁵⁰ Vgl. Buchloh 2002, S. 193.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Sekula / Buchloh 2003, S. 24.

²⁵³ Breitwieser 2003, S. 24.

²⁵⁴ Vgl. Buchloh 2002, S. 191.

²⁵⁵ Ebd., S. 190.

3.2. KONTINGENZ DER ARBEIT

Die sozialpolitische Kategorie »Arbeit« zu thematisieren, bedeutet bei Sekula „Arbeit von seiner Negativform“²⁵⁶ her zu bestimmen, nämlich über die Abwesenheit der Arbeit und die ständige Auslieferung einer drohenden Arbeitslosigkeit. Dementsprechend ist am Palast der Kultur und Wissenschaft in Warschau (**Abb. 18**) auch die Leuchtreklame eines Spielkasinos zu sehen, die Willkür, Zufall, Glück und zugleich Betrug impliziert – angebracht an eine staatliche Einrichtung, die soziale Absicherung und gerechte Arbeitsbedingungen mittragen sollte. In der gegenüberliegenden Fotografie im Arbeitsamt in Danzig (**Abb. 19**) sitzen und stehen die Wartenden zu beiden Seiten des Flurs. Mit rustikalen Holzvertäfelungen und älteren Schwarz-Weiß-Fotografien ausgestattet wirkt diese bürokratische Anlaufstelle wenig einladend. Der Betrachter kann bis zum Ende in den mit starkem Neonlicht ausgeleuchteten Gang und somit in die Gesichter der Wartenden blicken – gerade so, als würde man selbst den nächsten Platz in der Schlange einnehmen.

Ausgehend von der Kritik am sozialistischen Realismus sowie an der Kulturpolitik der kapitalistisch-liberalen Gegenseite lotet Sekula die Dimension des Arbeitslebens politisch und ästhetisch neu aus. Sekula möchte damit die gängige Darstellung von der Positivität der Arbeit brechen. Denn sowohl der sozialistische Realismus als auch die liberal-kapitalistische Sozialdokumentation haben eines gemeinsam: eine Ästhetik der Arbeit und einen Glauben an die maskuline Wahrheit der Arbeit. Doch, so Sekula, „[d]em Körper eignet kein Wesen, das ihn organisch zu Ehrenbezeugungen gegenüber der Arbeit als einer positiven ontologischen Bedingung veranlassen würde.“²⁵⁷ Im Gegenteil, eine aufgezwungene Arbeitsdisziplin wird durch das Industriemanagement und die Befehlsgewalt der Bourgeoisie durchgesetzt. Nicht zufällig werden in den Fotografien Arbeit und Natur immer wieder radikal kontrastiert.²⁵⁸ So steht auf der einen Seite der Albtraum der Arbeitslosigkeit und auf der anderen der Traum von echter Arbeitsfreiheit. „Nur die Bourgeoisie“, fügt Sekula hinzu, „vermag diesen Traum zu verwirklichen, und auch das nur auf beschränkte Weise und auf verdeckte Kosten der Arbeiterklasse.“²⁵⁹ Dieses dialektische Verhältnis zur Arbeit führt dazu, dass die Versprechungen der Arbeitswelt zugleich vom Zwang zu arbeiten und vom drohenden Verlust der Existenzgrundlage überschattet sind. Die

²⁵⁶ Sekula / Buchloh 2003, S. 51.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Vgl. Sekula / Buchloh 2003, S. 21–55.

²⁵⁹ Ebd., S. 51.

Ablichtung der Wartenden im Arbeitsamt ist programmatisch für die künstlerische Verfahrensweise Sekulas. In dem Essay von der trostlosen Wissenschaft (Teil 2, S. 106–138) merkt Sekula in Auseinandersetzung mit der Tradition des Dokumentarismus an, dass „[es sich von selbst versteht], daß die Standbildfotografie zur Darstellung von Untätigkeit, endlosem Warten und der niedergeschlagenen Trägheit unterernährter Menschen besonders gut geeignet war.“²⁶⁰ Sekula beschränkt sich nicht darauf, in schriftlich-theoretischen Studien die diskursiven und institutionellen Formen fotografischer Bedeutungs- und Rezeptionsformen historisch zu untersuchen – die kritische Reflexion der Unzulänglichkeiten der Dokumentarfotografie wird in die eigene Arbeit integriert.²⁶¹ „So weiß man zwar“, bemerkt Buchloh, „dass sich die Arbeiten mit Dokumentarfotografie auseinander setzen, erkennt aber zugleich, dass sie sich auch mit der kritischen Dekonstruktion dokumentarischer Praktiken beschäftigen.“²⁶² Im Allgemeinen richtet sich Sekulas politisches und künstlerisches Interesse auf die Welt der Arbeit in jenen sensiblen Bereichen der Ökonomie, die besonders von den globalen Transformationen und den Folgen des Spätkapitalismus betroffen sind. Die Aufzeichnung der Arbeitsbedingungen auf hochindustrialisierten Containerschiffen, so formuliert Buchloh, „[...] dient Sekula als eine Metonymie, die es erlaubt, die allgemeinen Veränderungen zu studieren, welche eine spätkapitalistische Herrschaft in ihrer multinationalen und globalen Expansionsphase mit sich bringt.“²⁶³

Diese Sektoren der Wirtschaft zeigen sich in Sekulas ausgedehntem Dokumentarprojekt als vergessene und übersehene Außenräume, in denen Menschen völliger Unvorhersehbarkeit ausgesetzt sind. Die existenzielle Unsicherheit könnte kaum größer sein, als wenn die Entscheidung für die Arbeitszuteilung per Losentscheidung erfolgt (**Abb. 20**). Kleine bräunliche Zylinder, die mit Nummern versehen sind, losen das Ergebnis aus. Sekula präsentiert sie auf einer planen weißen Regaloberfläche neben einer Fensterscheibe, durch die das helle Sonnenlicht in den Raum blitzt. Ein kürbisförmiges Gefäß und ein altmodisches Telefon befinden sich ebenfalls auf dieser Ablagefläche, auf der sanft eine Hand ruht. Die dazugehörige Person ist nicht zu sehen. Und in der Fotografie vis-à-vis begibt sich ein Mann großen Schrittes über Trümmerhaufen aus Bauschutt (**Abb. 21**) – schweres Material, ausgebrochene Wandteile, Ziegelsteine liegen verstreut am Boden. Er versucht noch

²⁶⁰ Sekula 2002a, S. 127.

²⁶¹ Vgl. Sekula 1978; Sekula 2002a; Sekula 2002b; Sekula 2010 und Sekula 1984.

²⁶² Sekula / Buchloh 2003, S. 36.

²⁶³ Buchloh 2002, S. 202.

Ziegelsteine aus dem abgerissenen Hafenlagerhaus zu bergen. Doch was lässt sich noch aus den Trümmern einer Gesellschaftsform retten, die ihre Mitglieder an den äußeren Rand drängt, sie ihrer Würde beraubt und in den Worten Giorgio Agambens auf ihr »nacktes Leben« zurückwirft?

3.3. DAS PANORAMA

Das Panorama des Atlantischen Ozeans liegt auf der Ebene eines Neigungsmessgeräts, das in der Schifffahrt zum Messen der Steigung beziehungsweise zur Winkelmessung verwendet wird (**Abb. 22 und Abb. 23**). Diese zentralen Fotografien thematisieren die Vermessung der maritimen Welt und die Verfestigung der Seewege, die Infrastruktur des Weltmeereshandels, die Handelsrouten auf den Gewässern sowie die globale Ökonomie insgesamt. Auf den Weltmeeren sind Schiffe des Linienverkehrs, Schlachtschiffe, Frachtschiffe, Tanker oder Containerschiffe wie auf dem vorgestellten Fotopaar unterwegs. Das maritime Frachtwesen transportiert das Gros der Güter des Weltmarktes und die Großladungen nehmen weiter zu, denn mittlerweile werden die meisten industriell gefertigten Waren in den standardisierten Maßbehältern, den Containern, verschifft. Auf dem Seeweg können große Mengen über weite Strecken gebracht werden. Dafür ist der Transport via Schiff traditionell sehr langsam, mit durchschnittlich 26 km/h (15 Knoten) bewegen sich die schwimmenden Fahrzeuge über das Meer. Diese Entwicklung hat auch Veränderungen der maritimen Geographie nach sich gezogen, weil Küsten, Seen und Flüsse mit Kanälen und Docks ausgestattet wurden, welche die Zirkulation des Gütertransports auf dem Meer erleichtern.²⁶⁴ Die moderne Handelsschifffahrt ist heute ein beachtlicher Wirtschaftsfaktor: Mehr als zwei Drittel des weltweiten Frachtaufkommens werden über die Weltmeere transportiert. Im Vergleich zu anderen Verkehrswegen ist der Gütertransport zu Wasser unschlagbar günstig. Ein Drittel des Welthandels über den Seeweg entfällt auf den Transport von Rohöl.²⁶⁵

Das vorliegende Bildpaar lässt die Menschheitsgeschichte der maritimen Welt anklingen: von der Erschließung des Meeres als unermesslich großer Weltteil bis hin zu dessen vollständiger Kartographierung und letztendlich als ein weltweites Netz aus Seestraßen für ein globales Handelssystem. Dennoch erinnert das Spiel mit den

²⁶⁴ Vgl. Rodrigue 2013.

²⁶⁵ Vgl. Kramer 2011.

Sonnenstrahlen in den Wolken über dem offenen Meer sowie das aufschäumende Wasser an den Schwermut mit dem das Meer immer schon bedacht wurde. Dem Panorama, so schreibt Brigitte Werneburg, „[...] [eignet] heute nur noch die Melancholie vergangener historischer Größe.“²⁶⁶ Das tiefdunkle Gewässer und der wolkenverhangene Himmel evozieren die Dynamik und die Gewalt des Meeres sowie dessen unermessliche Macht und Grenzenlosigkeit. Der Historiker Jules Michelet schreibt 1861 in *Das Meer* (im Original: *La Mer*) es sei „[v]on immenser Ausdehnung und gigantischer Tiefe, den größten Teil des Erdballs bedeckend, scheint jene Masse ein Reich der Finsternis zu sein.“²⁶⁷ Mit Poesie schildert Michelet das atemberaubende Naturphänomen auch unter den Gesichtspunkten der menschlichen Wahrnehmung: als faszinierendes Naturschauspiel, als Ort der Erholung, als Nahrungslieferant und als Wirtschaftsregion. Und ebenso erklärt er wie durch die Entwicklung der Meteorologie und Kartographie die Gesetzmäßigkeiten der Meeresströmungen berechnet werden konnten und sich damit die Perspektive neuerdings auf die Gesetzlichkeit und den Gleichklang des Meeres richtete. Was bei Michelet auffällt und heute besonders modern erscheint, ist das Bewusstsein für die Gefährdung des empfindlichen ökologischen Gleichgewichtes. „Das Meer“, so bemerkt Michelet, „erscheint selbst als organisch gebildetes Ganzes, als lebendiges Wesen.“²⁶⁸

Der Ozean erfährt jedenfalls konträre Zuschreibungen, die jeweils zwischen Schönheit und Schrecken changieren: Mal ist es eine weite Oberfläche, dann von ungeheurer Tiefe, in ihm liegt Bewegung genauso wie Ruhe und bevor es als grenzenlos galt, markierte es eine unüberwindliche Grenze.²⁶⁹ An diese Faszination erinnert auch Sekulas Panorama, an jenes Gefühl der Erhabenheit, vor der die Vergänglichkeit des Menschen angesichts der Ewigkeit des Meeres sichtbar wird. In der strengen Anlage des Bildaufbaus ruft Sekula dem Betrachter die klassische Zentralperspektive ins Gedächtnis. Doch obwohl der Frachter unaufhaltsam in die Unbestimmtheit der offenen See vorstößt, was die breit angelegte Panoramafotografie ins Dramatische steigert, liest sich der erste Teil der trostlosen Wissenschaft, der dem Abbildungspaar vorangestellt ist, wie ein Abgesang auf den panoramischen Blick. Sekula geht davon aus, dass der klassische maritime Blick weichen musste, weil diese Darstellungsform einen

²⁶⁶ Werneburg 1997, S. 85.

²⁶⁷ Michelet 2006, S. 16.

²⁶⁸ Ebd., S. 318.

²⁶⁹ Vgl. Baader 2010, S. 15–40.

„kohärenten und integrierten Raum“²⁷⁰ zur Voraussetzung hat. Wie de Bruyn bemerkt, verbindet Sekula mit dem unermesslichen Raum des Panoramas ein „spezifisches epistemologisches Dispositiv der Wahrnehmung“.²⁷¹ Diese Form der visuellen Wahrnehmung hat einen expansiven und optimistischen Charakter und ruft Neugier, Abenteuergeist und Gewinnsucht hervor.

Der Realismus des Panoramabildes ist in der Kunstgeschichte vor allem auf die Malerei bezogen. Die Darstellung von Flottengeschwadern, Manövern oder bedeutenden Seeschlachten fand in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts erstmals Ausdruck in einer eigenständigen Bildgattung: in der Marinemalerei. Als Teil der Landschaftsmalerei haben sich die Darstellungen von der ruhigen oder stürmischen See, häufig in Verbindung mit Schiffen, sowie Küsten- und Hafenlandschaften oder monumentalen Seeschlachten als autonomer Bildinhalt verselbstständigt. Das maritime Ereignisbild, das Schiffsuntergänge, Strandungen und Regatten wiedergibt, gehört zu dem Typus des niederländischen Historienbildes. Das Seestück wird zumeist allegorisch ausgelegt, wie schon ein frühes Beispiel von Joos de Momper (**Abb. 41**) veranschaulicht, das vormals Pieter Bruegel dem Älteren zugeschrieben wurde.²⁷² Die moralisierende Illustration eines Bibeltextes dient hier der religiösen Aufladung, die See wird noch unter einem biblischen Vorwand dargestellt. Den Höhepunkt der Seemalerei erreicht die holländische Kunst – allein wegen der Lage des Landes und der Entwicklung der holländischen Seefahrt war die Darstellung des Meeres naheliegend. So erklärt der bekannte Kunsthistoriker Wilhelm von Bode die Entstehung des Seebildes bei den Holländern aus ihrer sozioökonomischen Lage heraus. „War doch die See“, so bemerkte Bode, „von jeher die zweite Heimat des Holländers; sie wurde es im höchsten Maße, nachdem in den Freiheitskriegen die spanische Flotte niedergerungen und die Weltherrschaft zur See an Holland übergegangen war.“²⁷³ Zu den ersten nordniederländischen Marinemalern zählen Hendrick Corenlisz Vroom, Cornelis Claesz van Wieringen und Aert Antum (**Abb. 42**), deren Gemälde starke Farben und einen dekorativen Stil aufweisen. Das kräftige Lokalkolorit wird in den dreißiger Jahren von einem einförmigen hellen, bräunlichen Ton abgelöst, so schreibt von Bode der nachfolgenden Generation wie Simon de Vlieger zu (**Abb. 43**), dass

²⁷⁰ Sekula 2002a, S. 43.

²⁷¹ De Bruyn 2011, S. 94.

²⁷² Vgl. o. A. 1998, S.555–557.

²⁷³ von Bode 1951, S. 325. (Vgl. von Bode 1951, Kap. *Das Seebild bei den Holländern*, S. 325–346.)

[...] die Färbung von Wasser und Wolken jetzt ein fast monochromes helles Grau oder Graubraun mit weißlichen Lichtern [ist], das dünnflüssig aufgetragen ist und daher das nasse Element trefflich wiedergibt und die außerordentlich tonige Wirkung des Ganzen noch erhöht.²⁷⁴

Diese Verwandlung zeigt sich bei Jan Porcelli sowie dem eben genannten Simon de Vlieger und Jan van de Capelle. Der bekannteste Marinemaler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird Wilhelm van de Velde der Jüngere (Abb. 44), der offiziell Schlachtenbilder unter Auftrag anfertigt.²⁷⁵ Als wichtige Vertreter dieses Genres gelten in weiterer Folge in der französischen Kunst Claude Lorrain und Claude Joseph Vernet, Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Gustave Courbet und Claude Monet sowie darüber hinaus Caspar David Friedrich, William Turner und Emil Nolde.²⁷⁶

Die melancholisch ergreifende Stimmung, die der Marinemalerei zu eigen ist, muss auch Sekula vor Augen gestanden haben, als er jene Fotografie der *Fish Story* aufnahm, die für die gesamte Arbeit und später auch für den Film exemplarisch werden sollte. Im ersten Teil der trostlosen Wissenschaft wird deutlich, dass Sekula sowohl die implizit romantische Einstellung zur See kennt, als auch, dass das Panorama indirekt immer schon militarisiert erscheint – der Feind kann jederzeit auf der Horizontlinie aufziehen. Die erste Hälfte der dazugehörigen Textpassage widmet sich dem Verlust des Panoramas mit der anbrechenden Moderne und die zweite Hälfte dem Verschwinden des Meeres im Bewusstsein »spätmodernistischer Eliten«²⁷⁷. Die Auflösung des Horizonts wird darin zum ersten Symptom des aufkommenden industriellen Kapitalismus. „J.M.W. Turner war der erste, der diesen Zusammenbruch oder dieses Verschwinden des panoramischen maritimen Raumes in der Malerei erfaßte“, so resümiert Sekula, „in Werken, die [...] parallel zu den ersten hochseetüchtigen Dampfschiffen entstanden.“²⁷⁸ Die Verwischung des Horizonts – wie es bei Turner in der Malerei und bei Joseph Conrad in der Literatur beispielhaft vorgeführt wird – steht im klaren Gegensatz zum älteren panoramischen Bild der Holländer, weil es ein beweglicheres und schnelleres Zeitalter der Dampfkraft repräsentiert. Den Holländern galt das Panorama gleichsam als imperiale Verherrlichung.

Allan Sekula verweist in diesem Zusammenhang auf die amerikanische Kunsthistorikerin Svetlana Alpers, welche die nicht-narrative, deskriptive Struktur der

²⁷⁴ von Bode 1951, S. 329.

²⁷⁵ Vgl. Bol 1973.

²⁷⁶ Aufzählung entlehnt aus Kreil 2011, S. 38.

²⁷⁷ Sekula 2002a, S. 51.

²⁷⁸ Ebd., S. 45.

holländischen Malerei untersucht hat.²⁷⁹ Die klassische Kunstgesichte legt den Fokus gerne auf die narrativen Tendenzen der Kunst, Alpers interessiert sich hingegen für die niederländische Kunst, weil sie darin eine deskriptive Aufmerksamkeit für das Vorhandene vorfindet.²⁸⁰ Die »topographische« Verfahrensweise der holländischen Malerei kennt kein fixiertes Subjekt, ein fester Betrachterstandort fehlt ebenso wie ein vorgegebener Rahmen, dafür weisen die Künstler einen ausgeprägten Sinn für das Bild als Fläche auf. Es handelt sich um eine „Auseinandersetzung mit der Welt und den Bedingungen des visuellen Wissens“²⁸¹, folgert Sekula mit Bezug auf Alpers, sodass die Bildrezeption nicht von Symbolisierung oder Narrativität bestimmt sind, sondern die panoramischen Darstellungen von Schiffen als imperiale Allegorien und Sinnbilder für die nationale Identität gelesen werden. Denn Bilder sind nach Svetlana Alpers Bestandteil einer spezifischen visuellen Kultur. Deshalb schlägt sie vor, diese »holländische Sehkultur« zu untersuchen anstatt die Geschichte der holländischen Kunst. Die Erscheinungen der Welt werden von den Künstlern nicht einfach nachgeahmt, sondern vielmehr in einer »symbolischen Weltschau« angeordnet. Entscheidend für das Kunstverständnis der Niederländer ist somit die charakteristische Sehkultur und die beschreibende Darstellung, die im Gegensatz zur italienischen Renaissance nicht das Lesen und Interpretieren in den Vordergrund stellt. So folgert Alpers aus ihren Beobachtungen, dass „[f]est verwurzelte malerische und handwerkliche Traditionen, unterstützt durch die neue experimentelle Naturwissenschaft und Technik, die Auffassung [bekräftigten], daß Bilder zu neuen, gesicherten Erkenntnissen über die Welt führen könnten.“²⁸² Das heißt Bilder sind Teil der Wissenskultur und stehen nicht nur im Zeichen der Vermittlung von Inhalten, sondern dienen selbst der Generierung von Wissen.

²⁷⁹ Vgl. Sekula 2002a, S. 44.

²⁸⁰ Vgl. Alpers 1998. Wolfgang Kemp räumt im Vorwort der einflussreichen Studie *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* ein, dass dieses Buch, richtig gelesen, ganz wesentlich die Chance bietet, die holländische Malerei des so genannten »Goldenen Zeitalters« neu zu sehen. Die zentrale These Alpers lautet, dass die Kunst des Beschreibens von der erzählenden Kunst Italiens abgegrenzt werden muss. Die nordeuropäische Praxis wurde bis anhin falsch bewertet, nämlich indem man die Maßstäbe der italienischen Praxis angesetzt hat. Die beschreibenden Bilder wurden als bedeutungslos abgetan, weil sie nicht dem südlichen Kunstverständnis entsprachen, das deutlich an der Autorität des Textes und der Narration orientiert war. Denn, so schreibt Alpers, „[d]as Studium der Kunst und ihrer Geschichte ist in bemerkenswertem Maße von der Kunst Italiens und der theoretischen Beschäftigung mit ihr geprägt worden.“ (zitiert aus Alpers 1998, S. 25) Die ästhetischen Urteile, so gibt uns Alpers zu bedenken, haben eine soziale und kulturelle Basis. Das Kunstverständnis entspringt allein den Vorstellungen der italienischen Renaissance.

²⁸¹ Sekula 2002a, S. 47.

²⁸² Alpers 1998, S. 34.

So stellt sich in dieser Hinsicht auch für Wolfgang Kemp die Frage „[...] was gegen eine Bemühung einzuwenden [ist], die sich redlich gegen den galoppierenden Gedächtnisverlust, gegen Kulturzerstörung und einen visuellen Analphabetismus stemmt?“²⁸³ Schließlich gilt es einen Verlust der Sehkultur zu beklagen, der sich auf die gesamte Sinnes- und Geistestätigkeit des Menschen sowie sein vermitteltes Weltverhältnis bezieht. „Realität entsteht als Produktion von Repräsentation“²⁸⁴, resümiert Kemp und notiert weiter:

Die holländische Malerei zeichnet sich durch eine nicht-hierarchische, offene, an Werten wie Unendlichkeit und Vielfalt orientierte, extrem nuancierende und erscheinungshafte Darstellungsweise aus. Sicher: Jedes Bild kann nur ein Modell für Wirklichkeit sein, es muß ihre Komplexität modellhaft reduzieren.²⁸⁵

Sekulas Arbeiten und Texte kreisen um diese Erkenntnis und sind zugleich Zeugnis für das künstlerische Vorhaben, den visuellen Güterverkehr einer kommerziellen Massenkultur zu reflektieren. „Kunst ist nicht Natur“, bemerkt Kemp, „sondern Darstellung der Natur, *picturing* ist nicht Sehen, sondern dargestelltes Sehen, ein Bild hat keine Bedeutung, sondern produziert Bedeutung.“²⁸⁶ Unter diesem Aspekt muss das Panorama als Geste der Aneignung gelten, eben nicht nur als pikturaler, sondern auch als strategischer Begriff.²⁸⁷ Denn die industrielle Modernisierung löst die erbauliche Einheit des Panoramas auf – so lautet die Hauptthese Sekulas – und zeitigt das Panorama, es markiert mithin eine Übernahme durch das Detail.²⁸⁸ Das Wissen liegt nunmehr im Detail und in der Datenverarbeitung und demgegenüber ist das Panorama als umfassende Darstellungsform sowie als visuelles Erkenntnismodell obsolet geworden. Außerdem wurde das Meer zu einem glatten Raum ohne Hindernissen, einer unendlichen Transportfläche und einem »abstrakten horizontalen Aktionsfeld«, worin „[d]ie Modernisierung voran [schreitet], indem unebene, unterbrochene Oberflächen durch effiziente, glatte ersetzt werden.“²⁸⁹ Die rationale Begründung für die Expansion lieferten Rechtsgelehrte wie Hugo Grotius und Carl Schmitt. „Dieser neuen strategischen Vision vom maritimen Raum“, betont Sekula, „war eine zutiefst

²⁸³ Kemp 1998, S. 12.

²⁸⁴ Ebd., S. 18.

²⁸⁵ Ebd., S. 16.

²⁸⁶ Ebd., S. 17.

²⁸⁷ „Der Horizont: ein pikturaler, aber auch ein strategischer Begriff.“ Eine Formulierung, die Michel Foucault in einem Interview für das Panorama trifft (siehe Foucault 2003, S. 44) und mit der Sekula die Abhandlung *Vom Panorama zum Detail* (siehe Sekula 2002a, S.106) einleitet.

²⁸⁸ Vgl. Sekula 2002a, S.106–112.

²⁸⁹ Ebd., S. 108.

expansionistische Logik zu eigen.“²⁹⁰ Auch die moderne Kriegsführung hat sich auf die Ozeane ausgeweitet, infolge der Dampfkraft wurde das Meer zum ersten Schauplatz einer mechanisierten Kriegsführung.

Das Meer – seit jeher ein Raum eigenes Rechtes – ist heute Teil einer rationalisierten Industrie geworden, in der sich die Entfremdung des Arbeiters sowie die soziale Isolierung aufgrund der Hyperspezialisierung besonders stark abzeichnen. Darin wird eine soziale Misere erkennbar, die sich Sekula zufolge in ökonomischen Begriffen erklären lässt. Doch es werden nicht nur die Konsequenzen des Kapitalismus offenbart, das Projekt *Fish Story* kann über weite Teile auch als Auseinandersetzung mit der Theorie der Linken gelesen werden.²⁹¹ Sekula betont im Interview sein Interesse an der intellektuellen Tradition und der Geschichte der Linken.²⁹² Vordergründig sind die Arbeiten eine Auseinandersetzung mit Marxismus und Sozialismus sowie dem, was seit den Neunziger Jahren unter dem Begriff »Globalisierung« thematisiert wird. Auf der Homepage zum Film erklären Sekula und Burch programmatisch:

Our premise is that the sea remains the crucial space of globalization. Nowhere else is the disorientation, violence, and alienation of contemporary capitalism more manifest, but this truth is not self-evident, and must be approached as a puzzle, or mystery, a problem to be solved.²⁹³

Die Entwicklungen der multinationalen Konzernwirtschaft dringen tief in das Leben der Menschen ein, ohne wirklich wahrgenommen zu werden. Gegen dieses Vergessen richten sich Film, Ausstellung wie Fotobuch gleichermaßen: In der Dokumentation der internationalen Handelsschifffahrt treten die Auswirkungen des Spätkapitalismus aus ihrer Unsichtbarkeit heraus – Arbeiter, Transportbehälter, Industrie und schwere Maschinen werden als Faktoren einer Wirtschaft vorgeführt, die weder auf immaterieller Arbeit noch auf unsichtbaren Gütern beruhen. Sekulas Fotografien erinnern an die physische Präsenz des Meeres. Dafür entwickeln sie aber komplexe Strukturen, die eine gewisse Mehrdeutigkeit produzieren, in der eine lineare Rezeption nicht möglich ist.²⁹⁴

²⁹⁰ Sekula 2002a, S. 108.

²⁹¹ Eine genauere Untersuchung des Reportage-Projekts als linke Gesellschaftskritik ist noch ausständig.

²⁹² Sekula / Tchen 2004, S. 168 sowie Sekula / Buchloh 2003, S. 21–55.

²⁹³ Allan Sekula / Noël Burch, Notes for a Film, In: Hompage zu *The Forgotten Space*

URL: <http://www.theforgottenspace.net/static/notes.html>

²⁹⁴ Vgl. ebd.

3.4. DAS MEER ALS AUSNAHMEZUSTAND

Sekulas Fotografien weisen einen „puritanischen Sinn von Schönheit“ auf und tragen einen „ästhetischen Gestus [...] von schlichter Alltäglichkeit“²⁹⁵, bemerkt die Kulturjournalistin Brigitte Werneburg. Sie lassen keine bildliche Adaption von Malerei erkennen, sondern zeigen die gegenwärtige technisch-industrielle Wirklichkeit in dokumentarischen Bildabfolgen. Intensive Recherchearbeiten ergänzen die künstlerische Feldforschung mit aufklärenden Textpassagen im Sinne der Kontextualisierung des Einzelbildes – zusätzlich zum Arrangement in Abfolgen und Serien. Darüber hinaus „vermeidet [Sekula] den restriktiven, dogmatischen dokumentarfotografischen Code des Schwarzweiß.“²⁹⁶ Was seit dem Pikturalismus der frühen Dokumentarfotografie die Dramatik der Szene ausmachte, weicht bei Sekula einer sozialen und dialektischen Lesart.²⁹⁷ Im Gegensatz dazu sind die Fotoarbeiten zwar nüchtern, aber keinesfalls unelegant wie Werneburg anmerkt.²⁹⁸

„I first encountered photography while working in a library. [...] I encountered photography through books [...] I became interested in the photographic book as a form“²⁹⁹, so beschreibt Allan Sekula die Entdeckung des eigenen Mediums. Diese Annäherungsweise ist dem Betrachter selbst im Aufbau des Bildbandes evident. Die Narration entwickelt sich fortlaufend weiter: von der einsamen und beklemmenden Arbeit unter Deck (**Abb. 24**) bis zu einer amerikanischen Segelyacht mit dem Namen Happy Ending, die Sekula auftauchen lässt (**Abb. 25**). Steuerlos dahintreibend wurde an Bord des Bootes die Leiche des Besitzers aufgefunden, von der Frau fehlte jede Spur. So lässt es sich zumindest der beigefügten Zeitungsnotiz entnehmen. Im Zusammenspiel mit den drei Fotografien entsteht für den Betrachter eine abenteuerliche Erzählung: Muss man heute noch mit den Gefahren der offenen See oder gar mit dem Tod rechnen?³⁰⁰ Dieses Spiel mit Assoziationen macht den Reiz der Arbeit wesentlich aus. „I can just play with sets of associations and engage in this sort of metaphoric game [...]“³⁰¹, bekennt Sekula. Daraus ergeben sich neue Formen das Reale wahrzunehmen. Realismus wird längst nicht mehr als Reproduktion der Wirklichkeit verstanden, sondern wird selbst zum Produzenten (auch von Fiktion). Während für den

²⁹⁵ Werneburg 1997, S. 81. Brigitte Werneburg ist Kulturjournalistin in Berlin (*Tages-Zeitung*) und Korrespondentin für *Art in America*.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Vgl. Allan Sekula, Making Sense, In: Art Gallery of New South Wales, Collection Notes.

²⁹⁸ Vgl. Werneburg 1996, S. 81.

²⁹⁹ Sekula / Tchen 2004, S. 164.

³⁰⁰ Vgl. Werneburg 1996, S. 81.

³⁰¹ Sekula / Tchen 2004, S. 163.

Fotografischen Realismus im 19. Jahrhundert die wahrhafte Abbildung als realistische Darstellungsweise galt, hat sich die Konzeption von Realismus grundlegend gewandelt.³⁰²

Die konzeptuelle Rolle der Fotografie hat bei Sekula einen hohen Stellenwert – Fotografie ist niemals ein Produkt, sondern stets ein Arbeitsprozess und eine soziale Praxis. Die abgelichteten Motive entstehen aus einer konkreten Lebenssituation heraus und schreiben sich im Werk ein.³⁰³ Die Aufnahme einer Vitrine im *Maritiem Museum Prins Hendrik* zeigt beispielsweise ein Modell (**Abb. 26**), das Wellenbewegungen simuliert, und ein schmales, längliches Boot schwebt auf dem modellierten Wasser. Umgeben von kleinen Harpunen während im Hintergrund weitere Vitrinen zu sehen sind – nur verschwommen lässt sich ein Ausstellungsraum erahnen. Der Hinweis auf eine der grausamsten Industrien der Weltmeere erschließt sich mithin über die gegenüberliegende Fotografie (**Abb. 27**), ein interessantes kleines Detail der Ausstellung, eine pornographische Schnitzerei auf einem Walzahn. Die Nahaufnahme präsentiert den abgebrochenen Zahn auf einer Glasplatte, wodurch die kleine Schnitzerei gut erkennbar wird: ein gutbürgerlicher Mann – durch die Kleidung als Gentleman ausgewiesen – tritt in sexuellen Kontakt mit einer entkleideten Frau. Im kulturellen Gedächtnis deutet ein Wal zunächst auf jenen Weißen Wal hin, den der entschlossene Kapitän Ahab mit der Mannschaft des Walfängers Pequod durch die Weltmeere verfolgt. Der Roman von Hermann Melville zählt zu den bedeutendsten Prosawerken des 19. Jahrhunderts. Der weiße Wal steht darin als Symbol für das Meer und die Urgewalt der Natur. Das Bild des Untertauchens in das tiefe Gewässer – so gibt Hannah Baader zu bedenken – ist zwar ein Ort der Angst, zugleich aber auch der Lust. „In seiner Formlosigkeit und Weite“, so führt Baader weiter aus, „scheint der Ozean den verborgenen Quellen des Unbewussten zu entsprechen, das Eintauchen in das flüssige Element hat deutliche sexuelle Konnotationen.“³⁰⁴ Schon in den frühen Kosmogonien und Mythologien erscheint das schäumende Meer als vitalistische Kraft, die sogar der Zeugung fähig ist. Man denke an die Geburt der Venus durch die Kastration des Vaters Kronos.³⁰⁵ Die Fotografien eröffnen gewissermaßen ein breites Spektrum an Deutungsmöglichkeiten, nachdem die Handlungsstränge der *Fish Story* insgesamt essayistisch und diskursiv gehalten sind. Renate Wöhrer kommt in diesem

³⁰² Vgl. Baetens 2006, S. 7–10.

³⁰³ Vgl. Breitwieser 2003, S. 14–19.

³⁰⁴ Baader 2010, S. 24.

³⁰⁵ Vgl. Baader / Wolf, S. 9.

Zusammenhang der Verdienst zu, auf einer formalen Ebene die Bildschemata und die »Rhetorik der Bilder« entsprechend analysiert zu haben. Wöhrer hat in ihrer Diplomarbeit gezeigt, dass Sekula auf bekannte Bildkonventionen und Darstellungsformen zurückgreift, die in der Tradition von etablierten Sehgewohnheiten stehen. Das heißt auf Sekula bezogen, die Bildinhalte sind in Sequenzen organisiert und produzieren Bedeutung über die Verkettung mehrerer Bilder.³⁰⁶ Ebenso im nächsten Beispiel, indem persönliche Gegenstände aus dem Alltagsleben der Mannschaft in den Blick geraten.

Nachdem Sekula selbst viele Tage lang auf Lastschiffen mitreiste, fand er die Gelegenheit Kleinigkeiten aus dem täglichen Leben einzufangen. Trotz der rationalisierten Arbeitsabläufe zeigt sich in den Detailaufnahmen, dass ganze Lebenswelten in der Arbeitswelt eingefasst sind. Details aus dem Maschinenraum (**Abb. 28**) verweisen kritisch-ironisch auf die Lebensbedingungen auf Schiff, so auch wenn die Nahaufnahme auf den Ohrenschutz eines Maschinenraumwischers den Schriftzug *I can not be fired slaves are sold* trägt. Solche Anspielungen sind eine Möglichkeit sozialpolitische Fragen zu thematisieren, gerade weil sich in Zusammenstellung mit der Fotografie der Star-Trek-Figur die Perspektive nochmals erweitert (**Abb. 29**). Der Fokus auf die nachgebildete Spielfigur aus der bekannten Fernsehserie entspricht konzeptuell seinem Gegenpart – es sind beides gestochen scharfe Detailaufnahmen vor einem verschwommenen Hintergrund. Daraus ergibt sich eine abstrakte Vorstellung: Einerseits wird ein moderner Sklavenhandel vermittelt – ein unermesslicher zivilisatorischer Rückfall – und andererseits werden die Hoffnungen und Fiktionen geweckt, die sich in Filmen und Serien abzeichnen. Die Serie »Raumschiff Enterprise« entwirft Zukunftsvisionen bekanntlich im Sinne eines technischen Fortschrittsbegriffes sowie unter der Voraussetzung von wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen.³⁰⁷ In den Welten der Science-Fiction-Serie werden Zukunftsträume projiziert, die technisch sowie gesellschaftlich noch nicht realisierbar sind. In den Fotografien verbindet sich das

³⁰⁶ Vgl. Wöhrer 2006, Kap. *Fischen im Bildermeer* S. 37–56. Renate Wöhrer bietet dem Leser nicht nur eine interessante Untersuchung der visuellen Strategien an, sondern gibt auch eine brauchbare Zusammenfassung der Bild-Text-Struktur insgesamt. Kein einfaches Unterfangen, da Sekulas Argumente sehr weitläufig sind und wie Wöhrer selbst formuliert: „Die rein assoziative Erwähnung von Romanen und Filmen bleibt oft ein wenig unklar, vor allem für die RezipientInnen, die diese Werke nicht kennen.“ (aus: Wöhrer 2006, S. 59.)

³⁰⁷ *Raumschiff Enterprise* (im Original: *Star Trek*) ist eine US-amerikanische Science-Fiction-Fernsehserie aus den sechziger Jahren. Darin wird die Zukunft der Menschheit als hochentwickelte Spezies imaginiert. Interessant an der Serie ist vor allem, dass jede Zukunftsvorstellung, auch wenn sie sich auf außerirdische Lebensformen bezieht, humanoid geprägt ist. Das Fremde und Unbekannte wird mit diesem Anthropomorphismus für den Zuseher vertrauter. Die Erfolgsgeschichte der Serie gilt als popkulturelles Phänomen.

Imaginative rund um die Diskussion zur Offenheit des Meeres und im Gegensatz dazu die Realität des Handels und der Arbeit auf See. Das Meer ist zwar ein offener Projektionsraum, aber längst kein offener Handlungsraum mehr. Im maritimen Raum besteht eine komplexe Beziehung, die zwischen der Tendenz zu imaginativer Freiheit und den Einflüssen der Instrumentarien der Macht existiert. Zum einen steht ein offener Möglichkeitshorizont, in dem selbst eine soziale Revolte denkbar wird, und zum anderen werden die Mittel der sozialen Kontrolle unter dem Primat der Ökonomie, des Militärs und der Politik anschaulich.³⁰⁸

Die Offenlegung der narrativen Strukturen macht deutlich, dass sich die Fotoarbeiten auf soziale Realitäten beziehen, ohne symbolische Konstruktionen außer Acht zu lassen. „Doch im Allgemeinen ist für mich die Hauptaufgabe“, merkt Sekula an, „ob die Bedeutungsstruktur des Werkes nach innen, hin zum Kunstsystem, oder nach außen, hin zur Welt, strebt.“³⁰⁹ Es erfordert eine hohe Mobilität des Künstlers, doch die Annäherung Sekulas an das Schiff, den Container, die Seeleute, Werftarbeiter und Docker widerspricht den beständigsten Mythen des Meeres: Das Meer ist eben nicht nur ein Raum für den weltweiten Austausch von Waren, sondern auch ein riesiges kulturelles Repräsentationsarchiv mit einem reichhaltigen ästhetischen Erbe. Neben diesem historischen Restbestand wird das Meer auch als Metapher für ein postindustrielles Zeitalter herangezogen. In der Illusion von Liquidität wird es zum symbolischen Raum der Moderne und ihrer digitalen Netzwerke, zu einem glatten Raum in dem Kapital ungehindert fließen kann und der nichts mehr von althergebrachter Schwerindustrie erkennen lässt. Diese Denkfigur konterkariert *Fish Story*, indem gerade die Schwere und Behäbigkeit des Seetransportwesens ausgestellt werden. Damit wird verdeutlicht, dass die ökonomische Globalisierung durchaus einen sehr langsamen Transport von Gütern zur Voraussetzung hat. Zweifellos widerspricht die Kapitalismuskritik auf den Weltmeeren diesen überkommenen Mythen, obwohl die Arbeit diese Fragestellung wiederum auch forciert, indem Mythen, Erlebnisberichte und das Knüpfen von Erzählungen eine zentrale Rolle spielen.

Schließlich werden auch soziale Erzählungen verbreitet, die von der Zerstörung alter Lebens- und Gesellschaftsformen berichten (**siehe Abb. 32 – 34**). Beispielsweise die Fotografien des dem Untergang geweihten Fischerdorfs Ilsan, auf das Kim Kyung-

³⁰⁸ Vgl. Ausstellungsbrochüre des University Art Museum / Pacific Film Archiv zu Allan Sekula, *Matrix* / Berkeley 162, , (15. Jänner 1994 – 20. März 1994), In:

http://www.bampfa.berkeley.edu/images/art/matrix/162/MATRIX_162_Allan_Sekula.pdf

³⁰⁹ Sekula / Buchloh 2003, S. 44.

Seok, der dreizehn Jahre lang Fischer war und heute in einem Hyundai-Zweigwerk als Fabrikarbeiter arbeitet, mit einer Handgeste deutet. Über dem Hafenbewohner erscheint eine Reklametafel, auf der Pläne für einen Vergnügungspark angekündigt werden, dem das Dorf weichen soll. In den nächsten Abbildungen breitet sich der Hafen Ilsans als Idylle der Unberührtheit aus, mitsamt den Verunreinigungen des im Abseits befindlichen Dorfes, das letztlich doch kein Postkarten-Format füllen könnte. Die Bedingungen sind aber ein klares Resultat der politischen und ökonomischen Prozesse und in diesem Sinne prinzipiell veränderbar.

So zeigt sich, dass sogar die Ökonomie nicht frei von Mythen und Weissagungen ist, die sich als überzogener Optimismus an einen Wirtschaftsaufschwung ohne Ende oder als Glaube an permanent effiziente Märkte äußern. Die metaphorische Dimension des Ozeans als Inbegriff von Unbeschränktheit und Unendlichkeit wird übertragen auf die Freiheit des Finanzmarktes, die Devisen des Laissez-Faire-Kapitalismus und des Neoliberalismus. Die Meerfahrt ist Prototyp menschlicher Selbstverwirklichung, das Risiko dabei Teil der Realisierung menschlicher Freiheit, was finanzielle Investitionen für notwendig erklärt und der ganzen Menschheit zu Gute kommen soll. Das ist zumindest die Auslegung. Es könnte jedoch auch passieren, dass wieder die Orientierungslosigkeit und Gesetzlosigkeit des Meeres droht, die ein Leben in Kontingenz zur Folge hat. Für bestimmte Teile der Gesellschaft ist das bereits Realität, so legt es uns Sekula mit solchen Fotografien nahe. Mit anderen Worten spiegeln sich in den Fotografien die Inkonsistenzen des Weltwirtschaftssystems unter den Aspekten des Meeres als Metapher wider. Nur so kann das Meer auch als Ausnahmezustand betrachtet werden – als ein Äußeres, das nicht innerhalb des Geltungsbereiches der Rechtsordnung liegt. Doch was bedeutet es überhaupt, wenn ein außerhalb und innerhalb der Ordnung existiert?

Ausgehend von Carl Schmitts Souveränitätskonzept beschäftigt sich der italienische Philosoph Giorgio Agamben mit dem Prinzip der Ausnahme als Struktur innerhalb der abendländischen Politik. In Umwegen über die politische Kulturgeschichte analysiert Agamben die zunehmende Entrechung von Menschen bei gleichzeitig zunehmender Verrechtlichung menschlichen Lebens. Mit der Figur des »homo sacer« entlehnt Agamben ein Modell für die Kategorisierung des Menschen aus der Vergangenheit des römischen Rechts, das neben der Verrechtlichung auch eine rechtmäßige Entrechung vorsieht. In der Antike ist der homo sacer ein aller Rechte beraubter Mensch, der als vogelfrei gilt und nichts zu verlieren hat als das »bloße

Leben«. Dieses Leben durfte zwar straflos getötet, aber nicht geopfert werden, daraus ergibt sich die Doppelbedeutung eines »heiligen Lebens« und zugleich eines »verfluchten Daseins«. Der homo sacer steht also an der Grenze zwischen dem nackten, rechtlich ungeschützten Leben und dem rechtlich eingekleideten Leben. Zweifellos handelt es sich bei der Ausschließung im selben Zug um eine Einbeziehung, wenn das nackte Leben zwar außerhalb der Ordnung steht und dennoch davon eingefasst wird. „Welcher Art ist die Beziehung von Politik und Leben“, so folgert Agamben, „wenn das Leben sich als das darbietet, was durch eine Ausschließung eingeschlossen werden muß?“³¹⁰ Die Geschichte der politischen Gefangennahme dient Agamben als Untersuchungsfeld für Phänomene der Einschließung sowie der Ausschließung. Damit folgt Agamben den Thesen Michel Foucaults und nimmt gewissermaßen eine philosophische Korrektur von dessen Konzept der Biopolitik vor. Als „das fundamentale Kategorienpaar der abendländischen Politik“ bezeichnet der Philosoph nicht die Freund/Feind-Unterscheidung, sondern diejenige von „nacktem Leben/politischer Existenz“³¹¹.

Wenn auch an dieser Stelle eine ausführliche Besprechung zu Agamben ausbleiben muss, soll zumindest auf die Überlegungen zur Struktur des Ausnahmezustands hingewiesen werden. Grundsätzlich besteht seine Kritik darin, dass die soziale Ausgrenzung rechtsfreie Räume schafft, sogar in liberalen Demokratien suspendiert sich das Recht selbst. Denn paradoxe Weise wird Unrecht in der Matrix der Legalität eingerichtet, da die Aussetzung des Rechts vorgibt, die Ordnung im Ganzen zu erhalten. „Was auf keinen Fall eingeschlossen werden kann“, so schreibt Agamben in seinem mehrere Bände umfassenden Hauptwerk *Homo sacer*, „wird in der Form der Ausnahme eingeschlossen.“³¹² Indem nur der Souverän über den Ausnahmezustand entscheidet, wie Carl Schmitt bekanntlich postuliert hat, ist dem Souveränitätsprinzip vorrangig ein Entscheidungsmonopol inhärent. Erst Schmitts Deutung des Ausnahmezustands macht diese Paradoxien für Agamben konzeptuell greifbar.³¹³ In der Verhängung des Ausnahmezustands enthüllt sich der Ursprung jeder Rechtsnorm, weil sich darin ein Rechtssystem offenbart, welches das Leben nicht in Normen fassen kann, sondern Normen setzt und vorschreibt. Recht kann nicht philosophisch begründet werden, sondern wird schlichtweg durch eine Entscheidung geltungsfähig.

³¹⁰ Agamben 2002, S. 17.

³¹¹ Ebd., S. 18.

³¹² Ebd., S. 34.

³¹³ Vgl. Geulen 2005, S. 55–102.

Agamben geht noch einen Schritt weiter und glaubt in der Abgetrenntheit in Form einer Ausnahme „das verborgene Fundament, auf dem das ganze politische System [ruht]“³¹⁴ ausmachen zu können. Damit ist die Beziehung einer einschließenden Ausschließung beschrieben, die auch wesentlich das Meer als Phänomen eines radikal Äußeren charakterisiert. Worauf Agamben hier hinweist, ist eine komplexe topologische Figur, in der das Draußen und Drinnen ineinander übergehen – ähnlich einem Möbius-Band. So formuliert Agamben im Anschluss an Schmitt die zwei Seiten dieses topologischen Prozesses:

Wenig später, im Kapitel über die »ersten globalen Linien«, zeigt Schmitt nämlich, wie der Nexus von Ortung und Ordnung, in dem der Nomos der Erde besteht, immer eine aus dem Recht ausgeschlossene Zone impliziert; sie bildet einen »freien, d.h. rechtsleeren Raum«, in dem die souveräne Macht die vom nomos als Ortung festgelegten Grenzen nicht mehr kennt. In der klassischen Epoche des *Jus Publicum Europaeum* entspricht diese Zone der Neuen Welt, die mit dem Naturzustand identifiziert wird [...]. Schmitt bringt diese Zone beyond the line selbst mit dem Ausnahmezustand zusammen, dem »in offensichtlich analoger Weise die Vorstellung eines ausgegrenzten, freien und leeren Raumes zu Grund« »liegt«, verstanden als »ein zeitlich und räumlich bestimmter Bereich der Suspendierung allen Rechts«.³¹⁵

Wenn also das Recht aufhört, ein Recht für alle zu sein, dann geraten Häftlinge und Flüchtlinge in diese Zone der Unbestimmtheit. Doch auch die Schiffcrews unter dem »System der Billigflaggen« sind gewissermaßen legal der Ausbeutung ausgeliefert. Der Wechsel in das Schiffsregister eines anderen Staates ermöglicht es billige Arbeitskräfte aus den alten und neuen Ländern der Dritten Welt zu beschäftigen: aus den Philippinen, China, Indonesien, der Ukraine und Russland.³¹⁶ Auf diese Weise können reiche Länder Lohnkosten sowie Sozialleistungen für die Besatzungen einsparen. Demgegenüber sind die Bedingungen für die modernen Seefahrer im Vergleich zum 18. Jahrhundert geradezu als Rückschritt zu bezeichnen.

Darüber hinaus werden durch die europäische Abgrenzungs politik gerade heutzutage Boote illegaler Einwanderer an den Grenzen abgefangen. Die deutsche Kunsthistorikerin Melanie Ulz folgert in Bezug auf die Bildmetapher des Schiffes, dass „[i]n unserer Gegenwart, in der Waren, Daten und Finanzen um den Globus zirkulieren, Menschen je nach Herkunft, Bildung und Besitz – so genanntes »Human-Kapital« – jedoch Reglementierungen unterworfen sind, hat sich die Bedeutung des Schiffes oder Bootes verändert.“³¹⁷ Doch das Schiff als Bedeutungsträger nimmt seit jeher eine

³¹⁴ Agamben 2002, S. 19.

³¹⁵ Ebd., S. 47.

³¹⁶ Allan Sekula / Noël Burch, Notes for a Film, In: Homepage zu *The Forgotten Space*

³¹⁷ Ulz 2011, S. 30.

„historische Doppelrolle“³¹⁸ für die westeuropäische Gesellschaft ein: als erstes Instrument der Globalisierung und als *das* Symbol der Vormachtstellung sowie als Sklavenschiff. Mit der Fotografie eines Schiffmodells in einer Vitrine (**Abb. 30**) lässt Sekula das Bild vom Schiff unscharf werden. Lässt sich das Verschwimmen des Bildes vom Schiff als das Verschwinden des Schiffes deuten? In der gegenüberliegenden Fotografie ist der Handelsmatrose David Brown zu sehen (**Abb. 31**), der vom ECT/Sea-Land Terminal aus mit seiner Frau in Jacksonville telefoniert. Die Geschichte David Browns kehrt noch an anderer Stelle wieder (Sekula 2002a, S. 77) – als ein Prototyp für die menschliche Arbeit im System der automatisierten Kräne und Transportfahrzeuge. Unter dem aussagekräftigen Titel *Im Kreis laufen* schildert Sekula die Arbeitsabläufe eines heutigen Handelsmatrosen als eine „schiere Sisyphusplackerei“.³¹⁹ Doch letztlich bleibt die Frage, was passiert, wenn der Arbeiter durch die weiter zunehmende Automatisierung sogar die Plackerei verliert. „Der Kreis zieht sich zusammen“, schreibt Sekula, „und die eine Welt fällt in den Strudel der anderen.“³²⁰

Noch in den beengten Schiffsräumen der Fotografien, die Elemente der modernen Fabrik und die Lebensbedingungen der Leibeigenschaft miteinander kombinieren, bleibt die heterotopische Anziehungskraft des Schiffes aufrecht. Das subversive Potential des Schiffes als Ort der sozialen Spannungen lässt die nautische Metapher weiter bestehen, denn in der Verknüpfung von Gefängnis und Schiff scheint die Gefahr einer Meuterei weiterhin auf. „Die Rechtfertigungen für diese Verknüpfungen“, so Sekula, „waren politischer, räumlicher und historischer Natur: geschlossene autoritäre Institutionen, zelluläre Maschinenräume, das Erbe der Sklavenschiffe, schwimmende Gefängnishulken und Sträflingstransportschiffe.“³²¹ Selbst wenn Schiffe heute ideale Beispiele an ökonomischer Raumausnutzung, billiger Bauweise und sparsamen Kraftstoffverbrauch darstellen, die gänzlich in das System des globalen Verkehrs eingegliedert sind, findet das Schiff als Metapher der Rebellion noch immer Resonanz. So kann man die vielschichtige politische Ikonographie des Schiffes als Steuerung der Staatsangelegenheit bis zu Europa als »vollem Boot«, das bei der Aufnahme von Asylbewerbern »zu kentern droht«, in seiner gesamten Breite auffächern. Und dennoch, so heißt es im Handbuch der politischen Ikonographie,

³¹⁸ Ulz 2011, S. 35.

³¹⁹ Sekula 2002a, S. 77.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd., S. 117.

[d]as Staatsschiff, das Kirchenschiff und seine vielen Varianten, das Schiff der Revolution, der Nation oder das Narrenschiff beziehen sich alle auf den artifiziellen Raum und den Nicht-Ort des Schiffes. Das Schiff lässt sich begreifen als ein gefährdeter, aber begrenzter, nach außen abgeschlossener und damit auch idealer Raum, der jedoch keinen bestimmten Ort hat, weil er sich auf der Weite des Meeres bewegt. Diese Eigenschaften bestimmen die politische Ikonographie des Schiffes als Repräsentation abstrakter gesellschaftlicher und institutioneller Ordnungen. Souveränität beweist sich in der politischen Ikonographie des Schiffes als Herrschaft über den Ausnahmezustand und über das Wagnis der Seefahrt.³²²

4. SCHLUSSTEIL

Die Form des Fotoessays *Fish Story* entspricht der inhaltlichen Ebene, denn das offene Prinzip der Abschweifung, das zusammenhanglose und diskontinuierliche Phänomene verbindet, zeigt sich als eine ästhetische Strategie um die Räume der Globalisierung zu kennzeichnen. Wie die Komposition als Essay nahelegt, steht hinter der Erzählstruktur ein spezifisches erkenntnistheoretisches Modell, das sich zwischen ineinander verschlungenen Wegen und Räumen bewegt. Mit der Reportage *Fish Story* vollzieht Allan Sekula eine Bewegung zwischen empirischen Beobachtungen zur industriellen Produktion und der menschlichen Arbeit genauso wie den Erwägungen bildkünstlerischer Problemstellungen. Die Auseinandersetzung führt von konkreten Erscheinungen bis hin zu abstrakten Relationen. Im Vordergrund steht jedoch die sozialkritische Dokumentation einer neuen Ökonomie, deren Geheimnis in ihrer mangelnden Sichtbarkeit verborgen bleibt. „Das Soziale“, schreibt Sekula, „entzieht sich dem Verständnis, das Soziale existiert nicht.“³²³

Die modernen, computerisierten Fabriken erzeugen menschenleere Hafenanlagen, in denen der Mensch der Automatisierung weichen musste. Abgesehen vom bürgerlichen Traumbild einer merkantilistischen Vergangenheit bleibt den in Transformationsprozessen befindlichen Hafenstädten kaum mehr als die Nostalgie. Und das, obwohl das Meer als Metapher den Inbegriff einer offenen Wirklichkeit darstellt. Die Tragik der freien See wurde seit jeher mit den Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Sinnhorizonte besetzt. Mit der historischen Wende zur Neuzeit spiegelt sich in der metaphorischen Dimension des Ozeans eine Öffnung des Imaginations- und Möglichkeitsraumes wider. „Die Trennungslinie zwischen Land und Meer“, so Michael Makropoulos, „markiert [...] die metaphysische Stelle, an der Wirklichkeit und

³²² Wolff 2011, S. 329.

³²³ Sekula 1997, S. 49.

Möglichkeit im antiken und noch im mittelalterlichen Verständnis unmittelbar aufeinander bezogen bleiben und – wie vermittelt auch immer – auseinander hervorgehen.“³²⁴ Das Meer, als Ort der freien Okkupation für die frühe Seefahrt, den Handel, den Verkehr und auch die Kommunikation, zeichnet jenes grenzüberschreitend-dynamische Selbstverständnis aus, das für die Konstitution der bürgerlichen Gesellschaft entscheidend wurde. Diese kulturellen Praktiken der Aneignung verbinden sich mit den Vorstellungen von der radikalen Freiheit des Meeres, die auch in der juristisch-politischen Diskussion seit dem 17. Jahrhundert lanciert werden. Das Meer wurde zu einem radikal Äußeren und darin offenbart sich eine Verbindung zu den grundlegenden Veränderungen der politischen Ökonomie – vom mercantilistischen Handel zum industrialisierten, kapitalistischen System. Ein Prozess, in dem die maritime Welt „[...] durch modernisierte politische und wirtschaftliche Machtstrukturen, durch Globalisierung und Deregulierung weltweit neu organisiert wird.“³²⁵ Die Containertechnologie erscheint unter diesem Gesichtspunkt nicht nur als progressive Entwicklung, sondern zuweilen auch als Rückschritt, der in vormoderne Zeiten zurückversetzt. Dieses Phänomen der historischen Ungleichheit deutet auf die Koexistenz von archaischen und modernen Modi der Arbeit und des Lebens hin.

Der Hafen ist längst kein fester Daseinsgrund mehr, wie schon Hans Blumenberg in der 1979 publizierten Studie *Schiffbruch mit Zuschauer* darlegt. Das mythische Verständnis des Meeres zeigt sich als gesellschaftlicher Mechanismus der Verdrängung. An den Übergängen finden sich Räume der Verdrängung und Vertreibung, in denen Einzelne oder Gruppen aus der herrschenden Sozialordnung gelöst werden. Die zeitgenössischen Wirtschaftseliten kennen keine Schwelle, sondern sind stattdessen verblendet von der Idee des freien Kapitalflusses. Dazu gehört für Sekula wesentlich die ideologisch motivierte Fantasievorstellung von einer Welt des Wohlstandes ohne Arbeiter. Die Konditionen des spätkapitalistischen Systems liegen in der Unsichtbarkeit der transportierten Waren und machen eine klare Asymmetrie in der Verteilung sichtbar. Der Container wird zum Symbol der kapitalistischen Produktion als Inbegriff der absoluten Disziplin einer seriellen Schachtel. Als „uneingestandenes »objektives Korrelat« von Minimal Art und Pop Art“³²⁶ verkörpert der Frachtcontainer

³²⁴ Makropoulos 2007, S. 240.

³²⁵ Werneburg 1997, S. 82.

³²⁶ Sekula 1997, S. 55.

gegen Ende der *Trostlosen Wissenschaft: Teil 2* die transnationalen bürgerlichen Fantasien von einer Welt der ungehinderten Warenströme.³²⁷

Überhaupt wird die Kulturproduktion selbst von den Schattenseiten her beleuchtet, denn Wissenschaft und gleichfalls Kunst werden auch als Unheil bringende Kulturtechniken verstanden. Deshalb steht der strukturellen Transformation der politischen Ökonomie des maritimen Raumes auch die Periodisierung der Kulturgeschichte des Meeres gegenüber: vom Zeitalter der Entdeckungen bis hin zur ersten Welle der Kolonialisierung sowie über die Ausbildung eines mercantilistischen Kapitalismus im 17. Jahrhundert bis zu dem Erstarken der Niederländer und Engländer wider den Weltmächten Spanien und Portugal. Wie schon angedeutet wurde, gehört das Meer als Projektionsfläche eines radikal Äußeren in einer komplexen Verschränkung wesentlich zu der Regulierung im Inneren des internationalen Staatengefüges. Mit der Auslagerung in einen freien Bereich entsteht ein paradoxes Verhältnis zwischen Innen und Außen, wobei das Äußere entscheidend zur Strukturierung des Inneren beiträgt. Das Äußere muss als ein eingeschlossenes Äußeres betrachtet werden, das strukturell dem Inneren angehört. Diese einschließende Ausschließung ist der Grund dafür, dass das Meer nunmehr einen vergessenen Ort der Globalisierung darstellt.

Noch bevor das Meer zur Verbindung wurde, war es natürlich lange Zeit ein unüberwindbares Hindernis. Mit den Seestraßen, Schiffen und Häfen wurde es schließlich eine »Transportfläche«, die den wirtschaftlichen Austausch zwischen Handelsstädten und ganzen Staaten ermöglichte. Deshalb, so der Historiker Fernand Braudel, „sollte [man] es sich vorstellen, wie die Alten es getan haben, es mit ihren Augen zu sehen versuchen: als eine Begrenzung, eine bis zum Horizont reichende Schranke, als immerzu und überall gegenwärtige, wundersame, rätselhafte Unermeßlichkeit.“³²⁸ Mit der schieren Größe unterläuft das Meer sogar das System des Panoramas, denn es löst den Rahmen auf und öffnet sich zugleich für eine fiktive, virtuelle Welt, die hinter dem Horizont liegt.³²⁹

Andere Beispiele aus der zeitgenössischen Fotografie zeigen, dass die Unergründlichkeit des Meeres als Naturelement auch innerhalb der Gegenwartskunst noch künstlerisch umgesetzt wird. Die schlichten Meereslandschaften des in Japan geborenen Künstlers Hiroshi Sugimoto stellen das Meer und den Himmel als fotografierte Elemente dar. Einfache und klare Schwarz-Weiß-Bilder laden den

³²⁷ Vgl. Sekula 2002a, S. 136–138.

³²⁸ Braudel 1987, S. 37.

³²⁹ Vgl. de Bruyn 2011, S. 94.

Betrachter dazu ein, diesen unermesslichen Raum als metaphorisches Terrain zu betreten. Die Arbeiten stehen in der Tradition des Pictorialismus, erscheinen jedoch modifiziert durch den Einfluss des Minimalismus und der Konzeptkunst (**Abb. 45**). Den Fotografien haftet noch die Immateriellität des Meeres an.³³⁰ Außerdem führt Eric de Bruyn mit Marcel Broodthaers, Steve McQueen, Stan Douglas und Florian Pumhösl weitere zeitgenössische Künstler an, deren Arbeiten mit dem Erbe des Meeres umgehen. Zudem finden sich noch Bezüge zum Meer als Motiv bei Gerhard Richter, Agnes Martin sowie bei Michel Snow, Francis Alÿs, Romuald Hazoumé und vielen weiteren.

Auch die in New York lebende Künstlerin Vija Celmins beschränkt sich in der Darstellung des Meeres auf einen strengen Bildausschnitt und eine leicht bewegte Meeresoberfläche (**Abb. 46**). Ein starres Bildmotiv gibt eine endlose Bewegung wieder. Für die fotorealistischen Arbeiten verwendet Celmins Fotografien als Vorlagen, um die Motivik zu durchdringen. Die Reproduktionen können so eine gewisse Lebendigkeit erlangen. Es gibt keine Komposition und auch inhaltlich wird nichts erzählt; es beschränkt und konzentriert sich auf das Motivische und die Erscheinung selbst rückt in den Mittelpunkt: das Meer als eine endlos belebte Struktur.³³¹

³³⁰ Vgl. Sugimoto 1993.

³³¹ Vgl. Celmins 2011 sowie Celmins 2004.

5. LITERATURVERZEICHNIS

Adorno 1974

Theodor W. Adorno, *Der Essay als Form*, In: Noten zur Literatur, hg. von Rolf Tiedemann, Gesammelten Schriften, Bd. II, Frankfurt am Main 1974, S. 9–33.

Agamben 2002

Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, aus dem Italienischen von Hubert Thüring, Frankfurt am Main 2002.

d'Alembert / Diderot 1989

Jean Le Rond d'Alembert / Denis Diderot, *Enzyklopädie. Eine Auswahl*, hg. von Günter Berger, mit einem Essay von Roland Barthes, Frankfurt am Main 1989.

Alpers 1998

Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, mit einem Vorwort von Wolfgang Kemp, Köln 1998.

Baader / Wolf 2010

Hannah Baader / Gerhard Wolf [Hg.], *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, Zürich - Berlin 2010.

Baader 2010

Hannah Baader, *Gischt. Zu einer Geschichte des Meeres*. Wild Poetry von Hannah Baader, In: *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, hg. von Hannah Baader / Gerhard Wolf, Zürich - Berlin 2010, S. 15–40.

Baetens 2006

Jan Baetens, *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, Leuven 2006.

Barthes 1989a

Roland Barthes, *Bild, Verstand, Unverstand*, In: Jean Le Rond d'Alembert / Denis Diderot, *Enzyklopädie. Eine Auswahl*, hg. von Günter Berger, Frankfurt am Main 1989, S. 30–49.

Barthes 1989b

Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Übers. Dietrich Leube, Frankfurt am Main 1989.

Barthes 1990

Roland Barthes, *Die Fotografie als Botschaft* [1961], In: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M. 1990, S. 11-27.

Blumenberg 1979

Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979.

Blumenberg 1988

Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigmen einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main 1988.

Böhme 2011

Hartmut Böhme, *Traditionen und Formen der aquatischen Ästhetik in der Kunst Iwan Aiwasowski*, In: Aiwasowski. Maler des Meeres, (Katalog zur Ausstellung im Kunstforum Bank Austria 17. März bis 10. Juli 2011), hg. von Ingrid Brugger / Lisa Kreil, Ostfildern 2011, S. 15–35.

von Bode 1951

Wilhelm von Bode, *Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen*, Leipzig 1951.

Bol 1973

Laurens J. Bol, *Die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts*, übersetzt nach dem holländischen Manuskript von Hildegard Aarsen-Hürthle, Braunschweig 1973.

Bourdieu 2010

Pierre Bourdieu, *Eine illegitime Kunst*, In: Texte zur Theorie der Fotografie, hg. von Bernd Stiegler, übersetzt von Susanne Lenz, Stuttgart 2010, S. 270–276.

Braudel 1987

Fernand Braudel, *Das Meer*, In: Die Welt des Mittelmeeres, hg. von Fernand Braudel, Georges Duby u. Maurice Aymard, Frankfurt am Main 1987, S. 35–60.

Braun 2006

Johann Braun, *Einführung in die Rechtsphilosophie. Der Gedanke des Rechts*, Tübingen 2006.

Breitwieser 2003

Sabine Breitwieser [Hg.], *Allan Sekula. Performance under working conditions*, mit Texten von Allan Sekula, Benjamin H.-D. Buchloh und Sabine Breitwieser (Katalog der Generali Foundation), Ostfildern-Ruit 2003.

Brugger / Kreil 2011

Ingrid Brugger / Lisa Kreil [Hg.], *Aiwasowski. Maler des Meeres*, (Katalog zur Ausstellung im Kunstforum Bank Austria 17. März bis 10. Juli 2011), Ostfildern 2011.

de Bruyn 2011

Eric C.H. de Bruyn, *Uneven Seas, Notes on a Political Mythology of Maritime Space*, Part 1, In: Magazin 31, no. 16/17 Was ist ein Weg? Bewegungsformen in einer globalen Welt / What is a path? Formes of Movement in Global World, hg. vom Institut für Theorie (Forschungsinstitut der Zürcher Hochschule der Künste), S. 84–100.

Buchloh 2002

Benjamin H.-D. Buchloh, *Allan Sekula: Fotografie zwischen Diskurs und Dokument*, In: Allan Sekula, Seemannsgarn, Düsseldorf 2002, S. 190–204.

Burgin 2004a

Victor Burgin [Hg.], *Thinking Photography*, Basingstoke - New York 2004.

Burgin 2004b

Victor Burgin, *Photographic Practice and Art Theory*, In: Thinking Photography, Ders., Basingstoke - New York 2004, S. 39–83.

Celmins 2004

Vija Celmins / Robert Gober / Lane Relyea / Briony Fer, *Vija Celmins*, London 2004.

Celmins 2011

Vija Celmins, *Wüste, Meer & Sterne / Desert, sea & stars*, hg. von Julia Friedrich, (Museum Ludwig in Köln, 15.4. – 17.7.2011), Köln 2011.

Corbin 1990

Alain Corbin, *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste, 1750–1840*, aus dem Französischen von Grete Oswald, Berlin 1990.

Deleuze / Guattari 1992

Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Das Glatte und das Gekerbte*, In: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Dies., Berlin 1992, S. 657–693.

Dubois / Cauwenberge 1998

Philipp Dubois / Geneviève van Cauwenberge, *Von der Wirklichkeitstreue zum Index. Ein kleiner historischer Rückblick auf das Problem des Realismus in der Fotografie*, In: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, hg. von Philipp Dubois, Amsterdam - Dresden 1998, S. 28–57.

Dubois 1998

Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam - Dresden 1998.

Emden 2007

Christian J. Emden, Art. *Netz*, In: Wörterbuch der philosophischen Metaphern, hg. von Ralf Konersmann , Darmstadt 2007, S. 248–260.

Ernst 2004

Peter Ernst, *Germanistische Sprachwissenschaft*, Wien 2004.

Foster / Krauss / Bois 2004

Hal Foster / Rosalind Krauss / Yve-Alain Bois, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004.

Foucault 2005

Michel Foucault, *Die Heterotopien / Les hétérotopies*, übers. von Michael Bischoff, mit einem Nachw. von Daniel Defert, (zwei Radiovorträge, zweisprachige Ausgabe), Frankfurt am Main 2005.

Foucault 2003

Michel Foucault, *Fragen an Michel Foucault zur Geographie*, In: Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits, Bd. III 19761979, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt am Main 2003, S. 38–54.

Foucault 2001

Michel Foucault, *Das Wasser und der Wahnsinn* (1963), In: Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits, Bd. I 1954–1969, Frankfurt am Main 2001, S. 365–370.

Foucault 1992

Michel Foucault, *Andere Räume*, In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hg. von Karlheinz Barck, Leipzig 1992, S. 34–46.

Foucault 1973

Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main 1973.

Frede 1970

Dorethea Frede, *Aristoteles und die ‚Seeschlacht‘. Das Problem der Contingentia Futura in De Interpretatione 9*, Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben, Heft 27, Göttingen 1970.

Fricke 2010

Beate Fricke, *Schaumgeburen. Zur Topologie der Creatio ex nihilo bei Albrecht Dürer und ihrer Vorgeschichte*, In: Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation, hg. von Hannah Baader / Gerhard Wolf, Zürich - Berlin 2010, S. 41–66.

Geimer 2009

Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009.

Geulen 2005

Eva Geulen, *Giorgio Agamben zur Einführung*, Hamburg 2005.

Grotius 1919

Hugo Grotius, *Von der Freiheit des Meeres* [1609], übersetzt und mit einer Einleitung, erklärenden Anmerkungen und Register versehen von Richard Boschan, Leipzig 1919.

Haas 1969

Gerhard Haas, *Essay*, Realienbücher für Germanisten, Abteilung: Poetik, Stuttgart 1969.

Habersatter 2005

Thomas Habersatter [Hg.], *Schiff voraus. Marinemalerei des 14. bis 19. Jahrhunderts*, Residenzgalerie Salzburg 16.07. bis 01.11. 2005, Salzburg 2005.

Hegel 1970a

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, Bd. 7, Werke in zwanzig Bänden, auf der Grundlage der Werke von 1832–45 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970.

Hegel 1970b

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Bd. 12, Werke in zwanzig Bänden, auf der Grundlage der Werke von 1832–45 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970.

Heidenreich 2004

Elisabeth Heidenreich, *Fließräume. Die Vernetzung von Natur, Raum und Gesellschaft seit dem 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2004.

Höffe 2002

Otfried Höffe [Hg.], *Aristoteles-Lexikon*, Stuttgart 2002.

Horster 2003

Detlef Horster, Art. *Aristoteles*, In: Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen, hg. von Bernd Lutz, (dritte, aktualisierte und erweiterte Auflage), Stuttgart/Weimar 2003, S. 34–39.

Kemp 1998

Wolfgang Kemp, *Vorwort*, In: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Svetlana Alpers, Köln 1998, S. 7–20.

Konersmann 2007

Ralf Konersmann [Hg.], *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007.

Kreil 2011

Lisa Kreil, *Schiffbruch erleiden. Zur metaphorischen Bedeutung von Schifffahrt und Naufragium in der Kunst*, In: Aiwasowski. Maler des Meeres, (Katalog zur Ausstellung im Kunstforum Bank Austria 17. März bis 10. Juli 2011), hg. von Ingrid Brugger / Lisa Kreil, Ostfildern 2011, S. 37–49.

Lévi-Strauss 1987

Claude Lévi-Strauss, *Introduction to the Work of Marcel Mauss*, übersetzt von Felicity Baker, London 1987.

Makropoulos 2007

Michael Makropoulos, *Meer*, In: Wörterbuch der philosophischen Metaphern, hg. von Ralf Konersmann, Darmstadt 2007, S. 236–248.

Online-Version als Download verfügbar unter:

URL: <http://www.michael-makropoulos.de/Essays.html>

02/09/2012 14:30

Makropoulos 1998

Michael Makropoulos, *Modernität als Kontingenzkultur. Konturen eines Konzepts*, In: Kontingenz (Poetik und Hermeneutik 17), hg. von Gerhart von Graevenitz / Odo Marquard, München 1998, S. 55–79.

Malink 2011

Marko Malink, Art. *Organgon*, In: Aristoteles-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, hg. von Christof Rapp / Klaus Corcilius, Stuttgart 2011, S. 65–74.

Online-Version als Download verfügbar unter:

URL: <http://philosophy.uchicago.edu/faculty/files/malink/Aristoteles%20Handbuch.pdf>

03/09/2012 15:00

Mehring 2001

Reinhard Mehring, *Carl Schmitt zur Einführung*, Hamburg 2001.

Michelet 2006

Jules Michelet, *Das Meer*, Vorwort von Michael Krüger, übersetzt, herausgegeben und mit einem aktuellen Nachwort von Rolf Wintermeyer, Frankfurt/New York 2006.

Münkler 2005

Herfried Münkler, *Erkenntnis wächst an den Rändern – Der Denker Carl Schmitt beschäftigt auch 20 Jahre nach seinem Tod Rechte wie Linke*, In: Die Welt, Jg. 60, 07.04.2005, Nr. 80, (Ressort: Feuilleton), S. 28.

URL:<http://www.welt.de/print-welt/article583822/Erkenntnis-waechst-an-den-Raendern.html>

10/04/2012 17:15

Nova 2010

Alessandro Nova, *Kirche, Nation, Individuum. Das stürmische Meer als Allegorie, Metapher und Seelenzustand*, In: *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, hg. von Hannah Baader / Gerhard Wolf, Zürich - Berlin 2010, S. 67–94.

Rapp 2007

Christof Rapp, *Aristoteles zur Einführung*, Hamburg 2007.

Rosler 2004

Martha Rosler, *Post-Documentary, Post-Photography*, In: *Decoys and Disruptions, Selected Writings 1975–2001*, Dies., Cambridge 2004, S. 207–244.

Rosler 1990

Martha Rosler, *in, around and afterthoughts (on documentary photography)*, In: *The Contest of Meaning*, hg. von Richard Bolton, Cambridge 1990, S. 303–341.

Ruoff 2007

Michael Ruoff, *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*, Paderborn 2007.

Sarasin 2005

Philipp Sarasin, *Michel Foucault zur Einführung*, Hamburg 2005.

Schmitt 1950

Carl Schmitt, *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europeum*, Köln 1950.

Schmitt 1942

Carl Schmitt, *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*, Leipzig 1942.

Sekula 2010

Allan Sekula, *Vom Erfinden fotografischer Bedeutung [1982]*, In: *Texte zur Theorie der Fotografie*, hg. von Bernd Stiegler, übersetzt von Susanne Lenz, Stuttgart 2010, S. 302–337.

Sekula / Tchen 2004

Allan Sekula und Jack (John Kuo Wie) Tchen, *Interview with Allan Sekula*, (Los Angeles, California, 26. Oktober 2002), In: International Labor and Working-Class History, No. 66, New Approaches to Global Labor History, 2004, S. 155–172.

Sekula / Buchloh 2003

Allan Sekula / Benjamin H.-D. Buchloh, *Gespräch zwischen Allan Sekula und Benjamin Buchloh*, In: Allan Sekula. Performance under working conditions, hg. von Sabine Breitwieser, mit Texten von Allan Sekula, Benjamin H.-D. Buchloh und Sabine Breitwieser (Katalog der Generali Foundation), Ostfildern-Ruit 2003, S. 21–55.

Sekula 2003

Allan Sekula, *Krieg ohne Körper / War without bodies*, (erstmals veröffentlicht in Artforum, November 1991, wiederveröffentlicht für die Ausstellung Allan Sekula. Performance under working conditions in der Generali Foundation, Wien 16. Mai bis 17. August), Wien 2003.

Sekula 2002a

Allan Sekula, *Seemannsgarn*, Düsseldorf 2002.

Die amerikanische Originalausgabe erschien 1995 unter dem Titel *Fish Story* bei Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam und Richter Verlag, Düsseldorf.

Sekula 2002b

Allan Sekula, *Handel mit Fotografien*, In: Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, hg. von Herta Wolf, Frankfurt am Main 2002, S. 255–290.

Sekula 2002c

Allan Sekula, *Titanic's wake*, In: Camera Austria, Nr. 79, 2002, S. 5–16 sowie S. 47.

Sekula 2002d

Allan Sekula, *Between the Net and the Deep Blue Sea. Rethinking Traffic in Photographs*, In: October 102, 2002, S. 3–34.

Sekula 1997

Allan Sekula, *Über »Fish Story«: Der Sarg lernt tanzen / On »Fish Story«: The Coffin learns to dance*, In: Camera Austria, Nr. 59/60, 1997, S. 49–59.

Sekula 1995

Allan Sekula, *Walking on Water / Auf dem Wasser wandeln*, In: Camera Austria, Nr. 53, 1995, S. 20–32.

Sekula 1984

Allan Sekula, *Photography against the grain: essays and photo works 1973–1983*, Halifax 1984.

Sekula 1978

Allan Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary. Notes on the Politics of Representation*, In: The Massachusetts Review, Vol. 19, No. 4, Photography (Winter 1978), S. 859–883.

URL: <http://www.jstor.org/stable/25088914>

25/01/2012 09:25

Sloterdijk 2005

Peter Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Frankfurt am Main 2005.

Solomon-Godeau 2003

Abigail Solomon-Godeau, *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie*, In: hg. von Herta Wolf, *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. II, Frankfurt am Main 2003, S. 53–74.

Übersetzt von Wilfried Prantner. Original: Abigail Solomon-Godeau, *Who is speaking? Some Questions about Documentary Photography*, In: Dies. *Photography at the Dock. Essay of Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis 1991, S. 169–183.

Stiegler 2010

Bernd Stiegler [Hg.], *Texte zur Theorie der Fotografie*, übersetzt von Susanne Lenz, Stuttgart 2010.

Sugimoto 1993

Hiroshi Sugimoto, *Sugimoto*, (die Publikation schließt an eine Ausstellung an, die Kerry Broughter im Museum of Contemporary Art in Los Angeles 19.12.1993 – 6.2.1994 organisiert hat), Los Angeles 1993.

Ulz 2011

Melanie Ulz, *Nachrichten aus dem Black Atlantic. Das Schiff als Bedeutungsträger im Kontext von (Post-)Kolonialismus und Globalisierung*, in: FKW (Frauen Kunst Wissenschaft), 51, Juli 2011, S. 29–41.

Weiβ 2009

Norman Weiβ [Hg.], *Hugo Grotius: Mare Liberum. Zur Aktualität eines Klassikertextes*, Potsdamer Studien zu Staat, Recht und Politik 2, Potsdam 2009.

URL: <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2009/3527/pdf/pssrp02.pdf>

17/09/2012 14:00

Werneburg 1997

Brigitte Werneburg, *In der Buch von Vigo. Anmerkungen zu Allan Sekulas »Fish Story«*, In: Camera Austria, Nr. 59/60, 1997, S. 81–87.

Wetz 1993

Franz Josef Wetz, *Hans Blumenberg zur Einführung*, Hamburg 1993.

Wöhrer 2006

Renate Wöhrer, *Die Realität umsegeln. Allan Sekulas Fotoessay „Fish Story“ als kritische dokumentarische Praxis*, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung Kunstgeschichte eingereicht an der Universität Wien 2006.

Wolf 2003

Herta Wolf [Hg.], *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, 2. Diskurse der Fotografie*, Frankfurt am Main 2003.

Wolf 2002

Herta Wolf [Hg.], *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, 1. Paradigma Fotografie*, Frankfurt am Main 2002.

Wolf 1997

Herta Wolf, *Technizität oder Diskursivität: Fragen zu Allan Sekulas »The Traffic in Photographs« / Technicity or Discursivity: Questions on Allan Sekula's »The Traffic in Photographs«*, In: Camera Austria, Nr. 59/60, 1997, S. 88–95.

Wolff 2011

Vera Wolff, Art. *Schiff*, In: Handbuch der politischen Ikonographie, hg. von Martin Warnke / Uwe Fleckner / Hendrik Ziegler, Bd. 2, München 2011, S. 325–331.

o. A. 1998

Art. *Marinemalerei*, In: Lexikon der Kunst: Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie., hg. von Harald Olbrich, Bd. 4, Leipzig 1992, S. 555–557.

INTERNETQUELLEN

Hamann 2011

Götz Hamann, *Diderots Encyclopédie. Das gesammelte Wissen der Welt*, In: Zeit Online vom 17.01.2011

URL: <http://www.zeit.de/wissen/geschichte/2011-01/wikipedia-diederot>
15/10/12 17:30

Henely 2012

Kalvin Henely, *The Forgotten Space*, In: Slant Magazine 12.02.2012

URL: <http://www.slantmagazine.com/film/review/the-forgotten-space/6048>
19/10/12 18:30

Kramer 2011

Sarah Kramer, *Transportweg Nummer eins. Immer mehr Handel auf dem Seeweg*, In: Der Tagesspiegel Online vom 25.06.2011

URL: <http://www.tagesspiegel.de/wirtschaft/transportweg-nummer-eins-immer-mehr-handel-auf-dem-seeweg/4321620.html>
15/10/2012 18:00

Rodrigue 2013

Jean-Paul Rodrigue, *Ports and Maritime Trade, Oxford Bibliographies in Geography*, hg. von B. Warf, New York im Druck voraussichtlich 2013.

URL: http://people.hofstra.edu/jean-paul_rodrigue/downloads/Ports%20and%20Maritime%20Trade.pdf
15/10/2012 18:40

Sekula / Burch

Allan Sekula / Noël Burch, *Notes for a Film*, In: Homepage zu *The Forgotten Space*

URL: <http://www.theforgottenspace.net/static/notes.html>
08/10/2012 14:15

Sloterdijk 2008

»Wir lebten in einer Frivolitätsepoke«. Gespräch mit dem Philosophen Peter Sloterdijk über die Finanzkrise, In: Neue Zürcher Zeitung Online vom 29.11.2008, URL:<http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/wir-lebten-in-einer-frivolitaetsepoke-1.1326434>

15/10/2012 18:30

Rezension zu Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung auf perlentaucher.de

URL:<http://www.perlentaucher.de/buch/peter-sloterdijk/im-weltinnenraum-des-kapitals.html>

28/08/2012 15:00

Ausstellungs Broschüre des University Art Museum / Pacific Film Archiv zu Allan Sekula, Matrix / Berkeley 162, (15. Jänner 1994 – 20. März 1994)

URL:http://www.bampfa.berkeley.edu/images/art/matrix/162/MATRIX_162_Allan_Sekula.pdf

15/10/12 15:40

Allan Sekula, *Making Sense*, In: Art Gallery of New South Wales, Collection Notes,

URL:<http://www.artgallery.nsw.gov.au/education/education-materials/education-kits/collection-notes/>

19/10/12 14:00

ABBILDUNGSTEIL

ALLAN SEKULAS – FISH STORY

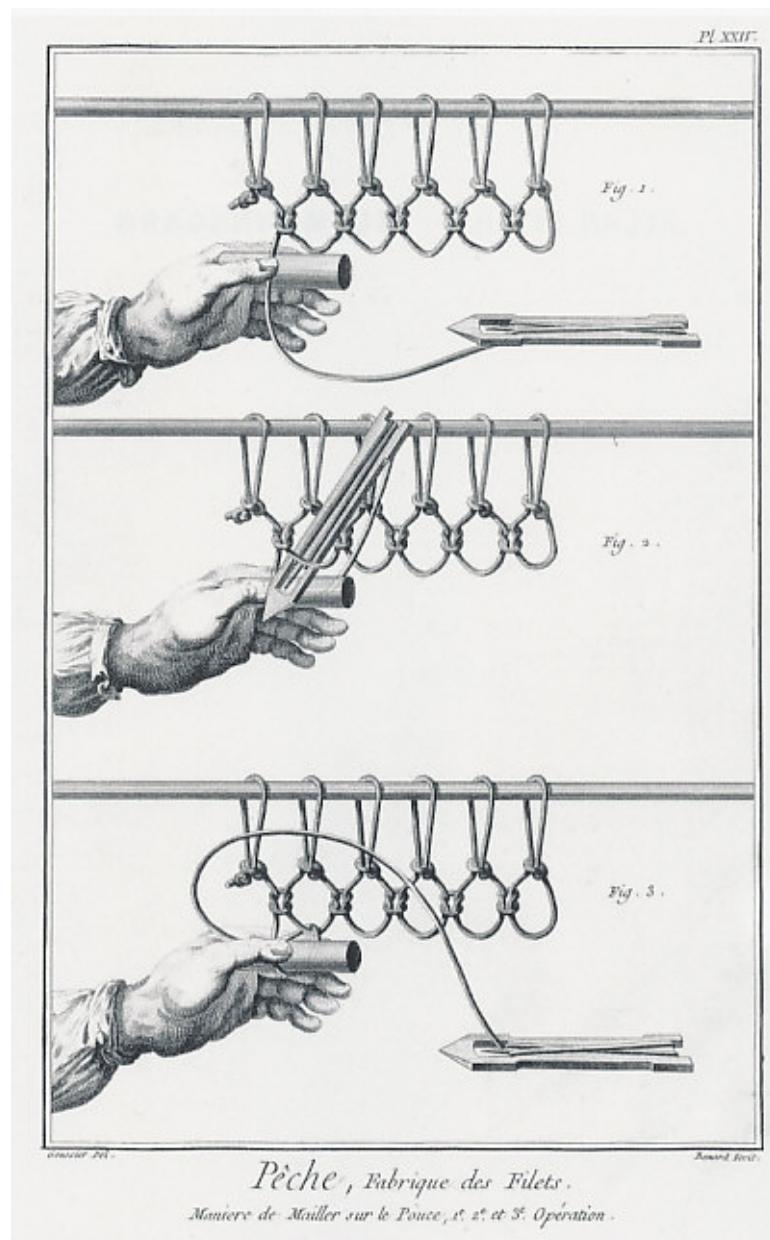


Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

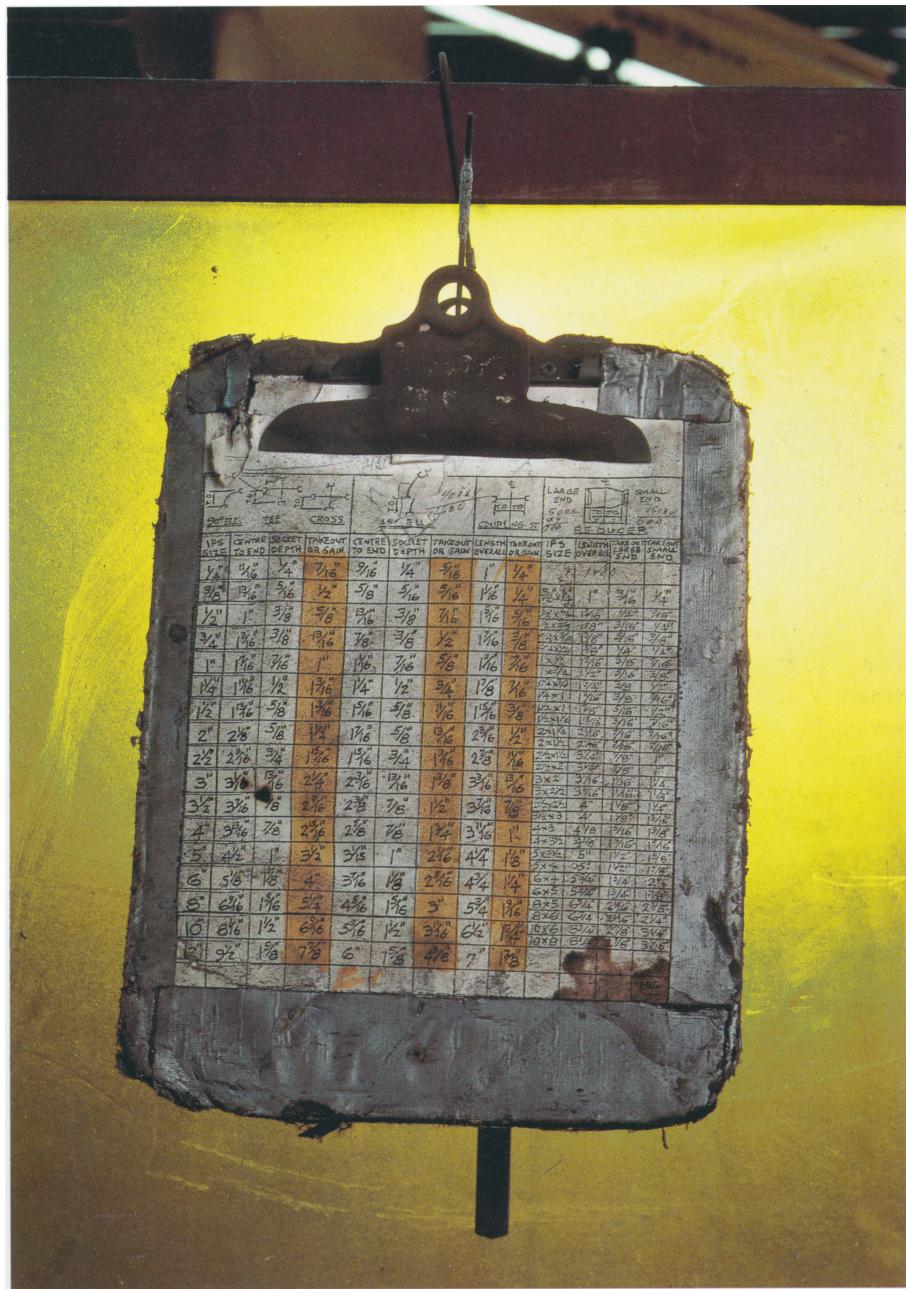


Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

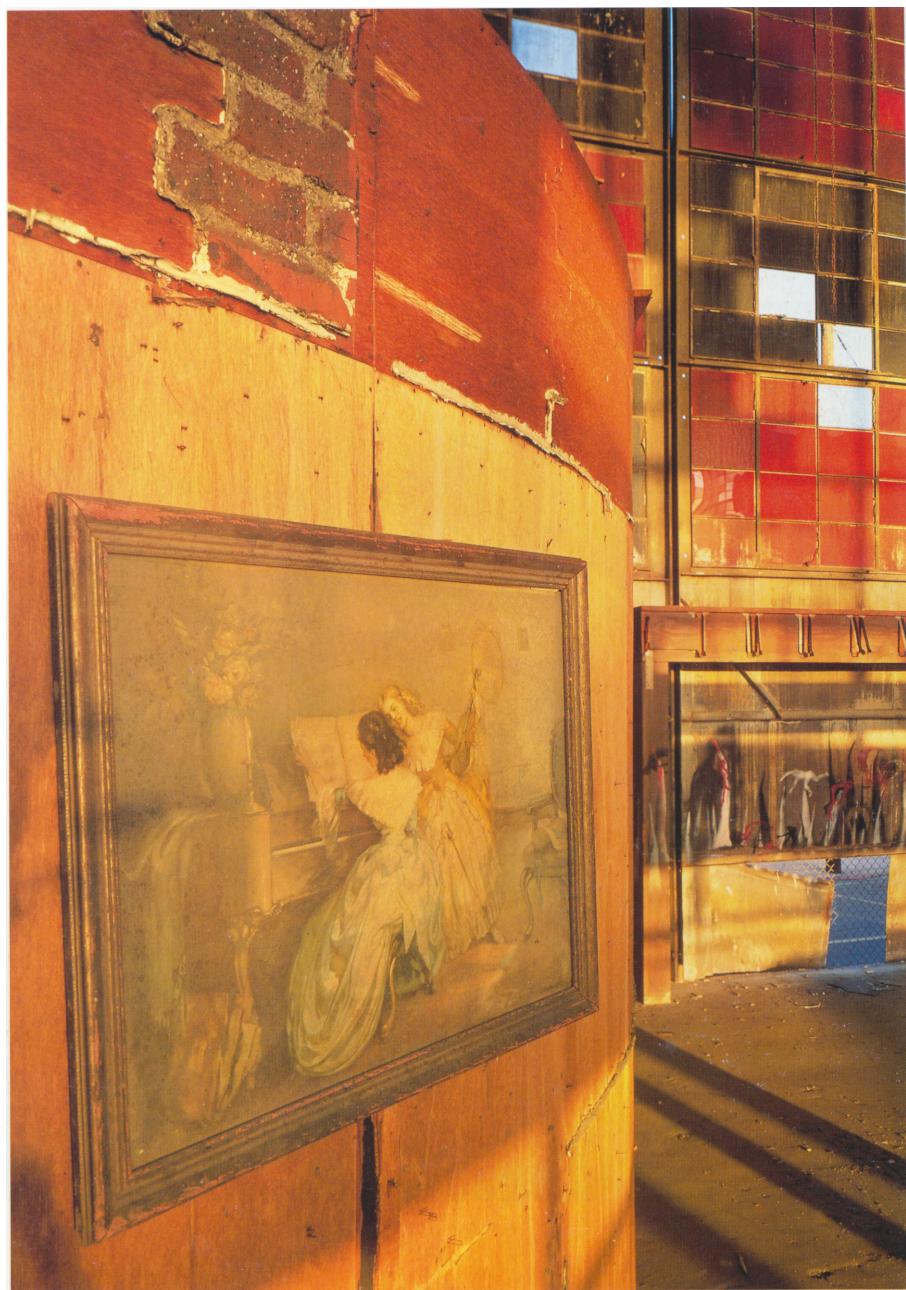


Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11

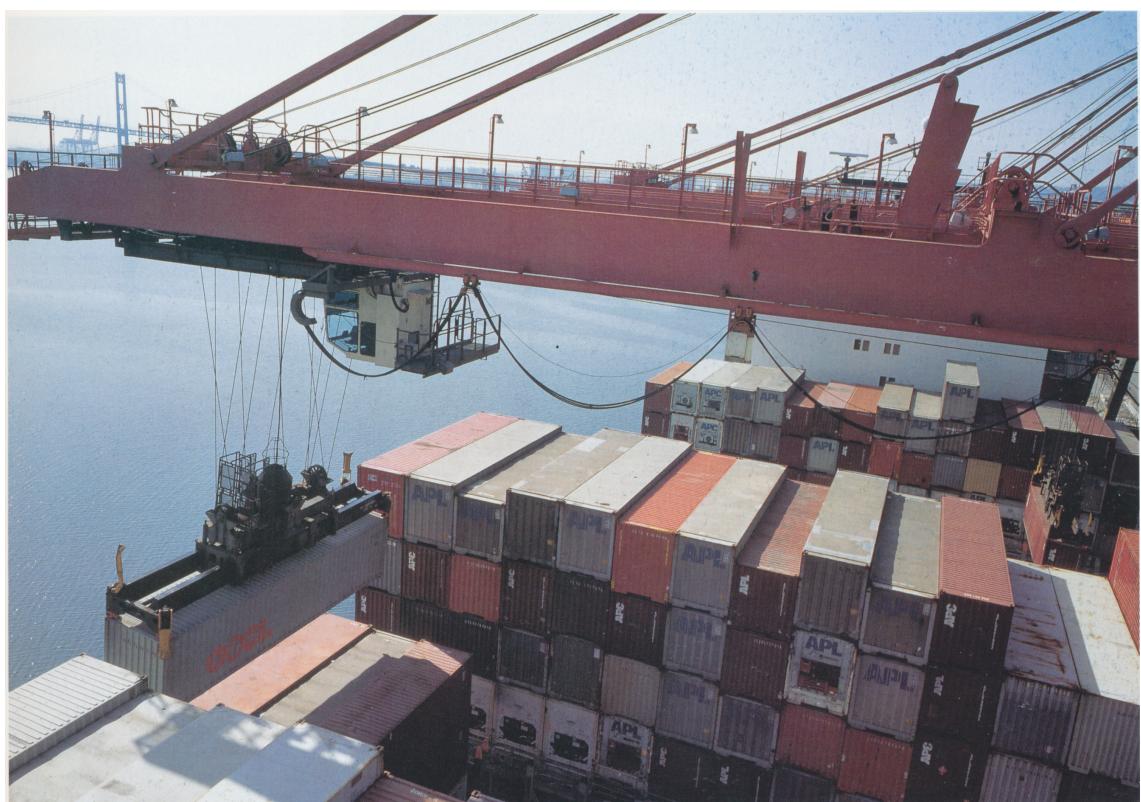


Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21

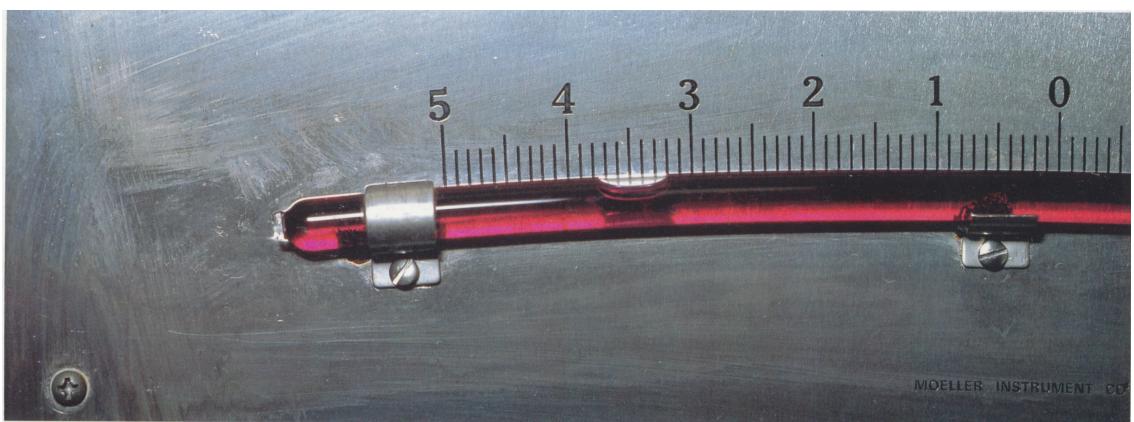


Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29

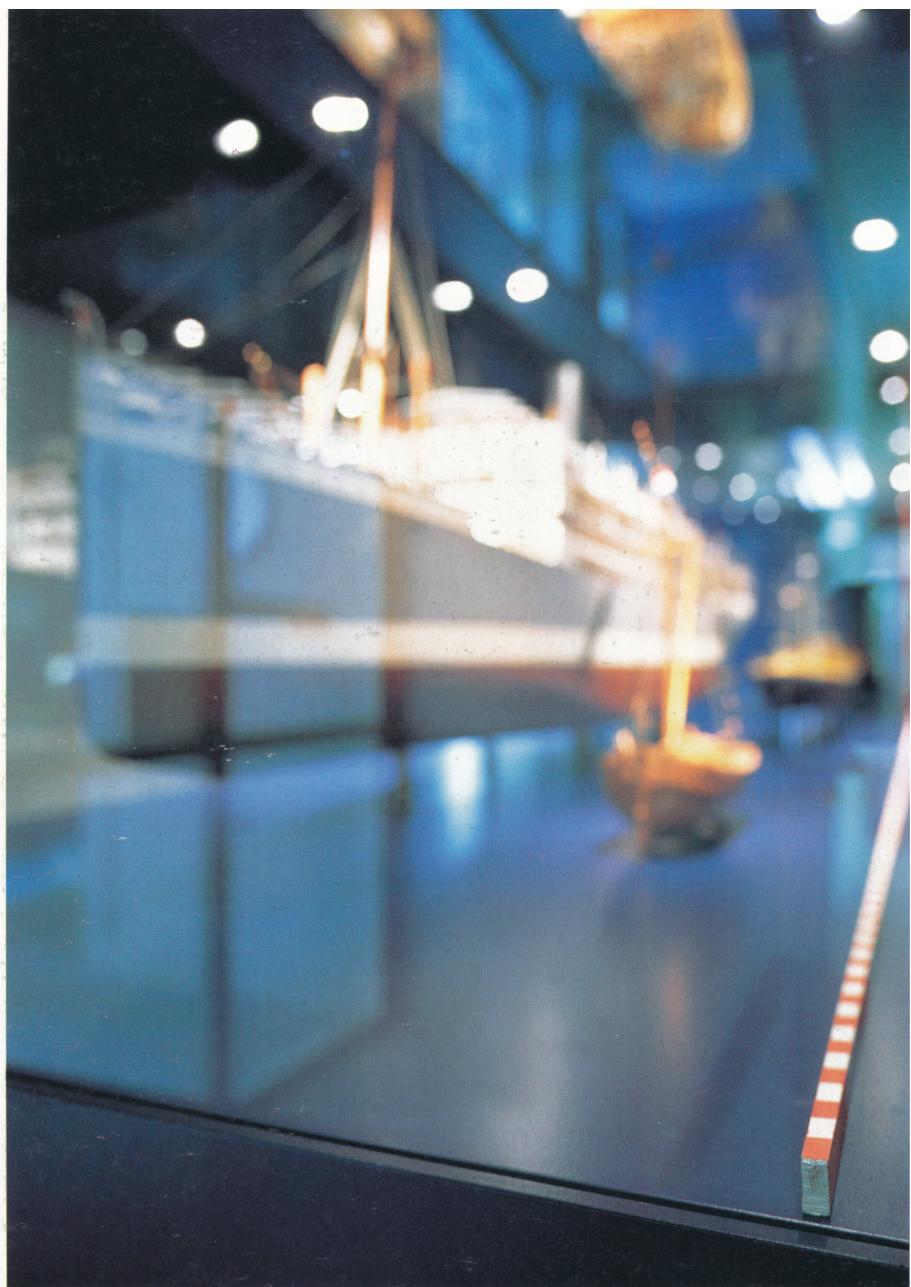


Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34

ZUR KULTURGESCHICHTE DES MEERES

Abb. 35: Alfred Stieglitz, Das Zwischendeck, Heliogravüre, 1907



Abb. 36: Lewis Hine, Einwanderer auf dem Landungssteg, 1905



Abb. 37: Iwan Konstantinowitsch Aiwasowski, Schiffe im Sturm, 1860 (Privatbesitz)



Abb. 38: Jona wird in die Fluten des Meeres geworfen, Sarkophag mit der Geschichte Jonas (Detail), Ende 3. Jh., Vatikanstadt, Museo Pio Cristiano

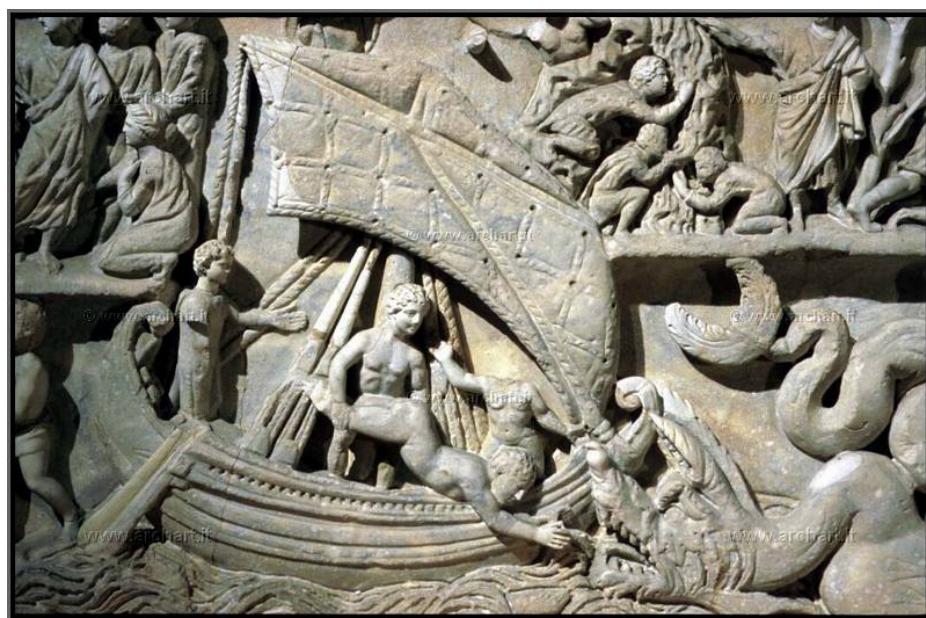


Abb. 39: Iwan Konstantinowitsch Aiwasowski, Die Woge, 1889, Staatliches Russisches Museum, Sankt Petersburg



Abb. 40: Weltscheibe des venezianischen Mönches und Kartografen Fra Mauro, 1459



Abb. 41: Joos de Momper (vormals Pieter Bruegel dem Älteren zugeschrieben), Seesturm, 1610-1615, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 42: Hendrick Cornelisz Vroom, Die Ankunft Friedrichs V. von der Pfalz in Vlissingen am 29. April 1613, 1623, Öl/Leinwand, 203x409 cm, Frans Hals Museum, Haarlem



Abb. 43: Simon de Vlieger, Ankernde Schiffe auf der Schelde vor Kasteel Rammekens, zwischen 1659 und 1653, Öl/Holz, 46,8 x 71,5 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien



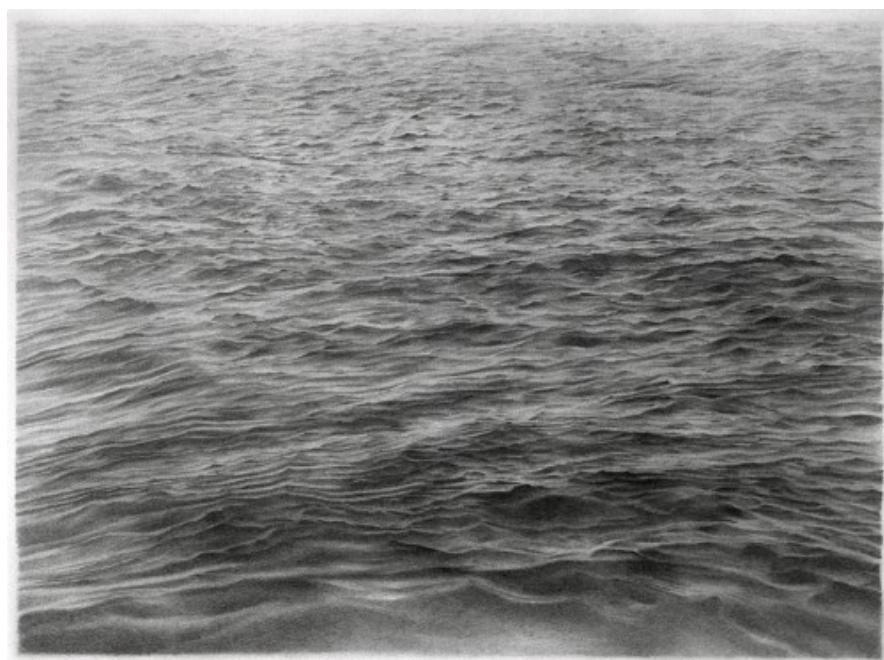
Abb. 44: Willem van de Velde der Jüngere, Die Gouden Leeuw auf dem Fluss IJ bei Amsterdam, 1686, Öl/Leinwand, 179,5 x 316 cm, Amsterdams Historisches Museum, Amsterdam



Abb. 45: Hiroshi Sugimoto, Lake Superior, Jacobs Creek Falls, 2003,
Silbergelatineprint, 42.5×54.3 cm



Abb. 46: Vija Celmins, Ohne Titel, 1971



ABBILDUNGSLEGENDE

Abb. 2–3: Ein Junge schaut auf der Staten Island seine Mutter an. Staten Island Ferry. Hafen von New York.

Abb. 4, 7: Schweißverschlag in der bankroten Schiffswerft Todd. Zwei Jahre nach der Schließung. Hafen von Los Angeles. San Pedro, Kalifornien. Juli 1991.

Abb. 5–6: Rohrleger bei der Fertigstellung des Maschinenraumes eines Bootes für den Thunfischfang. Campbell-Werft. Hafen von San Diego. August 1991.

Abb. 8: Überreste einer Filmkulisse. Stillgelegte Schiffswert. Hafen von Los Angeles. Terminal Island, Kalifornien. Januar 1993.

Abb. 9: Die neu getaufte *Exxon Valdez* vor Probefahrt nach Reparaturarbeiten. National Steel and Shipbuilding Company. Hafen von San Diego. August 1990.

Abb. 10: Lead Fish. (Bleifisch.) Variante eines für die Werbeagentur Chiat/Day entworfenen Konferenzraumes. Architekt: Frank Gehry. Installation im Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Mai 1988.

Abb. 11: Überreste eines römischen Hafens bei Minturno, Italien. Juni 1992.

Abb. 12: Ein Hammerkran entlädt Vierzig-Fuß-Container aus asiatischen Häfen. Terminal der American President Lines. Hafen von Los Angeles. San Pedro. Kalifornien. November 1992.

Abb. 13–14: Eine während des Zweiten Weltkrieges erbaute Werftarbeiterunterkunft wird von San Pedro nach South-Central Los Angeles verlegt. Mai 1990.

Abb. 15: Ein Expeditionskorps der Marine nutzt eine stillgelegte Schiffswerft für Übungen zur Terrorismusabwehr. Hafen von Los Angeles. Terminal Island, Kalifornien. November 1992.

Abb. 16: Pancake, ein ehemaliger Sandstrahlreiniger auf einer Werft durchstöbert einen Schrottplatz im Hafen nach Kupfer. Hafen von Los Angeles. Terminal Island, Kalifornien. November 1992.

Abb. 17: Im vollautomatisierten ECT/Sea-Land-Cargoterminal wird ein ferngesteuerter Containertransporter getestet. Maasvlakte. Hafen von Rotterdam, Niederlande. September 1992.

Abb. 18: Palast der Kultur und Wissenschaft. Warschau, Polen. November 1990.

Abb. 19: Arbeitsamt. Danzig, Polen. November 1990.

Abb. 20: Arbeitsverteilung per Losentscheidung. La Coordinadora, Abfertigungshalle der Dockergesellschaft. Barcelona, Spanien. November 1990.

Abb. 21: Ein Mann birgt Ziegelsteine aus einem abgerissenen Hafenlagerhaus. Rijnhaven. Rotterdam, Niederlande. September 1992.

Abb. 22: Detail. Neigungsmesser. Auf dem Atlantischen Ozean.

Abb. 23: Panorama. Auf dem Atlantischen Ozean.

Abb. 24: Der dritte Maschinist arbeitet während der Fahrt an der Maschine des Schiffs.

Abb. 25: Abschluss der Suche nach dem manövrierunfähig auf dem Meer treibenden Segelboot Happy Ending

Abb. 26: Ein Modell, das die Wellenbewegungen simuliert. Maritiem Museum Prins Hendrik, Rotterdam.

Abb. 27: Pornographische Schnitzerei auf einem Walzahn. Maritiem Museum Prins Hendrik, Rotterdam.

Abb. 28: Ohrenschutz eines Maschinenraumwischers.

Abb. 29: Eine der Fernsehserie Star Trek (»Raumschiff Enterprise«) nachgebildete Figur auf der Schaltkonsole des Maschinenraums.

Abb. 30: Schiffsmodell in einer Vitrine mit Meßlatte. Maritiem Museum Prins Hendrik, Rotterdam.

Abb. 31: David Brown telefoniert vom ECT/Sea-Land Terminal aus mit seiner Frau in Jacksonville. Hafen von Rotterdam.

Abb. 32: Reklametafel, auf der Pläne für einen Vergüngunspark angekündigt werden, dem das Fischerdorf Ilsan weichen soll. Kim Kyung-Seok, der dreizehn Jahre lang Fischer war und heute in einem Hyundai-Zweigwerk als Fabrikarbeiter arbeitet. Fischerdorf Ilsan.

Abb. 33: Das dem Untergang geweihte Fischerdorf Ilsan.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Allan Sekula, *Seemannsgarn*, Düsseldorf 2002, S. 2.

Abb. 2: Ebd., S. 10.

Abb. 3: Ebd., S. 11.

Abb. 4: Ebd., S. 13.

Abb. 5: Ebd., S. 14.

Abb. 6: Ebd., S. 15.

Abb. 7: Ebd., S. 16.

Abb. 8: Ebd., S. 17.

Abb. 9: Ebd., S. 18.

Abb. 10: Ebd., S. 19.

Abb. 11: Ebd., S. 20.

Abb. 12: Ebd., S. 21.

Abb. 13: Ebd., S. 22.

Abb. 14: Ebd., S. 23.

Abb. 15: Ebd., S. 27.

Abb. 16: Ebd., S. 28.

Abb. 17: Ebd., S. 29.

Abb. 18: Ebd., S. 36.

Abb. 19: Ebd., S. 37.

Abb. 20: Ebd., S. 38.

Abb. 21: Ebd., S. 39.

Abb. 22: Ebd., S. 56.

Abb. 23: Ebd., S. 57.

Abb. 24: Ebd., S. 61.

Abb. 25: Ebd., S. 63.

Abb. 26: Ebd., S. 64.

Abb. 27: Ebd., S. 65.

Abb. 28: Ebd., S. 66.

Abb. 29: Ebd., S. 67.

Abb. 30: Ebd., S. 72.

Abb. 31: Ebd., S. 73.

Abb. 32: Ebd., S. 89.

Abb. 33: Ebd., S. 90.

Abb. 34: Ebd., S. 91.

Abb. 35: URL: http://www.kunstlinks.de/img/img13/stieglitz_big.jpg

Abb. 36: Allan Sekula, *Vom Erfinden fotografischer Bedeutung*, In: Texte zur Theorie der Fotografie, hg. von Bernd Stiegler, übersetzt von Susanne Lenz, Stuttgart 2010, S. 308.

Abb. 37: Ingrid Brugger / Lisa Kreil [Hg.], Aiwasowski. Maler des Meeres, (Katalog zur Ausstellung im Kunstforum Bank Austria 17. März bis 10. Juli 2011), Ostfildern 2011, S. 21.

Abb. 38: Hannah Baader / Gerhard Wolf [Hg.], *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, Zürich - Berlin 2010, S. 68.

Abb. 39: Ingrid Brugger / Lisa Kreil [Hg.], Aiwasowski. Maler des Meeres, (Katalog zur Ausstellung im Kunstforum Bank Austria 17. März bis 10. Juli 2011), Ostfildern 2011, S. 149.

Abb. 40: URL:

<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:FraMauroMap.jpg&filetimestamp=20090530202148>

Abb. 41: Ingrid Brugger / Lisa Kreil [Hg.], Aiwasowski. Maler des Meeres, (Katalog zur Ausstellung im Kunstforum Bank Austria 17. März bis 10. Juli 2011), Ostfildern 2011, S. 38.

Abb. 42: Thomas Habersatter [Hg.], *Schiff voraus. Marinemalerei des 14. bis 19. Jahrhunderts*, Residenzgalerie Salzburg 16.07. bis 01.11. 2005, Salzburg 2005, S. 42.

Abb. 43: Ebd., S. 48.

Abb. 44: Ebd., S. 50.

Abb. 45: URL:

http://static.art.sy/additional_images/4eb97cd6b753d0000100c190/large.jpg

Abb. 46: URL:

http://www.museenkoeln.de/_medien/mlk/3287/VC_Untitled_500.jpg

ABSTRACT I

Das Geheimnis der neuen Ökonomie besteht in der mangelnden Sichtbarkeit von Produktionsorten und -mitteln, während die Arbeitsbedingungen ins vermeintlich vergangene Industriezeitalter zurückführen. Doch wie lassen sich diese unsichtbaren Räume der Globalisierung darstellen? In den Arbeiten des amerikanischen Dokumentarfotografen Allan Sekula (geb. 1951) wird das Meer als ein vergessener Ort der Globalisierung wieder ins zeitgenössische Bewusstsein gehoben.

Der Fotoessay *Fish Story* (in deutscher Übersetzung *Seemannsgarn*) vermisst in vielteiligen Fotosequenzen, ergänzt mit kritisch-philosophischen Essays, die komplexe Thematik der globalisierten Handelsschifffahrt aus Perspektive der arbeitenden Klasse. Aufnahmen von Häfen, Schleppern und Hafenarbeitsschiffen dokumentieren die Veränderungen der Arbeitswelt in einer zunehmend global werdenden Wirtschaft. Die Transformationsprozesse der Hafenregionen sind zwar symptomatisch für die fortschreitende Globalisierung, werden aber kaum wahrgenommen. Denn das Meer ist nicht nur ein Raum für den weltweiten Austausch von Waren, sondern auch ein riesiges kulturelles Repräsentationsarchiv mit einem reichhaltigen ästhetischen Erbe. Neben diesem historischen Restbestand wird das Meer auch als Metapher für ein postindustrielles Zeitalter herangezogen. In der Illusion von Liquidität wird es zum symbolischen Raum der Moderne und den digitalen Netzwerken der Informations-technologien. Das heißt zu einem glatten Raum, in dem Kapital ungehindert fließen kann und der nichts mehr von althergebrachter Schwerindustrie erkennen lässt. Diese Denkfigur konterkariert *Fish Story*, indem gerade die Schwere und Behäbigkeit des Seetransportwesens ausgestellt wird. Damit wird verdeutlicht, dass die ökonomische Globalisierung durchaus einen sehr langsamen Transport von Gütern zur Voraussetzung hat.

Die Verknüpfung von konzeptueller Fotografie und kritischem Journalismus hat als ein Eingeständnis an die Unzulänglichkeit der dokumentarischen Fotografie zu gelten und offenbart zugleich eine tiefe Skepsis gegenüber der universellen Lesbarkeit des Einzelbildes. Die ausgedehnten Dokumentarreisen Allan Sekulas führen in entlegene Weltgegenden genauso wie entlang von Kulturgeschichte, Politik und Ästhetik des maritimen Raumes.

ABSTRACT II

The secret of our new economy lies in the lack of transparency regarding the means of production, whereas the unregulated factory conditions of bygone industrial age recurs. How to picture the invisible spaces of globalization? The work of American documentary photographer Allan Sekula (born 1951) explores the sea as a forgotten space of contemporary society.

The photo-essay *Fish Story* (in German *Seemannsgarn*) investigates as a work of photographic sequence in combination with theoretical essays the globalized ocean transport and the labor conditions it entails. Sekula's photographs of harbors, ships and cargo vessels illustrate the changes of an increasing globalized economy. The transformation process of ports is symptomatic of globalization, but were not perceived that way. The contemporary maritime world is based on its relation to the complex symbolic legacy of the sea and its rich aesthetic heritage. Beside the myth of a residual mercantilist space with a reservoir of cultural and economic anachronism the sea has been used as a metaphor for a post-industrial society. The illusion of liquidity makes it to a symbolic space of modernity according to the digital networks of information technology. That is to say a smooth space without fractions where capital can stream in an unrestricted fashion. In this flat world there is no old economy of heavy material fabrication and processing. The project *Fish Story* thwarts this figure of thought by showing the weight and staidness of rationalized transportation. This makes clear that the economic globalization presupposes a slow movement of heavy things.

The link between this conceptual use of photography and critical journalism expresses the inadequacy of classical documentary photography and at the same time reveals a deep skepticism toward the universal legibility of the individual image. Allan Sekula's extending documentary-projects have not only led him to the world's most important seaports, but also to a journey across cultural history, politics and aesthetics of the maritime space.

LEBENSLAUF

Name	Katrin Miglar
Geburtstag	24. März 1988
Geburtsort	Klagenfurt
Staatszugehörigkeit	Österreich
Familienstand	Ledig
Fremdsprachen	Englisch, Französisch

Schulbildung

2002–2006 Bundesrealgymnasium Klagenfurt
Matura mit ausgezeichnetem Erfolg

Studium

Seit WS 2006 Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien

Kontakt

Katrin Miglar
Hermannngasse 12/9
1070 Wien
0650/2438800

katrinmiglar@gmail.com

- September 2012** Lektorat des wissenschaftlichen Magazins PARALOG – *Journal für Religionswissenschaft und -philosophie*
<http://paralog-journal.at/>
- August 2011** Lektorat und Mithilfe bei der Schlussredaktion einer Publikation, die in der Schweiz erschienen ist: *Chronik Kantonsspital St. Gallen*, Bd. III, Hg. von Eva-Maria Scheiwiller-Lorber und Hans Leuenberger
- seit Juli 2011** Tätigkeit als Museumsaufsicht im Museumsquartier quartier21, Freiraum International
- April 2011** Redaktionelle Mitarbeit und Lektorat bei SYN – Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
<http://www.syn-magazin.at/>
- WS 2010/11** Mithilfe bei der Organisation der Konferenz Serdika – Sredec – Sofia
Urban Reinventions. Through Three Millennia
Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien
- August 2010** Mitarbeit an der Reorganisation des privaten Archivs der Filmemacherin und Autorin Ruth Beckermann
- August 2009** Praktikum am Elfriede Jelinek Forschungszentrum
Institut für Germanistik / Universität Wien

PUBLIKATIONEN

„Florian, why do you still have a studio?“. Ein Gespräch mit dem Wiener Konzeptkünstler Florian Pumhösl, In: ALL-OVER, Nr. 1, Juli 2011. URL: <http://allover-magazin.com/?p=427>.

Mit Andrea Höller: Alltagsgeschichten einer Stadt. Der Historiker und Stadtforscher Peter Payer im Gespräch, In: SYN. Magazin für Theater-Film- und Medienwissenschaft. Kurios von Sinnen, hg. von Markus Lehner / Thomas Ochs / Clara Rybaczek, Bd. 3, Wien 2011, S. 22–26.