



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Über Fotografie - Aspekte eines Mediums“

Verfasserin

Kathrin Hödl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	v
Anmerkungen.....	vi
1. Einleitung.....	7
2. Unterschiedliche fotografische Aspekte	10
2.1 Forschungsstand	10
2.2 Die „physische Verbindung“	12
2.3 Das Schicksal des fotografischen Bildes – Es-ist-so-gewesen.....	18
2.4 Exkurs: Erinnerung	21
2.5 Exkurs: Studium und Punctum.....	23
3. Die Bedingungen der Möglichkeit einer dokumentarischen Fotografie.....	25
3.1 Kunst oder Wissenschaft?	25
3.2 Der Bildausschnitt und die Rekontextualisierung.....	29
3.3 Annäherung über die Bildberichterstattung.....	33
3.3.1 Der (Foto)Journalist	33
3.3.2 Die Fotoreportage und der <i>Decisive Moment</i>	37
3.3.3 Street Photography – eine Spielwiese	40
4. Inszenierte Wirklichkeit ?	46
5. Abstrakte Fotografie.....	56
5.1 Entwicklung einer neuen Formsprache	58
5.2 Mögliche Ausdrucksformen.....	62
5.3 Botschaft und Wirkung.....	63
6. Resümee und Ausblick.....	67
8. Quellenverzeichnis.....	71
8.1 Literaturverzeichnis.....	71
8.2 Internetquellen.....	73
9. Abbildungsverzeichnis	74

10. Anhang.....	76
10.1 Abstract	76
10.2 Lebenslauf	77

Vorwort

Das für mich unbekannte Terrain der historischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit fotografischer Praxis, das in den letzten 175 Jahren aus unterschiedlichsten Perspektiven immer wieder neu reflektiert wurde und wird, erscheint im Zuge meiner eingeschlagenen Perspektive als praktizierende Fotografin geeignet, um anhand von ausgewählten Beispielen nach Antworten auf meine Fragen an den Gebrauch, die Rezeption und die Bedeutung des Mediums und dessen resultierende Produkte (fotografische Bilder) zu suchen.

Wenn ich meine Fotografien¹ genremäßig einordnen müsste, dann lägen diese wohl irgendwo zwischen Street- und Abstract Photography. Ich möchte die Realität nicht verstellen, will festhalten, was mich umgibt, das Vorgefundene absorbieren und schließlich Wege finden, meinen persönlichen Blick auf die Welt mittels dem Medium Fotografie zu teilen. Das Ergebnis sind oft Fragmente meiner Umwelt, aus ihrem Kontext gelöst. Sie scheinen abstrakt und trotzdem sind sie aufgeladen und erzählen Geschichten. Ich möchte in der folgenden Auseinandersetzung versuchen herauszufinden, wie solche Arten von Bildern zu verorten sind. Mein Interesse liegt in einem Spannungsverhältnis zwischen Realität und dessen Abstraktion.

¹ www.kathrinvalise.com

Anmerkungen

Um zu vermeiden, dass die Wahrnehmung der Leser_innen, bei der Betrachtung des ausgewählten Bildmaterials, beeinflusst wird, befinden sich die Quellenangaben in den Fußnoten sowie im Abbildungsverzeichnis.

Aufgrund der flüssigeren Lesbarkeit wird nicht auf gendergerechte Sprache zurückgegriffen. Ich bitte alle Leser_innen, sich ungeachtet dessen, gleichermaßen angesprochen zu fühlen.

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Bedeutung und Interpretation von fotografischen Bildern als Dokumente oder Abstraktionen von Wirklichkeit. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht die Frage, ob ein „abstrakter street shot“, also die Kombination der beiden Genretypen *Street Photography* und abstrakte Fotografie, ein Widerspruch in sich ist, oder sie sich auf einen Nenner bringen lassen. Handelt es sich bei solchen Darstellungen um dokumentarische, objektive Abbildung des Vorgefundenen oder um Inszenierungen, vielleicht sogar Manipulationen der Wirklichkeit durch das ausführende Subjekt? Wie werden solche Bildausschnitte wahrgenommen? Inwieweit spielt die Rolle des Fotografen bei der Bildgestaltung und somit letzten Endes auch der Bedeutungsproduktion des Bildes mit? Wie abstrakt, kann oder darf ein dokumentarisches Bild sein, damit es noch seine Funktion erfüllt und welche genau ist das?

Vorab soll untersucht werden, wie ein „dokumentarisches“ Bild konstituiert ist und was es bedeutet. Um die dokumentarischen Gebrauchsweisen von Fotografie² etwas einzugrenzen, wird die (journalistische) Bildberichterstattung im Bereich der *Street Photography* herangezogen.

Street Photography eignet sich als Untersuchungsgegenstand insofern, als dass dieser Stil fotografischen Arbeitens, sowohl von Bildjournalisten und Reportagefotografen, zur Aufdeckung und Dokumentation vorhandener Zustände angewandt wird, als auch im Bereich der künstlerischen Fotografie eine Inspirationsquelle darstellt. Dieses Spannungsfeld soll in den Blick genommen werden.

Da sich Fotografie als Beweismaterial, in seiner dokumentarischen Verwendung bewusst von inszenierter Fotografie abgrenzt, um Legitimation zu schaffen, soll in einem weiteren Schritt geklärt werden, unter welchen Voraussetzungen von der Inszenierung eines Bildes bzw. einer Bildwirklichkeit gesprochen werden kann. Ist es

² Das können beispielsweise Kriegsdokumentationen, Aufzeichnungen von Kriminalfällen, Identitätsnachweise, naturwissenschaftliche Aufzeichnungsprozesse, usw. sein.

notwendig, dass ein demonstrativer Eingriff durch das ausführende Subjekt vorgenommen wird, oder ist die Wirklichkeit bereits im Moment der Aufnahme durch die Wahl des Ausschnitts und der technischen Umsetzung bearbeitet? Weiters wird untersucht, was eine abstrakte Fotografie sein kann und inwieweit sich die Wirkung auf den Betrachter ändert, wenn die Bildinformation bewusst (oder unbewusst) reduziert wird. In welcher Sprache sprechen diese formreduzierten Abbilder und was erzählen sie?

Die Arbeit möchte mögliche Deutungsweisen der unterschiedlichen Funktionen und Wirkungsweisen in den Blick nehmen und diese anhand von ausgewählten Bildbeispielen auf ein mögliches Zusammenspiel oder ihre Widersprüche untersuchen. Fotografie wird hier als Sprache und Form von Ausdruck verstanden. Sie ist Informationsträger und Mittler einer Botschaft. Sowohl Sender, als auch Empfänger sind am Übertragungsprozess beteiligt, dies soll stets berücksichtigt werden.

Rudolf Arnheim wählte für seine Untersuchungen einen medientheoretischen Zugang und war mehr an den charakteristischen Merkmalen des Mediums interessiert, als an einzelnen Werken selbst. Dadurch war er weniger an „Vorgänge und Erzeugnisse der unmittelbaren Gegenwart gebunden“, wie beispielsweise ein Gesellschaftskritiker, und sein Interesse nach „Erkenntnissen die wahre Natur des Mediums betreffend“³ stand im Mittelpunkt seiner Untersuchungen. Diesem Ansatz soll hier gefolgt werden. Um dem „abstraktem“ und dem „dokumentarischen“ Wesen der Fotografie nachzuspüren, ist die Digitalisierung der Fotografie nicht von unabdingbarer Bedeutung und würde in diesem Rahmen zu viele, zu weit entfernte Aspekte mit sich bringen. Daher wird weitgehend auf die Untersuchung digital erzeugter Bilder verzichtet.

Das vorliegende Dokument will weder einzelnen Disziplinen Vorrang einräumen oder Einblicke in alle möglichen Denk- und Auslegungsrichtungen gewähren, vielmehr folgt die Auseinandersetzung einem sich, nach Ermessen der Autorin, durch die

³ Arnheim, Rudolf, „Über die Natur der Fotografie“ in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 171.

Fragestellung ergebenden Faden, und versucht so eine Reflektion von unterschiedlichen Aspekten, die „die Fotografie“ mit sich bringt, aus den verschiedenen Blickwinkeln und Theoriefeldern vorzunehmen.

2. Unterschiedliche fotografische Aspekte

2.1 Forschungsstand

Fotografische Bilder haben seit ihrer Erfindung vor ungefähr 175 Jahren viele unterschiedliche Funktionen, Anwendungsgebiete und Bedeutungen.

Die Fotografie findet in vielen wissenschaftlichen Disziplinen Anwendung, jedoch beschäftigt sich die Forschung nie alleine mit Fotografie, sondern immer in Zusammenhang mit anderen Disziplinen wie Kunstgeschichte, Philosophie, Sprach- und Literaturwissenschaften, Ethnologie, Kommunikationswissenschaft, Anthropologie und den interdisziplinären Fächern Medienwissenschaften und Visual-Culture Studies.⁴

“Mittlerweile finden sich überaus zahlreiche Darstellungen aus höchst unterschiedlichen Wissenschafts- wie Theoriefeldern. Es gibt Kultur-, Sozial-, Wissenschafts- und auch Theoriegeschichten der Fotografie, zahlreiche Untersuchungen zur Medialität wie Intermedialität und auch zur Beziehung der Fotografie zu anderen Künsten wie Literatur, bildende Kunst und Theater, weiterhin Studien zur (post)kolonialen, historischen und selbst – mitsamt ihrer historischen Kontextualisierung – paranormalen Dimension der Fotografie zu ihrer Bedeutung für die Industrialisierung und Rationalisierung, zu Psychologie und Psychiatrie, zu naturwissenschaftlichen Verfahren der Visualisierung, zur Pragmatik und Visual History, zur Philosophie und nicht zuletzt auch zur Soziologie dieser technischen Bilder.”⁵

Bernd Stiegler, der Autor des Reclam *Texte zur Theorie der Fotografie*, welches einen umfangreichen Überblick über die wissenschaftliche und theoretische Auseinandersetzung der verschiedenartigen Anwendungs- und Deutungsmöglichkeiten der Fotografie, seinen Produkten, und dessen Rezeption gibt, gliedert seine Darstellung in sechs Themenblöcke. Der Bezug der Fotografie zum Realen wird einerseits über Theorien zur Objektivität in den Naturwissenschaften, andererseits zeichentheoretisch untersucht. Der Abschnitt Fotografie und Indexikalität beschäftigt sich mit philosophischen und ästhetischen Fragen und der

⁴ Vgl. Jäger, Jens, *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt am Main: Campus 2009, S. 8.

⁵ Stiegler, Bernd, “Vorbemerkung. Why Photography Matters as Never Before”, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 11f.

komplexen Theorien der Repräsentation, Ontologie, Semiotik und Phänomenologie der Fotografie. In einem weiteren Kapitel geht er der Frage des Kunststatus der Fotografie in unterschiedlichen Epochen nach. Das Kapitel *Fotografie und Gesellschaft* nimmt die gesellschaftliche Bedeutung, Funktion und dessen Auswirkung ins Visier. Die Textauszüge nehmen Gedächtnis-, Medien- und Gesellschaftstheorie, philosophische, historische und wahrnehmungstheoretische Fragestellungen und auch die Veränderung des Wirklichkeitsbezugs unter Berücksichtigung der Digitalisierung in ihren Blick. So gibt dieser Sammelband einen guten Überblick über die unterschiedlichen Theoriefelder.⁶

Der Diskurs über Fotografie hat in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen, doch dadurch "eine nahezu unüberschaubare Vielfalt von Texten und Ansätzen getreten, die höchst unterschiedlichen Theorietraditionen, Grundannahmen, Deutungsperspektiven oder auch Disziplinen entstammen."⁷

„Die Forschung über Fotografie bewegt sich im Gleichklang mit den Bewegungen der Forschung über Bilder bzw. Visualität.“⁸ Spätestens seit dem 1994 von Gottfried Böhm formulierten *Iconic Turn* ist die Beschäftigung mit Bildern zum disziplinübergreifenden Untersuchungsgegenstand geworden. Dieser stellt die Bedeutung visueller Wahrnehmung für die individuelle und kulturelle Orientierungsbildung in den Mittelpunkt seines Forschungsinteresses und plädiert für eine Anerkennung der maßgeblichen Prägung der Deutung und Aneignung von Wirklichkeit durch die allgegenwärtige Bilderflut im digitalen Zeitalter. Das Bild ist, so Böhm, ein alternativ anerkanntes Repräsentations- und Sinnstiftungsformat geworden.⁹

⁶ Vgl. Stiegler, Bernd, "Vorbemerkung. Why Photography Matters as Never Before", *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 11f.

⁷ Stiegler, Bernd, "Vorbemerkung. Why Photography Matters as Never Before", *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 11.

⁸ Jäger, Jens, *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt am Main: Campus 2009. S. 8.

⁹ „Bildwissenschaft“ in Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: J.B. Metzler 2013. S76f.

Die Bildwissenschaft nähert sich dem Phänomen Bild aus unterschiedlichen Perspektiven. So beschäftigt sich die phänomenologische Bildtheorie beispielsweise mit Sichtbarkeit oder die Bildanthropologie mit Körperlichkeit im Bild. Die Bildsemiotik, als weiteres Teilgebiet der Bildwissenschaft, stellt die Zeichenhaftigkeit von Bildern in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen.¹⁰

2.2 Die „*physische Verbindung*“

„Photographie (griech.), die Gesamtheit der Verfahren, Beschäftigung und Geräte zur Herstellung dauerhafter Abbildungen von beliebigen Objekten durch Einwirkung von Strahlung, (i.e.S. sichtbares Licht) auf Schichten, deren physikal. oder chem. Eigenschaften unter dieser Energieeinwirkung verändert werden; auch das dadurch erzeugte Bild (i.e.S. Lichtbild, Photo) selbst.“¹¹

Der Versuch einer sachlichen Definition der Fotografie wird im Brockhaus Lexikon mit Augenmerk auf die technische Affinität des Mediums vorgenommen, ihre abbildende Funktion, also das Einschreiben von Lichtinformation auf ein Trägermaterial, als fotografisches Verfahren beschrieben.

Es besteht also, im Moment der Aufnahme, ein direkter Zusammenhang, zwischen zwei materiellen Welten. Durch den leibhaftigen Austausch von Lichtinformationen, zwischen dem Abgebildeten Gegenstand einerseits und dem fotografischen Trägermaterial¹² andererseits, stehen diese, in direkter „*physischer Verbindung*.“¹³

Die anfänglichen Deutungen der Fotografie stehen im Zeichen dieser „*physischen Verbindung*“. Anders als bei den bisherigen Formen der Darstellungen, die durch menschliche Hand entstehen, beschreibt William Henry Fox Talbot (1800-1877) in

¹⁰ Vgl. „Bildwissenschaft“ in Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: J.B. Metzler 2013. S76f.

¹¹ „Photographie“ in *Brockhaus Lexikon in 20 Bänden*, Band 14, München: Deutscher Taschenbuchverlag /Wiesbaden: F.A. Brockhaus 1982. S. 119.

¹² Negativ, Papier, Glasplatte, verkupferte Silberplatte, Speicherkarte, etc.

¹³ Vgl. Geimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009. S. 14.

*The Pencil of Nature*¹⁴ die Fotografie als „Abdruck, den die Natur mit optischen und chemischen Mitteln“ geformt hat.¹⁵

„Diese Vorstellung von der Selbsttätigkeit der fotografischen Apparatur wurde später häufig und mit unterschiedlichen Argumenten kritisiert“¹⁶, denn schnell wird sichtbar, dass dieser „Übertragungsvorgang“ nicht alleine auf seine physikalischen und chemischen Prozesse zu reduzieren ist, sondern viele ontologische Fragen mit sich bringt.

Bereits der Naturwissenschaftler Hermann Helmholtz stellt 1855 in seinem Vortrag *Ueber das Sehen des Menschen* die zwei divergenten Disziplinen Naturforschung und Philosophie gegenüber, den Berührungspunkt sucht er in der sinnlichen Wahrnehmung. Zur Veranschaulichung vergleicht er die Wirkung von Lichtstrahlen in einer *Camera Obscura*¹⁷ mit dem Sehprozesses des menschlichen Auges. Durch eine Öffnung, die Pupille oder das Loch, fallen Lichtstrahlen, also äußere Reize, in einen (dunklen) Raum, indem die Lichtinformationen umgewandelt werden.¹⁸ Das einfallende Licht durchquert die Hornhaut, die Linse und den Glaskörper und wandelt diese Information in Nervenimpulse um. „Sehen besteht erst im Verständnis der Lichtempfindung.“¹⁹

Der Lichteinfall auf der Netzhaut ruft Lichtempfindungen hervor, die äußeren Reize werden in Nervenimpulse umgewandelt, die über die Nervenfasern ins Gehirn transportiert werden. Das Gehirn, als „körperliches Organ des Bewusstseins“, reagiert, wie alle anderen Sinnesorgane auch, auf äußere Reize und nimmt diese

¹⁴ Der Titel verweist auf die Abwesenheit der menschlichen Anteilnahme am Zeichnungsvorgang.

¹⁵ Vgl. Geimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009. S. 17.

¹⁶ Geimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009. S. 16.

¹⁷ Die *Camera Obscura* ist eine Lochkamera. Durch ein kleines Loch fällt Licht in einen dunklen Raum und wirft ein auf dem Kopf stehendes, spiegelverkehrtes Bild auf die gegenüberliegende Seite, die mit einem lichtempfindlichen Trägermaterial versehen sein sollte, um so einen Prozess der Einschreibung zu ermöglichen.

¹⁸ Vgl. Helmholtz, Hermann v., „Ueber das Sehen des Menschen“, in *Vorträge und Reden*. Bd. 1, Braunschweig: Vieweg 1896, S. 90ff.

¹⁹ ebd. S. 100.

Nervenimpulse als Lichterscheinungen wahr. So gelangt die Information in unser Bewusstsein.²⁰

Doch eine Sinneswahrnehmung kann schwer in Worte gefasst oder gar bildlich dargestellt werden. Der Transformationsprozess des Lichts, der physiognomisch auf der Netzhaut stattfindet, wird mit dem Belichten des Trägermaterials gleichgesetzt. Licht wird umgewandelt. Einmal von äußeren Reizen in Nervenimpulse, ein andermal von Lichtstrahlen in ein latentes Bild. Nach der Film-Entwicklung, oder aber dem Transport über die Nervenfasern ins Gehirn, entsteht als Resultat, entweder eine Sinneswahrnehmung bzw. Lichtempfindung oder ein sichtbares, materielles Abbild. Auf die Fotografie bezogen wird also das latente Bild durch den chemischen Prozess sichtbar. Wenn man nun die Fotografie einer Lichtempfindung gleichsetzt, kommt man zu dem Schluss, dass eine Fotografie also (stellvertretend) ein materielles Abbild einer sinnlichen Wahrnehmung sein kann.²¹ A.D. Coleman spricht von „konkretisiertem Sehen.“²²

Erst durch den fotografischen Prozess, das Einschreiben der Lichtinformationen auf ein Trägermaterial, wird diese Wahrnehmung fixiert und findet Ausdruck in einer materiellen Manifestation, ansonsten würde sie einzig und allein in unserer Vorstellung, oder später in unserer Erinnerung, existieren.

Trotzdem sind diese beiden Prozesse nur schwer zu vergleichen. Denn Fotografie friert Leben ein, sie fixiert einen Moment und transformiert gleichzeitig, was sie beschreibt, da aus der abgebildeten lebendigen Welt nur ein winziger Bruchteil eingefangen, und Raum und Zeit in einem zweidimensionalen Bild komprimiert werden.

Man denke beispielsweise an die Experimente des britischen Fotografen Eadweard Muybridge (1830-1904), der mit seinen Bewegungsstudien fotografisch festhielt, dass

²⁰ Vgl. ebd. S. 90.

²¹ Vgl. ebd. S. 100.

²² Coleman, A. D., „Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 240.

Pferde im Galopp alle vier Beine gleichzeitig in der Luft halten.²³ Ein Faktum, dass das menschliche Auge nicht wahrnehmen kann, da es den Bewegungsablauf als Ganzes sieht und somit, einzelne Fragmente, weder differenzieren, noch gesondert hervorheben kann. Anders aber eine Fotografie, denn diese kann Augenblicke festhalten, aufzeichnen und vor allem sichtbar machen, was das menschliche Auge nicht wahrzunehmen vermag. Es kommt zu einer Verschiebung der Wahrnehmungsebenen im Raum-Zeit Kontinuum.

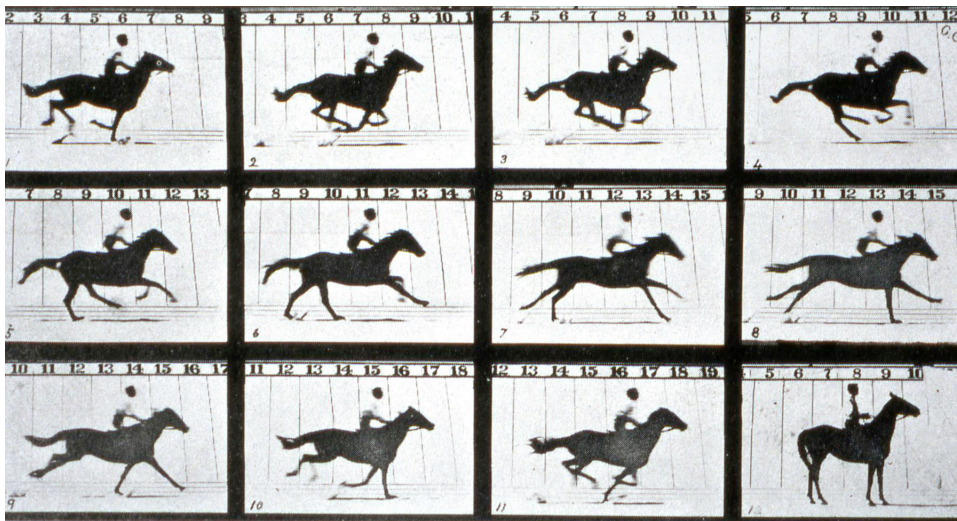


Abbildung 1²⁴

Die Abbildungen Muybrides erwecken den Anschein von Tuschezeichnungen. Sie wirken plan und trotzdem durchdringt sie eine gewisse Dynamik. Die verschwommenen Konturen lassen Bewegung erahnen. Das Pferd hat sich offensichtlich nicht nur schneller bewegt, als es das menschliche Auge wahrnehmen kann, auch die Verschlusszeit der Kamera ist nicht im Stande, mit dem Galopp Schritt zu halten.

²³ Vgl. Lampe, Angela, „Vor 1900: Auf der Suche nach dem Optisch Unbewussten“, in *Abstrakte Fotografie*, Hg. Thomas Kellein/Angela Lampe, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 13.

²⁴ Muybride, Eadweard, *The Horse in Motion*, 1868

Durch die Aneinanderreihung der Bilder erinnert sich unser Bewusstsein an den bekannten Bewegungsfluss des galoppierenden Pferdes. Betrachtet man hingegen ein Einzelbild, erscheint uns der hervorgehobene Auszug der Bewegung ungewohnt. Wir sehen plötzlich ein fliegendes Pferd und erkennen dieses nicht deshalb, weil es dem ähnlich ist, was wir gewöhnlich, sondern weil wir wissen, dass es ein Teil des ganzen Bewegungsflusses ist.

Zwar spricht Rudolf Arnheim über den Schnappschuss, doch beschreibt er ebenfalls die Aufnahme von Bewegung, wenn er von einem „Auszug eines Bewegungsablaufs, dessen Ganzheit außerhalb des Bildes sich vollzieht“ spricht und bemerkt, dass sich „seine visuelle Prägnanz nur aus der Vorstellung des Bewegungsganzen zieht, dessen Fragment sie sind.“²⁵

Die Fotografie wirkt zeitlos. Es gibt weder ein Davor, noch ein Danach im Bild. Sie stellt einen einzigen Augenblick dar, gibt Aufschluss über einen bestimmten, aber von seiner Geschichte isolierten, Moment. „Sie wiederholt mechanisch, was sich existentiell nie mehr wird wiederholen können.“²⁶ Zwar ist die Existenz des Augenblicks entschwunden, doch zurück bleibt eine Spur - eine Fotografie, die zu jedem beliebig späteren Zeitpunkt, die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellen kann. Egal wie viel Zeit zwischen dem Moment der Aufnahme, also dem Einschreiben der Lichtinformation, und der Betrachtung des geschaffenen Ab-Bildes vergeht, es bleibt immer dasselbe Bild. Das Einzige, was sich verändert, ist der Blick des Betrachters, denn dieser kennt keine Ewigkeit.

Die Semiotik beschäftigt sich mit der Produktion und Interpretation von sprachlichen oder nicht-sprachlichen Zeichen und in fotografietheoretischem Kontext mit eben dieser Verbindung zwischen dargestelltem Referent und seinem fotografischen

²⁵ Arnheim, Rudolf, „Über die Natur der Fotografie“ in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 173.

²⁶ Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 (1989), S.12.

Abbild.²⁷ Sie geht von einem Übertragungsvorgang aus, bei dem durch den Einschreibungsprozess von Lichtinformationen, über das Foto, etwas aus der Vergangenheit ins Hier und Jetzt geholt wird.

Für den amerikanischen Zeichentheoretiker Charles Sanders Peirce handelt es sich um ein Zeichen, wenn „(...) ein bestimmtes Ding etwas repräsentiert und dem Verstand auf diese Weise eine Idee vermittelt wird.“²⁸ Die Art und Weise der Vermittlung kann unterschiedlich zum Ausdruck kommen. So beschreibt Peirce drei Arten des Objektbezugs von dem Zeichenkörper zu seinem Referent.

„Erstens gibt es *Similes* oder Ikonen, die die Ideen der von ihnen dargestellten Dinge einfach dadurch vermitteln, daß sie sie nachahmen. Zweitens gibt es *Indikatoren* oder Indizes, die etwas über Dinge zeigen, weil sie physisch mit ihnen verbunden sind (..) Drittens gibt es *Symbolen* oder allgemeine Zeichen, die mit ihren Bedeutungen durch ihre Verwendung verknüpft worden sind.“²⁹

Das Ikon³⁰ ist also ein bildhaftes Zeichen, das sich durch die Ähnlichkeit zu seinem bezeichnenden Objekt charakterisiert.³¹ Auf die Fotografie angewandt bedeutet das also, dass das Foto, als Zeichen, dem gleicht, was es abbildet. Die Tatsache, dass eine Ähnlichkeit zwischen dem, was das menschliche Auge sieht, und dem, was das Foto zeigt besteht, tut hier aber wenig zu Sache. Man denke wieder an Muybridge – das Bild gleicht nicht der menschlichen Seherfahrung (denn ich sehe kein fliegendes Pferd). Es geht um die „Ähnlichkeit zwischen der Aufnahme und dem aufgenommenen Objekt“, die Beziehung zwischen der Fotografie und ihrem Referenten.³²

Vergleichsweise dazu, unterscheidet sich die Fotografie von anderen Formen der Darstellung, durch ein weiteres Merkmal des Zeichenbezugs, der Indexikalität. Das

²⁷ Vgl. Wulff, Hans J., „Semiotik“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Wulff, Hans J., <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2101> [Zugriff: 30.01.2015].

²⁸ Geimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009, S. 19.

²⁹ Peirce, Charles S., „Die Kunst des Rasonierens“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 77.

³⁰ *Eikón*: gr., Bild, Abbild.

³¹ Vgl. „Ikonizität“ in Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 327

³² Geimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009, S. 20

Zeichen steht aufgrund einer Kausalbeziehung, und zwar dem Übertragungsvorgang von Lichtinformation, direkt mit dem Abgebildeten in Verbindung.³³

„Ihre Ähnlichkeit ist davon abhängig, daß Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also zu der zweiten Zeichenklasse, die Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung sind.“³⁴

2.3 Das Schicksal des fotografischen Bildes – Es-ist-so-gewesen

Seit Erfindung der Fotografie, stellt ihr Betrachter, den Anspruch, dass das, was er auf dem Bild sieht, der Wirklichkeit entspricht. Das fotografische Abbild hat tatsächlich einen Bezug zu seinem Referenten, also zu dem, was sie darstellt, den der französische Philosoph Roland Barthes in seinem letzten Buch *La Chambre Claire*, „das mit Sicherheit zu den einflussreichsten Studien zur Fotografie der letzten 30 Jahre gehört“³⁵, mit dem Noema *Es-ist-so-gewesen*³⁶ beschreibt. Für ihn liegt das wesentliche Merkmal der Fotografie in der indexikalischen Verbindung des Fotos zu seinem Bezugsobjekt.³⁷

Lichtinformationen werden unmittelbar auf ein Speichermedium geschrieben, zu dem Zeitpunkt, zu dem das Dargestellte auch tatsächlich stattfindet. Der Aufnahmeträger ist in seiner physischen Form Rezipient des Geschehens. Er ist unmittelbar anwesend am Schauplatz. Er zeichnet auf, schreibt ein und hält fest, was er „sieht.“

³³ Vgl. „Ikonizität“ in Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 327

³⁴ Peirce, Charles S., „Die Kunst des Rasonierens“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 77.

³⁵ Jäger, Jens, *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt am Main: Campus 2009, S. 28.

³⁶ Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 (1989), S. 87.

³⁷ Vgl. ebd., S. 87.

„*Photographischen Referenten* nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache, die auf ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objekt platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe.“³⁸

Als Barthes dieses Wesensmerkmal der Fotografie 1980 in seinem Aufsatz determiniert, konnte er natürlich nicht wissen, wie sich der Authentizitätsanspruch an fotografische Abbildungen durch die medialen Umbrüche verändern würde.

Im Barthe'schen Sinne bedeutet dies also, dass das, was der *Spectator*³⁹ heute auf dem Bild sieht, tatsächlich irgendwann einmal so stattgefunden hat und so über die Fotografie ein Bezug zwischen dem Jetzt (der jetzigen Realität) und der Vergangenheit (einer vergangenen Realität) hergestellt wird.⁴⁰

„Die Fotografie ist, wörtlich verstanden, eine Emanation⁴¹ des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; die einst realen Lichtstrahlen, die ein Körper ausstrahlte, erreichen mich im hier und jetzt; das Licht wird eingefangen; die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich, wie das Licht eines Sterns.“⁴²

Fotografie ist also immer ein „Abdruck“ einer tatsächlich stattgefundenen Handlung und die Existenz der abgebildeten Sache, zu einem bestimmten Zeitpunkt gewiss. So kann beispielsweise etwas, das nicht existiert, auch nicht fotografisch abgebildet werden. Diese Tatsache alleine dürfte aber nicht ausreichen, um ihr dokumentarischen Charakter zuzusprechen. Zumindest ist die Frage zu stellen, was sie dokumentiert, was nicht und auch, was sie dokumentieren könnte.

Kendall L. Walton unterscheidet zwischen dem fotografischem und dem abbildenden Verhältnis des Fotos zu seinem dargestellten Objekt. Die Fotografie ist einerseits „ein

³⁸ ebd., S. 86.

³⁹ Termini nach Roland Barthes: *Spectator* ist derjenige, der das Bild betrachtet; *Operator* ist der Fotograf; *spectrum* ist das, was fotografiert wird. Vgl. Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 (1989), S. 17.

⁴⁰ Vgl. Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 (1989), S. 23.

⁴¹ „Hervorgehen“, Ausfließen von Lichtstrahlen

⁴² Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 (1989), S. 91.

Foto von einem Objekt, dessen materielles Analogon Voraussetzung für dessen Existenz ist, und andererseits das Ab-Bild eines Objekts, wie es auch andere Formen der Darstellung, so Gemälde oder Zeichnungen, sein können.“⁴³ Das Ab-Bild weckt durch ein visuelles Erlebnis eine Vorstellung von Etwas und zeichnet sich durch eine normative Dimension aus. Seine Funktion ist, in einem vorgegebenen sozialen Kontext, ein Erlebnis hervorzurufen, also etwas darzustellen und richtig bzw. angemessen erlebt zu werden.⁴⁴



Abbildung 2 ⁴⁵

Das vorliegende Bild zeigt einen Kriegsschauplatz. Der Heerführer und der hinter ihm positionierte Offizier, blicken in die Ferne. Vielleicht beobachten sie den Schlachtverlauf, doch darüber gibt die Fotografie keinen Aufschluss. Der Himmel ist von Rauchwolken überzogen, die Artillerie im Hintergrund bereit zuzuschlagen. Es ist

⁴³Walton, Kendall L. „Fotografische Bilder“, in *Fotografie zwischen Inszenierung und Dokumentation*, Hg. Julian Nida-Rümelin/Jakob Steinbrenner, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 14.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 15f.

⁴⁵ Abb.2.: Rod Steiger als Napoleon am Set von „Waterloo“, 1970.

eine Schwarzweißfotografie und die Bildoberfläche wirkt schon etwas angekratzt.⁴⁶ So könnte man meinen, es handelt sich bei der Darstellung um ein historisches Dokument, eine Aufzeichnung aus dem bzw. einem Krieg.

Je nach Vorkenntnis des Betrachters, verändert sich die Information, die das Bild transportiert. Es handelt sich um den französischen Kaiser Napoleon Bonaparte (1769-1821), der zwar auf der Fotografie abgebildet ist, aber niemals vor der Kamera stand. Wenn man bedenkt, dass die Fotografie erst einige Jahre nach Napoleons Tod erfunden wurde, wird schnell ersichtlich, dass der Zeitpunkt der Aufnahme und der Zeitpunkt der dargestellten Szene auseinanderfallen müssen.

Obwohl wir auf dem Bild Napoleon sehen, handelt es sich tatsächlich um eine Standaufnahme des Films „Waterloo“ aus dem Jahr 1970 und somit eine Fotografie des US-amerikanischen Schauspielers Rod Steiger (1925-2002). Diese Fotografie ist kein historisches Dokument der Schlacht von Waterloo, sondern dokumentiert auf fotografischer Ebene, lediglich das Filmset.

Der reine Bildinhalt gibt den wahren Gehalt des Geschehens nicht zu erkennen und trügt den Betrachter. So behauptet das Bild etwas zu sein, das es gar nicht ist, indem es so tut, als ob es eine Aufnahme Napoleons wäre. Fotografisch dokumentiert es zwar das Filmset, aber es dokumentiert nicht das, was es vorgibt zu sein. Es gibt keine Fotografie von Napoleon.

2.4 Exkurs: Erinnerung

„Über Fotografien versichern wir uns medial der Realität, der Wirklichkeiten, in denen wir leben und die wir als unsere Wirklichkeiten ansehen.“⁴⁷

⁴⁶ Die Tatsache, dass es sich bei der Originalquelle um ein farbiges Bild handelt, tut hier wenig zur Sache. Sie würde lediglich das Auseinanderfallen der Zeithorizonte Aufnahmezeitpunkt und Darstellungszeit unterstreichen.

⁴⁷ Stiegler, Bernd, „Vorbemerkung. Why Photography Matters as Never Before“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 23.

Fotografien sind Teil unseres kulturellen Gedächtnis und wichtiger Erinnerungsspeicher. Durch das Aufzeichnen der Wirklichkeit in Form von fotografischen Abbildern versuchen wir, uns vor dem Vergessen zu schützen. Es gibt kaum Ereignisse, die heute nicht mehr bildlich aufgezeichnet werden.

„ (...) und schließlich besteht das erstaunlichste Resultat fotografischen Unternehmungsgeistes darin, dass uns das Gefühl vermittelt wird, wir könnten die ganze Welt in unserem Kopf speichern – als eine Anthologie von Bildern.“⁴⁸

Auch der Soziologe und Filmtheoretiker Siegfried Kracauer beschäftigt sich mit der Wirkung fotografischer Bilder auf unsere Erinnerungsfunktion. Zu seinen Überlegungen zu Verfälschung und Konstruktion von Erinnerung durch eben diese, wählt er einen phänomenologischen und ontologischen Zugang. Kracauer beschreibt das Ineinandergreifen drei verschiedener Zeitlichkeiten. Der im Foto abgebildeten Zeit, den Zeitpunkt der Betrachtung und das Zeitfenster, das aus einem Kontinuum herausgeschnitten wird. Diese Zeitlichkeit des Bildes selbst, wird durch das Foto an einen anderen Ort und in eine andere Zeit transportiert.⁴⁹

Das Gedächtnis agiert fragmentarisch: „Weder die totale Raumerscheinung, noch der totale zeitliche Verlauf eines Tatbestandes werden miteinbezogen. Es achtet der Daten nicht, überspringt die Jahre oder dehnt den zeitlichen Abstand.“⁵⁰

Trotzdem „bewahren die Gedächtnisbilder nur dann etwas, insofern es etwas meint“, im Gegensatz zur Fotografie, „diese erfasst das Gegebene als ein räumliches (oder zeitliches) Kontinuum.“⁵¹ Diese „bedeutungslosen“ Fragmente, also die Fotografien, werden zum Zeitpunkt ihrer Aufnahme aus ihrem Kontext herausgelöst und sowohl der räumliche als auch der zeitliche Bezug werden außer Kraft gesetzt. Fotografien

⁴⁸ Sontag, Susan, *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer 2013 (1977), S. 9.

⁴⁹ Vgl. Geimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009, S. 125.

⁵⁰ Kracauer, Siegfried, „Die Fotografie“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 232.

⁵¹ ebd., S. 240.

„veranschaulichen nicht die Erkenntnis des Originals, sondern die räumliche Konfiguration eines Augenblicks.“⁵²

Kracauer spricht von der „gespenstischen Realität“ des fotografischen Bildes, weil dieses die „zerfallene Einheit“, also die im Gedächtnisbild gespeicherten Züge von einer längst geschwundenen Realität, neu heraufbeschwört.⁵³ So werden neue Zusammenhänge geschaffen und der Bezug zwischen Vergangenheit und Gegenwart durch das Foto entfremdet.

Cartier-Bresson sieht in diesem fotografischen Akt, der das Geschehen aus seinem Bedeutungskontext löst, eine Möglichkeit, die Vergänglichkeit zu überdauern. Verglichen mit Literatur, die erst im Nachhinein, durch die Rekonstruktion eines Ereignis über ihre Erinnerung entsteht, muss der Fotograf den Ausdruck eines Moments augenblicklich festhalten, bevor dieser für immer verschwindet.⁵⁴

„Der Raum dehnt sich für jeden von uns von den Augen fort ins Unendliche. Er berührt uns mehr oder weniger intensiv, wenn wir ihm gegenüberstehen, und sobald uns der unmittelbare Augenblick verlässt, finden wir ihn verändert in unserer Erinnerung wieder. Photographie ist die einzige Ausdrucksform, die den vergänglichen und unverwechselbaren Augenblick für immer festhalten kann.“⁵⁵

2.5 Exkurs: *Studium und Punctum*⁵⁶

Das *studium* beschreibt die konventionelle Information in einem Bild, das im Zusammenhang mit Wissen und Kultur des Betrachters wahrgenommen wird.⁵⁷ Es ist ein allgemeines Interesse an dem dargestellten Sachverhalt oder Objekt, dass mit dem

⁵² ebd., S. 240.

⁵³ Vgl. ebd., S.240

⁵⁴ Vgl. Cartier-Bresson, Henri, „Der entscheidende Augenblick“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 199.

⁵⁵ ebd., S.199

⁵⁶ Roland Barthes Begriffe *studium* und *punctum* einer Fotografie, werden vor allem im Kapitel 5.3 eine Rolle spielen.

⁵⁷ Vgl. Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 (1989), S. 33.

„vagen, oberflächlichen, verantwortungslosen Interesse“ vergleichbar ist, dass man für „Leute, Schauspieler Kleider oder Bücher aufbringt, die man gut findet.“⁵⁸

„Das *studium* anerkennen heißt unausweichlich den Intentionen des Photographen begegnen, in Harmonie mit ihnen eintreten, sie billigen oder mißbilligen, doch stets sie verstehen, mich mit ihnen beschäftigen, denn Kultur (der das *studium* entstammt) ist ein zwischen Urhebern und Verbrauchern geschlossener Vertrag.“⁵⁹

Das „absichtslose Detail“ hingegen, das *punctum*, ist für Barthes „ein Detail, das nicht oder wenigstens nicht unbedingt beabsichtigt im Bild ist; es befindet sich im Umfeld des fotografierten Gegenstandes als zugleich reizvolle unvermeidliche Zutat“⁶⁰ und ist somit „(..) jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).“⁶¹

Bernd Stiegler fasst das *punctum* zusammen, als „radikal subjektive Verankerung im Bild, die den affektiven Konnex zwischen Bild und Betrachter herstellt.“⁶²

⁵⁸ ebd., S. 37.

⁵⁹ ebd., S. 37.

⁶⁰ ebd., S. 57.

⁶¹ ebd., S. 36.

⁶² Stiegler, Bernd (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 75.

3. Die Bedingungen der Möglichkeit einer dokumentarischen Fotografie

3.1 Kunst oder Wissenschaft?

„Manche sehen in der Fotografie eine objektiv inventarisierende Abbildung der Welt, also ein Dokument, für andere ist das fotografische Bild vollkommen subjektiv, der Fotograf daher ein Künstler, der mit den Elementen der Wirklichkeit komponiert und sie sich aneignet, um sich selbst auszudrücken.“⁶³

Etwas pauschalisierend beschreibt Michel Frizot die Dichotomie Wissenschaft vs. Kunst und auch wenn sich der zeitgenössische Diskurs der Fotografie nicht mehr auf die Unterscheidung als Kunst oder Technik beschränkt, trifft er im Kern die Frage, die seit der Erfindung der Fotografie versucht wird zu beantworten – wo sind fotografische (Ab-)Bilder zu verorten? Wieweit reicht ihr dokumentarischer Charakter? Welche Funktionen werden der Fotografie als Dokument zugesprochen? Wo liegt seine Berechtigung? Im folgenden Kapitel soll aus unterschiedlichen Perspektiven untersucht werden, ob es tatsächlich möglich ist, das Eine von dem Anderen zu trennen und der Fotografie eine klare, eindeutige Funktion und Bedeutung zuzusprechen (es ist zu bezweifeln).

Die Fähigkeit des Mediums die Wirklichkeit in Detailtreue abzubilden, ist gleichzeitig auch der Grund, warum die Fotografie vorerst nicht als Kunstform anerkannt wurde und bis zur Jahrhundertwende eine Domäne der Naturwissenschaft war⁶⁴, sie diente anfänglich als Werkzeug der Akteure, um mathematische, physikalische, geographische und dokumentarische Zwecke zu erfüllen.

„Diese eigentümliche Qualität der Fotografie, objektives Aufzeichnungsmedium sein zu sollen, prädestinierte sie für naturwissenschaftliche Experimente. Im wissenschaftshistorischen

⁶³ Frizot, Michel (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann 1998, S. 11.

⁶⁴ Natürlich wurde schon sehr früh in unterschiedlichsten Formen mit dem Medium und der Bedeutung seiner produzierten Bilder experimentiert, jedoch erlangte die Fotografie erst durch ihre Industrialisierung und die Abstraktion des fotografischen Bildes langsam Anerkennung in der Kunst. (Vgl. Kapitel 5.1)

Rückblick zeigt sich, dass in der zweiten Hälfte des 19JH die Fotografie zum Modell wissenschaftlicher Objektivität wurde und als solche auch Anwendung fand.“⁶⁵

In der Tat konnte Fotografie von jedermann ausgeführt werden und erforderte keine künstlerischen Fertigkeiten.

„Wenn man sich Punkt für Punkt an sehr einfache, wenige Regeln halte, dann dürfte jeder zu den gleichen sicheren und gelungenen Resultaten gelangen wie Daguerre selbst. (..) man bedient die Apparatur; man führt eine Handlungsanleitung unter Verwendung ganz bestimmter Materialien aus. (..) Einschränkungen ergaben sich eher aufgrund der Unzulänglichkeiten der Technik in Bezug auf lange Belichtungszeiten oder eingeschränkter spektraler Empfindlichkeit. Hinzu kamen der zeitliche und der finanzielle Aufwand.“⁶⁶

Auch Baudelaire beschreibt die Fotografie alsbald als „Stellvertreterin der Kunst“, ihre wahre Bestimmung als „Dienerin der Wissenschaften und Künste“. Ihre Funktionen sind die Archivierung, Naturforschung, Gedächtnisstütze, Astronomie, Aufzeichnungen, Vermessungen, etc. Für ihn hat die Fotografie Anteil am materiellen Fortschritt und er reduziert sie auf seine mechanischen Funktionen der Reproduktion und Abbildung. Er bemerkt, dass die „Industrie, wenn sie in die Kunst einbricht, deren schlimmste Todfeindin wird“. Erlaubt man der Fotografie „ (..) Übergriffe in den Bereich des Ungreifbaren und des Imaginären, in alles, was nur deshalb einen Wert besitzt, weil der Mensch etwas von seiner Seele hinzutut, - dann wehe uns!“⁶⁷

Tatsächlich ist kein anderes Ausdrucksmittel fähig die Realität so naturgetreu wiederzugeben, wie die Fotografie. Auch Barthes bemerkt hierzu, dass „jedes andere Bild von vornherein und per se durch die Art und Weise belastet ist, in der der Gegenstand simuliert wird“⁶⁸.

Diese Eigenschaft des fotografischen Bildes, die Wirklichkeit objektiver und genauer abzubilden, als andere Formen der Darstellung, befreite die bildende Kunst, allem voran die Malerei, auch von naturalistischen und realistischen Zwängen. Kracauer beschreibt, dass sich das Kunstwerk seit der Renaissance mehr oder minder an die Natur hält. Doch geht seine Bedeutung weit über die reine (inhaltliche) Darstellung

⁶⁵ Stiegler, Bernd, „Vorbemerkung. Why Photography Matters as Never Before“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 16.

⁶⁶ Freiler, Thomas, „Das Geschenk an die Welt“, in: *FAQ*, Nr. 27, Mai/Juni 2014, S. 58f.

⁶⁷ Baudelaire, Charles, „Der Salon“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 122.

⁶⁸ Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 (1989), S. 13.

hinaus und trachtet nach „höherer Erkenntnis.“⁶⁹ Die Ideen des Künstlers manifestieren sich durch bestimmte Mittel der Darstellung (wie Farben, Töne oder Objekte), im Gegensatz zur Fotografie, die reine Abbilder eines Raumes oder Gegenstands liefert. Kracauer fürchtet daher den Verlust der Bedeutung des Kunstwerks, durch fotografische Bilder.

„Damit die Geschichte sich darstelle, muß der bloße Oberflächenzusammenhang zerstört werden, den die Fotografie bietet. Denn in dem Kunstwerk wird die Bedeutung des Gegenstandes zur Raumerscheinung, während in der Fotografie die Raumerscheinung eines Gegenstandes seine Bedeutung ist.“⁷⁰

Die Kunst trachtet danach, Bedeutung zu manifestieren und die Fotografie reproduziert inhaltlich, was einst vor der Linse stattgefunden hat. Doch kann die Inhaltliche Wiedergabe eines Geschehens nicht ebenfalls Bedeutung transportieren?

Exkurs: Neue Sachlichkeit

Die *straight photography* oder Neue Sachlichkeit versuchte ihre formal-ästhetische Bildkomposition, im Gegensatz zur bislang üblichen Orientierung an der Malerei, so objektiv wie möglich zu halten und die Dinge aufzuzeichnen, wie sie wirklich sind. Sie forderte eine klare, sachliche Darstellung und perfekte technische Umsetzung in Bildschärfe, Detailtreue und Komposition. Die Forderung nach sachbezogener Präzision leitet später den Übergang zur Dokumentar- und Reportagefotografie ein.⁷¹ Es kommt zu einer radikalen Orientierung an der Außenwelt und zur Versachlichung. Aufgrund dieser nüchternen Zurückhaltung wird der Kunstwert dieser Fotografien in Frage gestellt.

⁶⁹ Vgl. Kracauer, Siegfried, „Die Fotografie“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 235.

⁷⁰ ebd., S.235.

⁷¹ Vgl. Beer, Kathrin, *Neues Sehen. Neue Sachlichkeit. Straight photography*, http://www.khist.uzh.ch/chairs/bildende/lehre/13_HS_BS_Beer.pdf [Zugriff: 30.01.2015].



Abbildung 3 ⁷²

Auch in Bernd und Hilla Bechers Werk ging es vorrangig um die naturgetreue Abbildung von stillgelegten Industriebauten, die vielfach vor dem Abriss standen. Über 30 Jahre lang haben sie an ihren fotografischen Typologien gearbeitet, die nach streng festgelegten Grundsätzen⁷³ aufgenommen sind, um so die rein dokumentarische Objektivität der Fotografien zu betonen. Die Einzelbilder wurden dann systematisch zu Sequenzen arrangiert, sodass sie zu einem Bild wurden. Der konzeptionelle Aspekt der Arbeiten, die sie später „Anonyme Skulpturen“ nannten, wird erst durch das serielle Auftreten der Bilder sichtbar. Das Ergebnis ist die erstmalige Anerkennung technisch perfekter Fotografien in der Kunstszene, die bis

⁷² Abb. 3.: Becher, Bernd und Hilla, Typologie von Fachwerkhäusern, 1959-1974.

⁷³ Einhaltung der Zentralperspektive; Einsatz von Großformatkameras, um so Verzerrungen der Maßstäbe zu vermeiden; eine stets im selben Abstand und auf der selben Höhe zu den Gebäuden positionierte Kamera; keine groben Unterschiede der Lichtverhältnisse, um keine divergierenden Tonwert zu erhalten, etc. Alles technisch subjektiv Beeinflussbare wurde weitgehend neutralisiert.

dahin von den medialen Eigenschaften des Mediums keinen Gebrauch machen wollte, um sich eben nicht auf diese reduzieren zu lassen.⁷⁴

Was nun die „höhere Erkenntnis“ dieser Typologien sein mag, sei in den Raum gestellt. Interessant ist der Umstand, dass die Bechers zwar sachliche Dokumente der vorgefundenen Bauten schaffen wollten, und auch die technischen Mittel nach Möglichkeit dazu eingesetzt haben, doch diese Intention erst durch das serielle Auftreten der Bilder deutlich wird. Die Konzeption der Bilder, bestimmt offensichtlich ihre Rezeption, unabhängig von der Wahl der technischen Mittel, und kann die Fotografie auf neue Bedeutungsebenen heben. Ein und dasselbe Bild, kann je nachdem, ob es seine Konzeption zur Schau stellt, oder nicht, unterschiedliche Bedeutungen haben, sowohl Kunst, als auch Dokument sein. Die archivarischen Spuren der Bechers haben in der Entwicklung der Fotografie als Kunstform mindestens genauso einen Stellenwert, wie sie architekturhistorische Dokumente sind.

3.2 Der Bildausschnitt und die Rekontextualisierung

„Documentary photography is all about context – where it is shown, how it is presented, the information surrounding it.“⁷⁵

⁷⁴ Vgl. Museum Köln Ludwig (Hg.), *Photographie des 20. Jahrhunderts*, Köln: Taschen 2008, S. 26f.

⁷⁵ Badger, Gerry, *The Genius of Photography. How photography has changed our lives*, London: Quadrille Publishing 2012, S. 98.



Abbildung 4⁷⁶

Auf dieser Fotografie ist zu sehen, wie ein Mann, einem anderen Mann eine Pistole an den Kopf hält. Im Hintergrund ist ein weiterer Mann, der Armeekleidung trägt und das Geschehen beobachtet, zu erkennen. Der Schatten der Bäume fällt auf die Straße. Die Physiognomie der beiden Personen lässt vermuten, dass es sich um Menschen des asiatischen Kulturraumes handelt.

Zwischen dem bewaffnetem und dem jungen Mann, dem die Verzweiflung ins Gesicht geschrieben ist (immerhin befindet er sich kurz vor seinem Tod), gibt es offensichtlich einen scheinbar unlösbaren Konflikt. Es ist bemerkenswert, wie schnell der Betrachter dazu verleitet ist, mit der, sich verselbstständigenden Interpretation des Geschehens, fortzufahren. Natürlich trägt auch hier der Erfahrungs- und Wissensstand des Betrachters dazu bei. Das äußerliche Erscheinungsbild der beiden Männer könnte Aufschluss über Berufsstand und Zugehörigkeit einer sozialen Gruppe geben. So wäre der bewaffnete Mann möglicherweise dem Militär zuzuschreiben, der den politischen Machtapparat verkörpert, im Gegensatz zu dem jungen, machtlosen Studenten. Die emotionalisierende Wirkung des Bildes und die fehlenden Hintergrundinformationen, verleiten zu vorschnellem Urteil.

⁷⁶Abb.4.: Adams, Eddie, *Execution of a Suspected Vietcong*, 1968.

Auch ich empfinde Mitleid, Ungerechtigkeit und Machtlosigkeit. Diese lähmt mich, denn ich kann nichts tun. „Er ist tot und er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: das wird sein und das ist gewesen.“⁷⁷ Roland Barthes erklärt mir warum und spannt hier den Bogen zwischen der Vergangenheit und der Zukunft, die durch das Bild Gleichwertigkeit erhalten, denn im Moment der Betrachtung erhält der *Spectator* durch das Bild, Informationen über zwei unterschiedliche Zeithorizonte.

Einerseits weiß er, dass der junge Mann hingerichtet wurde (da der abgebildete Militarist seine Hand schon am Abzug hält) und somit heute tot ist. Andererseits hält das Foto ihm seine Lebendigkeit vor Augen, denn zum Zeitpunkt der Aufnahme war er (noch) am Leben und verweist auf den weiteren Verlauf seines Schicksals. „Indem die Photographie mir die vollendete Vergangenheit der Pose (den Aorist) darbietet, setzt sie für mich den Tod in die Zukunft.“⁷⁸

Siegfried Kracauer geht von einer Entfremdung der Vergangenheit und der Gegenwart durch eben diese zeitliche Verschränkung aus.⁷⁹ Die Zeitlichkeit des Bildes, also der Moment, der aus seinem Kontext herausgelöst wird, (als der Mann am Leben war), ist heute nicht mehr aktuell und so wird die Fotografie zu einem „Relikt einer vergangenen Zeit.“ Sie veranschaulicht nicht das Original, sondern ist nur „die räumliche Konfiguration eines Augenblicks.“⁸⁰

Spätestens hier ist die Problematik deutlich: das ausgesonderte Relikt, die Fotografie, gibt nur begrenzt Aufschluss, über das tatsächlich stattgefundenere Ereignis und kann keine endgültige Wahrheit übermitteln. Sie ist also nicht im Stande, den Zusammenhang aus seiner Geschichte loszulösen und in seine Zeitlichkeit zu integrieren. Trotzdem ist die Hoffnung nicht verloren und ihr dokumentarischer

⁷⁷ Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 (1989), S. 106.

⁷⁸ ebd., S. 106.

⁷⁹ Vgl. Geimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009, S. 125.

⁸⁰ Kracauer, Siegfried, „Die Fotografie“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 240.

Charakter nicht zur Gänze abzusprechen. Denn die Rekontextualisierung des Bildes schreibt seine Geschichte neu.

Betrachtet man den Titel zu dem Bild „*Execution of a suspected Vietcong*“, kann man beobachten, wie sich das Bild mit ihm verändert. Kendall L. Walton sagt zwar richtig, dass sich durch hinzufügen eines Titels oder Begleittextes, der fotografische Bezug zwischen dem Foto und seinem Referent zwar nicht ändert (die Fotografie zeigt immer das, was vor der Linse stattgefunden hat), die Bildinformation und die Bildwirkung hingegen eine Neuerung erfahren.⁸¹ Auch die nicht bildlich übermittelbare Hintergrundinformation, also die Geschichte, die hinter dem Bild steht, spielt dabei eine Rolle.

Es handelt sich um eine Fotografie des US-amerikanischen Kriegsfotografen Eddie Adams, die 1968 in Saigon aufgenommen wurde. Der Südvietnamesische Polizeichef Nguyen Ngoc Loan exekutiert auf offener Strasse einen Vietcong. Das Bild schockierte Menschen auf der ganzen Welt und wird zum ikonischen Zeichen der Antikriegsbewegung gegen das Engagement der USA in Indochina. Scheinbar interessierte sich niemand so recht für die eigentliche Geschichte, die hinter dem „brutalen und ungerechten“ Mord stand.

„In einem 1972 geführten Interview erklärte Adams, der abgebildete Polizist Nguyen Ngoc Loan sei durch die Aufnahme zu Unrecht verteufelt worden. Der Mann, den Loan erschossen habe, sei für die Ermordung der Familie seines engsten Mitarbeiters verantwortlich gewesen. „Manchmal kann ein Bild irreführend sein, weil es nicht die ganz Geschichte erzählt“, sagte Adams.“⁸²

„The picture bears only a tangential relationship to the actual event. That is one of the miracles. It is both, a devastatingly accurate report of what happened and a total distortion.“⁸³ Diese Verzerrung der Wirklichkeit durch die Auswahl eines Ausschnitts, kann verheerende Folgen mit sich bringen. So wird in jeder Kriegsberichterstattung

⁸¹ Vgl. Walton, Kendall L. „Fotografische Bilder“, in *Fotografie zwischen Inszenierung und Dokumentation*, Hg. Julian Nida-Rümelin/Jakob Steinbrenner, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 18f.

⁸² o. A., „Fotojournalist Eddie Adams gestorben“, Die Süddeutsche, 17. Mai 2010.

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/medien-fotojournalist-eddie-adams-gestorben-1.43058> [Zugriff: 30.01.2015].

⁸³ Badger, Gerry, *The Genius of Photography. How photography has changed our lives*, London: Quadrille Publishing 2012, S. 110.

fotografisches Material zugunsten politischer Interessen benutzt, die Mittel sind Zensur und Propaganda.

Hier wird deutlich, dass die Bedeutung von Bildern immer ein Produkt des ausgehenden Senders ist, egal ob durch Manipulation des Bildes selbst, oder seines Kontext. Diese Problematik der zeitgenössischen Dokumentarfotografie wird oft zum Thema der Kunst. So löst beispielsweise der Fotograf Luc Delahaye seine Kriegsphotografien aus ihrem Kontext und stellt somit ihre Glaubwürdigkeit als Dokumente in Frage. Er fordert, trotz Einfluss durch die Bilderflut, einen kritischen Blick des Betrachters und spielt mit der künstlichen Produktion von Wirklichkeit durch die Manipulation des Bildkontexts.⁸⁴

3.3 Annäherung über die Bildberichterstattung

3.3.1 Der (Foto)Journalist

Fotografie ist ein Massenmedium, ein „Mittel, mit dem ein Adressant einer großen Menge von Adressaten eine (prinzipiell beliebige) Botschaft oder Summe von Botschaften ausrichtet, unabhängig davon, ob die Erwartungen der Adressaten darin berücksichtigt sind, oder nicht“ und somit ein mediales Kommunikationsmittel.⁸⁵

„Fotografische Bilder wurden schnell in den verschiedensten Medien genutzt (darunter Illustrierte, Ausstellung, Sammel- und Postkarte) und fanden in zahlreichen Anwendungsbereichen Eingang (Verwaltung, Wissenschaft, Kunst, Werbung).“⁸⁶ Verbesserte Reproduktionstechniken, wie beispielsweise die Autotypie⁸⁷ oder der Rotationsdruck sorgten für das gesteigerte Vorkommen von Fotografien in den Printmedien. Die Menschen schenken diesen *Simulakren* mehr glauben, als

⁸⁴ Vgl. ebd., S 98.

⁸⁵ „Massenmedien“ in Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 485.

⁸⁶ Jäger, Jens, *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt am Main: Campus 2009, S. 46.

⁸⁷ Rasterdruck: Fotos werden direkt vom Negativ gedruckt; Bild und Text können nebeneinander gedruckt werden.

Holzstichen oder Zeichnungen und so wurden die Illustrationen in den Zeitungen nach und nach abgelöst. Mit einem hohen Authentizitätsanspruch konnte man am tagespolitischen Geschehen teilhaben.

„Schon im Amerika der 10er und 20er Jahre entwickelte sich das Genre der sozialdokumentarischen Photographie als eine der wichtigsten Strömungen photographischen Arbeitens,“⁸⁸ und das Berufsbild des Fotojournalisten mit ihr.

„Journalistinnen und Journalisten haben die Aufgabe, Sachverhalte oder Vorgänge öffentlich zu machen, deren Kenntnis für die Gesellschaft von allgemeiner, politischer, wirtschaftlicher oder kultureller Bedeutung ist. (...) Journalistinnen und Journalisten können ihren öffentlichen Auftrag zur Information, Kritik und Kontrolle nur erfüllen, wenn sie von Auflagen und Zwängen frei sind, die diesen Grundsätzen entgegenstehen. (...) sie sind regelmäßig für ein oder mehrere Auftraggeber auf der Grundlage individueller Vereinbarungen (...) tätig.“⁸⁹

So möchte (oder muss, laut Definition des deutschen Journalismusverbandes) der Journalist so unabhängig wie möglich berichten. Seine Intension ist, den Blick auf unsere Welt zu sensibilisieren, zu bilden, zu vermitteln, Vorgefundenes an einen anderen Ort zu transportieren, um so gewisse Zu- und Missstände in unterschiedlichen Gesellschaften aufzudecken und anderen Menschen verständlich zu machen.

Dieter Hacker, der in seinem Aufsatz *Profis und Amateure* 1974 eben diese beiden Anwendungsbereiche gegenüberstellt, beschreibt, wohl etwas zynisch, die Funktion und Handlungsweise des Bildjournalisten. Dies wundert nicht, wenn für ihn die Amateure „einer sinnvollen Benutzung des Fotoapparats“ näher kommen als die Profifotografen, zu denen er auch die Bildjournalisten zählt. Im Gegensatz zu diesen, ziehen sie „einen persönlichen Nutzen aus dem Gebrauch des Fotoapparates.“⁹⁰ Der Bildjournalist, so Hacker, erreicht zwar ein großes Publikum, doch seine dadurch errungene Macht, wird ihm, weil in einem wirtschaftlichen Abhängigkeitsverhältnis stehend, sogleich wieder abgesprochen. Durch dieses Abhängigkeitsverhältnis wird

⁸⁸ Museum Köln Ludwig (Hg.), *Photographie des 20. Jahrhunderts*, Köln: Taschen 2008, S. 7.

⁸⁹Deutscher Journalisten-Verband, (Hg.), *Berufsbild Journalistin – Journalist*, http://www.djv.de/fileadmin/user_upload/Infos_PDFs/Flyer_Broschuren/Berufsbild_Journalistin_Journalist.pdf 2009 [Zugriff: 30.01.2015].

⁹⁰ Hacker, Dieter, „Profis und Amateure“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 190.

auch die Produktion und Auswahl des Bildes beeinflusst. „Seine Verwertung ist bereits bestimmend für seine Produktion.“ Der Fotojournalist versucht Wirklichkeit zu objektivieren und sucht eine größtmögliche Übereinstimmung zwischen der Abbildung und der abgebildeten Wirklichkeit.⁹¹ „Seine Bilder ähneln Dokumenten und das Interesse, das sie beim Betrachter stimulieren sollen, soll ein Interesse an der abgebildeten Wirklichkeit sein, nicht am Foto selbst.“⁹²

So spricht er dem Fotojournalisten seine Qualität zur ordnungsgemäßen, also neutralen Übermittlung der produzierten „Dokumente objektiverer Wirklichkeit“ ab und stellt seine Funktion in Frage, denn wie könnte er unter solchen Umständen noch neutral berichten?

Henri Cartier-Bresson (1908-2004) bezeichnet den Bildreporter als „Handwerker, der den Illustrierten ihre Rohstoffe liefert“, die Gefahr laufen, „nach den Geschmäckern und Zielen der Zeitschriften frisiert zu werden. Denn bei einer Reportage muss der Bildtext ergänzen, was der Apparat allein nicht greifen konnte.“⁹³ Von der Entstehung der Bilder bis zur ihrer Veröffentlichung laufen diese durch viele Hände. Unter anderem durch die des Chefredakteurs, des Layouters oder des Texters und so wird die Intension der Fotografen oft deformiert. So wie die ursprüngliche Bedeutung des ausgewählten (Bild)Ausschnittes nachträglich durch die falsche Rekontextualisierung deformiert werden kann, so kann auch eben dieser Ausschnitt etwas werden, dass er im Moment der Aufnahme gar nicht war.

Man denke beispielsweise an den Spielfilm *Blow-Up* (1966), des italienischen Filmregisseurs Michelangelo Antonioni. Der Protagonist Thomas, ein britischer Modedefotograf, fotografiert in seiner Freizeit, ein sich küssendes Paar, in einem Park. Beim Vergrößern der Abzüge in seinem Labor erkennt er, dass er einen Mord dokumentiert hat.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 194f.

⁹² ebd., S. 194f.

⁹³ Cartier-Bresson, Henri, *Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze zur Photographie und Erinnerungen*, Berlin und München: Edition Christian Pixis 1998, S. 26.



Abbildung 5⁹⁴

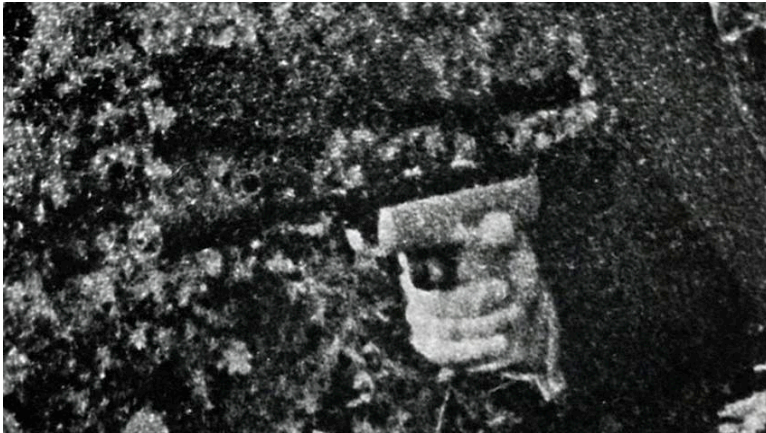


Abbildung 6⁹⁵

So erlangt die Fotografie, ohne Kenntnis und auch ohne Intention des Fotografen, dokumentarischen Charakter. Die Bedeutung des Bildes gibt sich erst im Nachhinein zu erkennen. Der dokumentarische Charakter einer Fotografie muss also nicht zwingend mit dem Grund ihrer Entstehung bzw. der Intention des Fotografen in Verbindung gebracht werden. Das Bild verwandelt sich nachträglich, von einem Foto eines küssenden Paares (Intension des Fotografen), zum Beweismaterial eines Mordes (Dokument). Die Tatsache, dass bis zum Ende des Filmes nicht geklärt wird, ob der Mord tatsächlich stattgefunden hat, oder nicht, tut hier nichts zur Sache.

⁹⁴ Don Mc Cullin, Thomas, *Blow-ups aus dem Park*, 1966.

⁹⁵ Don Mc Cullin, Thomas, *Blow-ups aus dem Park*, 1966.

3.3.2 Die Fotoreportage und der *Decisive Moment*

Henri Cartier-Bresson war sich ebenfalls bewusst, was für eine Macht die Bilder generierten und fürchtete den Missbrauch der isolierten Fragmente, die dazu prädestiniert waren, durch dessen Deplatzierung in neue Kontexte, verschiedene Interessen zu unterstützen. „He was afraid that in the wrong hands photography of this kind could simply reduce the world to a series of clever patterns, visual jokes and, worst of all, anecdotes, which he considers the „enemy of photography.“⁹⁶

Um dieser Entmündigung entgegenzuwirken und selbst zu bestimmen, welche Bilder, wie und wo gezeigt werden, gründeten die Fotografen Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, und George Rodger 1947 die Fotoagentur Magnum. Die Agentur sollte sicherstellen, dass die Bildrechte stets bei den Fotografen blieben, damit diese weder in Untreue gezogen werden, noch von den Magazinen ausgenommen werden konnten. Der Wiederverkauf der Bilder brachte finanziellen Profit und ermöglichte den Fotografen, sich durch Publikationen, beispielsweise in Form von Fotoessays, einen Namen zu machen. Man wollte auch weg vom Einzelbild und den Status und die Qualität der Reportagefotografie erhöhen.⁹⁷

Die Bildreportage erzählt eine Geschichte in einer Reihe von Bildern. Es sei dem Einzelbild nicht zur Gänze abgesprochen, das Wesentliche einer Geschichte einzufangen, jedoch gelingt das äußerst selten.⁹⁸

1952 erschien Henri Cartier-Bressons Fotobuch *Images à la Sauvette*, in englischer Übersetzung *The Decisive Moment*, das seinen Blick auf die Welt, durch und mit der Kamera, anhand von 126 Fotografien und einem Essay erläutert.

„Ich glaube Leben bedeutet, sich selbst gleichzeitig mit der Welt zu entdecken, die uns umgibt, einer Welt, die uns formt, die aber auch von uns beeinflusst werden kann. Es gilt, eine Balance

⁹⁶ Badger, Gerry, *The Genius of Photography. How photography has changed our lives*, London: Quadrille Publishing 2012, S. 104.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 109.

⁹⁸ Vgl. Cartier-Bresson, Henri, *Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze zur Photographie und Erinnerungen*, Berlin und München: Edition Christian Pixis 1998, S. 13.

zwischen diesen beiden Welten herzustellen – der Welt in uns und der um uns. Als Ergebnis dieses wechselseitigen Prozesses vereinigen sich beide Welten und werden eins. Von dieser einen Welt müssen wir berichten.“⁹⁹

Cartier-Bresson prägt den Begriff des *decisive moment* und legt mit der Idee dieses alles entscheidenden Augenblicks, den es im Bruchteil einer Sekunde einzufangen gilt, eine „Gebrauchsanweisung“ und Orientierungshilfe für den *freien, unabhängigen* Reportagefotograf dar. Es sind jedoch weder besonders aufgeladene, ergreifende oder außergewöhnliche Szenen allein, noch reine Formalitäten¹⁰⁰, wie die grafische Anordnung der Vorgefundenen Strukturen, die dem Bild sein gewisses Etwas verleihen. Vielmehr fordert Cartier-Bresson ein Zusammenspiel aus dem richtigen Sujet, der Bildkomposition und der Bereitschaft und Wachsamkeit des Fotografen, um so „in einem Bild das Wesentliche einzufangen.“¹⁰¹

„The idea of the ‚decisive moment‘, the instant when a prescient photographer anticipates a significant moment in the continuous flux of life and captures it in a fraction of a second, has become one of the most seductive notions in photography.“¹⁰²

Der Fotograf tritt in enge, unmittelbare Beziehung zu seiner Umwelt und braucht ein hohes Maß an Sensibilität und Empathie. „*Jeder von uns braucht Samthandschuhe und Falkenaugen.*“¹⁰³ Er ist nicht alleine verantwortlich, den richtigen Augenblick zu treffen, sondern muss mit seiner Umwelt in einen Bewegungsfluss treten und sich diesem völlig hingeben. Nur durch die Bereitschaft beider Seiten, der äußeren und der inneren Welt, und einem undefinierbaren Element, der Intuition, wird dies möglich.

⁹⁹ Cartier-Bresson, Henri, „Der entscheidende Augenblick“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 205.

¹⁰⁰ „Unter Form verstehe ich einen strengen bildnerischen Aufbau, durch den unsere Gedanken und Empfindungen anschaulich und unmittelbar werden.“ Cartier-Bresson, Henri, *Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze zur Photographie und Erinnerungen*, Berlin und München: Edition Christian Pixis 1998, S. 28.

¹⁰¹ Vgl. Cartier-Bresson, Henri, *Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze zur Photographie und Erinnerungen*, Berlin und München: Edition Christian Pixis 1998, S. 12.

¹⁰² Badger, Gerry, *The Genius of Photography. How photography has changed our lives*, London: Quadrille Publishing 2012, S. 104

¹⁰³ Cartier-Bresson, Henri, „Der entscheidende Augenblick“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 199.

Cartier-Bresson grenzt sich ganz klar von inszenierten Aufnahmen ab. Das „gewaltsame Zusammenbringen all jener Elemente, die im Zusammentreffen ein Thema zum Sprechen bringen können“ ist für ihn „Betrug und Trickerei.“ Die Abbildung der Wirklichkeit soll nicht durch technische Hilfsmittel, wie die Verwendung von Kunstlicht oder der Beschnitt des Negativs manipuliert werden.¹⁰⁴ „Wir dürfen weder versuchen die Wirklichkeit beim Photographieren zu manipulieren, noch das Resultat in der Dunkelkammer zu verändern.“¹⁰⁵

Er fordert, dass „der Gehalt eines Ereignisses, das gerade stattfindet, geschildert und gleichzeitig eigene Eindrücke vermittelt werden.“¹⁰⁶ Es muss also auch ein Teil der individuellen Persönlichkeit mit in das Bild fließen, das sich durch die Auswahl des Themas, und eben diesem richtigen, unverstellten Augenblick auszeichnet.

Um das richtige Sujet auszuwählen, ist die Kreativität des Fotografen gefragt: Wenn man schließlich *„gegenüber allem, was in der Welt passiert, aufgeschlossen und seinen Gefühlen gegenüber ehrlich ist*, findet man Themen wie Sand am Meer (..) Und so kann in der Photographie *das kleinste Ding ein großes Thema abgeben, eine Beiläufigkeit des Menschenlebens zum Leitmotiv werden*.¹⁰⁷

Hacker und Bresson unterscheiden sich in ihren Ansichten über die Funktionen und Wirkung des Fotoreporters. Zwar sind sich beide einig, dass ein Bild in falschen Händen eine eigenmächtige Dimension entwickeln kann, doch dürfte dies der einzige Überschneidungspunkt sein. Cartier-Bresson, der aus Sicht des Operators berichtet, fürchtet diesen Effekt erst durch die Abnahme der Bilder, während er sich für Hacker schon sehr viel früher abzeichnet. Der Reportagefotograf weiß, was er zu liefern hat, und so wird der ganze Bildentstehungsprozess beeinflusst.¹⁰⁸ Bilder dieser Art, die für einen bestimmten Zweck produziert werden, und bei dessen Aufnahme der Fotograf ihre zukünftige Verwendung schon vorwegnimmt, beeinflussen die Wachsamkeit des

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 197f.

¹⁰⁵ ebd., S. 199.

¹⁰⁶ ebd., S. 197.

¹⁰⁷ ebd., S. 201.

¹⁰⁸ Vgl. Hacker

Fotografen und schließlich auch die Natürlichkeit der einzufangenden Szene; in weitere Folge natürlich auch Bildinformation. Für Bresson würde es sich in so einem Fall um Inszenierung handeln. Da auch die „äußere Welt“ Einfluss auf den Operator und somit das Bild hat, wäre seine Aufgabe missglückt und der richtige Augenblick für immer verschwunden.

Cartier-Bresson geht von einem selbstbestimmten Reportagefotografen aus, der neben der Schaffung des Bildes auch Verantwortung für dessen übermittelte Botschaft trägt. Im Gegensatz zu Hacker, für den die ästhetischen Merkmale einer dokumentarischen Fotografie nicht wichtig sind, (denn der Betrachter soll an der abgebildeten Wirklichkeit Interessiert sein, und nicht am Foto selbst)¹⁰⁹ sind für ihn Form und Inhalt des Bildes nicht voneinander zu trennen. Er fordert „formale Klarheit durch Erkennen des Rhythmus der realen Welt.“¹¹⁰

„Wir arbeiten in Einklang mit der Bewegung, als würde sie uns das Gesetz des Lebens enthüllen. Doch innerhalb der Bewegung gibt es einen Moment, in dem sich alle Elemente in Harmonie befinden. Diesen Moment muß die Photographie erfassen und seine Balance für immer festhalten.“¹¹¹

3.3.3 Street Photography – eine Spielwiese

„Street photography is the impuls to take candid pictures in the stream of every day live (..) so they hold up a mirror to the kind of societies we are making for ourselves.“¹¹²

Street Photography richtet ihren Blick auf die ungestellten Momente des täglichen Lebens. Wie der Terminus impliziert, hält sie bildlich Dinge fest, die sich in den Strassen, aber auch in anderen öffentlichen und urbanen Räumen, wie U-Bahnen, Parks, Einkaufszentren, Friedhöfen oder Bars ereignen. Diese reale Szenen, auf die der

Hacker, Dieter, „Profis und Amateure“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 194f.

¹¹⁰ Cartier-Bresson, Henri, „Der entscheidende Augenblick“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 203.

¹¹¹ Cartier-Bresson, Henri, „Der entscheidende Augenblick“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 203.

¹¹² Howarth, Sophie/ Mc Laren, Stephen, *Street photography now*, London: Thames & Hudson 2010, S. 9.

Fotograf grundsätzlich keinen Einfluss hat, werden durch das Einfrieren und Festhalten in einem Bild, hervorgehoben. Unser Blick wird durch die *Street Photography* auf Handlungen, Ereignisse, Zu- und Missstände der existierenden Welt gelenkt, die uns umgibt.

„ (...) these crazy, unreal images were all made in the most everyday and real locations“¹¹³

Das faszinierende an der *Street Photography* ist, dass nichts ist vorbereitet oder geplant werden kann. Durch die fortlaufende Neugierde und Spontaneität des Fotografen wird es möglich, Momente einzufangen, in denen alle Elemente im Einklang miteinander auf ein Bild komprimiert werden. „It makes something very ordinary seem extraordinary.“¹¹⁴ Solche Szenen wirken oft gestellt, sind es aber nicht.



Abbildung 7¹¹⁵

Das Bild des amerikanischen Fotografen Joel Meyerowitz zeigt das zufällige Aufeinandertreffen von Individuen im öffentlichen Raum und einen möglichen

¹¹³ ebd. S. 10.

¹¹⁴ ebd. S. 10.

¹¹⁵ Meyerowitz, Joel, *New York City*, 1978.

decisive moment. New York, 1978; zwei Schuhe spazieren auf der Strasse und indem Moment, indem eine Frau mit eingegipstem Fuß vorbeigeht und ihre Leidensgenossen begrüßt, wird der Auslöser der Kamera betätigt. Ist die Dame Teil der Werbeaktion, oder kommt sie zufällig des Weges entlang? Ein Augenblick früher oder später wäre die Aussagekraft des Bildes bereits „für immer verschwunden.“

Fotohistoriker sprechen von der Blütezeit der *Street Photography* von den 1920er Jahren, als André Kertész, Henri Cartier-Bresson, Bill Brandt und Brassai anfangen die Strassen zu ergründen, bis in die 70er Jahre bis zum frühen Tod von Diane Arbus, Tony Ray-Jones und Garry Winogrand.¹¹⁶ Die Anfänge der *Street Photography* stehen mit der technischen Entwicklung der Fotografie in Verbindung, da die Erfindung der Kleinbildkameras den Fotografen eine neue Arbeitsweise ermöglicht. Die Bildaufzeichnung wurde schneller und die Ausrüstung kompakter, sodass man überall fotografieren konnte. Auch der Boom der Illustrierten in den 1920er zog eine steigende Nachfrage von Bildern mit sich.

Doch durch das Aufkommen der *tertiären Medien*¹¹⁷, hat sich das Wesen der Berichterstattung maßgeblich verändert und „die goldenen Jahre der Presse (ca. 1880-1920) und wohl auch des Buches sind unwiderruflich zur Vergangenheit geworden.“¹¹⁸ Die steigende Geschwindigkeit der Nachrichtenübermittlung durch live Übertragungen im Fernsehen und Netz führt zum Zeitungssterben, was natürlich auch Rückschläge für die Fotoagenturen bedeutet. So musste sich die Fotografie neu verorten.

„Der Begriff *Medium Fotografie* taucht erst Anfang der 1970er Jahre auf – und mit ihm auch die ins Bild gesetzte Medienanalyse und Medienreflexion. Ihre Ergebnisse sind Ausdruck einer Konzeptfotografie, welche ihr eigenen Verhältnisse von Produktion und Rezeption – ihr Konzept also – zu ihrem eigentlichen Thema macht.“¹¹⁹

¹¹⁶ Vgl. Howarth, Sophie/ Mc Laren, Stephen, *Street photography now*, London: Thames & Hudson 2010, S. 14.

¹¹⁷ Tertiäre Medien: technische Einrichtungen sind sowohl bei der Herstellung der Kommunikationsinhalte, als auch bei deren Empfang beteiligt; z.B. Radio, Tonträger, Fernsehen, Computer; Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 486f.

¹¹⁸ ebd., S. 487.

¹¹⁹ Jäger, Jens, *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt am Main: Campus 2009, S. 29.

In den 80er und 90er Jahren waren eher konzeptionellere Formen im Bereich der Kunstfotografie gefragt und den Strassenfotografen wurde während dieser Zeit wenig Beachtung geschenkt.¹²⁰

Durch die Digitalisierung der Fotografie und die Popularisierung des Internets erfährt die *Street Photography* eine „Renaissance“. Diese Neuorientierung in der Herstellung und Verbreitung von fotografischem Bildmaterial bietet neue, vielfältige editorische Möglichkeiten, und eröffnet den internationalen Austausch von Weltgeschehen. „Everything is changing. How we take photographs, manipulate them, share them, store them – even how we pose for them. Our tools are mutating quickly, promising even faster, clearer, brighter and cheaper pictures.“¹²¹

Im Gegensatz zur journalistischen Tätigkeit, muss also die Intention des Strassenfotografen nicht zwingend in der periodischen, publizistischen Berichterstattung verankert sein, seine Motive können persönlicher Natur sein und die Nutzung auch allein für den Privatgebrauch. Kommerzielle Interessen rücken in den Hintergrund und der persönliche Blick des Fotografen ist gefragt. Er will seine eigenen Gefühle und Wahrnehmungen reflektieren, sich positionieren und schließlich seinen individuellen Blick auf die eigene oder fremde Umwelt festzuhalten. Susan Sontag spricht von einer „Interpretation der Welt“¹²², wie beim Gemälde und Zeichnungen. Zwar kritisiert sie, die Bilderflut, die unsere gesamte Wahrnehmung beeinflusst und spricht von einer „Grammatik und wichtiger noch, einer Ethik des Sehens“, die „unsere Vorstellung verändern und erweitern, von dem was anschauenswert ist und was zu beobachten wir ein Recht haben.“¹²³ Für viele Strassenfotografen besteht allerdings der Reiz ihrer Arbeit gerade darin, das Sehen wieder neu zu erfahren und zwar mit und durch die Kamera. Um diese außergewöhnlichen Momente überhaupt wahrzunehmen, brauchen sie ein

¹²⁰ Vgl. Howarth, Sophie/ Mc Laren, Stephen, *Street photography now*, London: Thames & Hudson 2010, S. 15.

¹²¹Ewing, William A., zit. nach Howarth, Sophie/ Mc Laren, Stephen, *Street photography now*, London: Thames & Hudson 2010, S. 9.

¹²² Sontag, Susan, *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer 2013 (1977), S. 12.

¹²³ ebd., S. 9.

wachsames Auge. „My photographs are more questions than answers. I use photography as a way to help me understand why i am here. The camera helps me to see.“¹²⁴

Der persönliche Blick auf das tägliche Leben um den Fotografen rückt immer mehr in den Mittelpunkt und die Authentizität dieser Bilder stößt auf allgemeines Interesse. Es gibt keine endgültige Definition von *Street Photography*, kein richtig oder falsches Arbeiten. Die Grenzen zwischen persönlichem Blick und dem dokumentarischem Aufzeichnen des Lebens in der Großstadt verschwimmen.

Dem Fotografen ist bei der Auswahl des Themas genauso viel Spielraum überlassen, wie bei der Auswahl seiner technischen Mittel und seiner Arbeitsweise. *Street Photography* kann sozialdokumentarischen Charakter haben, politische Interessen verfolgen oder einfach nur hinterlassene Spuren der Menschheit aufzeichnen und zu einer „Still life Street Photography“ gedeihen. Auch heute noch, gibt es Fotografen, die, wie einst der Franzose Eugène Atget (1857-1927), der vielerorts als Pionier der Strassenfotografie galt, mit Großformatkameras arbeiten.

„Atget engages with what is probably the central theme of 20th-century photography – the city – and does so in a way that is both objective and subjective. (...) His streets are generally unpeopled, but there is a powerful sense of lived lives in his work. Fascinatingly, there is also a vivid sense of his own life – though concerned with selling his pictures, he photographed a Paris that seemed peculiarly his own. This is particularly relevant for young photographers today, many of whom are concerned with telling their own tales as well as those of their subjects.“¹²⁵

Der Fotojournalismus bedient sich häufig den Methoden der *Street Photography*. Umgekehrt muss diese aber nicht zwingend mit journalistischer Tätigkeit in Verbindung gebracht werden. Der *decisive moment* kann als Bindeglied zwischen Fotoreportage und *Street Photography* verstanden werden, da beide diesen zu finden

¹²⁴ Parke, Trent zit. nach Howarth, Sophie/ Mc Laren, Stephen, *Street photography now*, London: Thames & Hudson 2010, S. 138.

¹²⁵ Badger, Gerry, *The Genius of Photography. How photography has changed our lives*, London: Quadrille Publishing 2012, S. 56.

suchen. Wenn der dokumentarische Charakter der *Street Photography* im Aufzeichnen „vorgefundener Wirklichkeit“ besteht, die nicht inszeniert ist, ist zu klären, was genau diese vorgefundene Wirklichkeit alles sein kann, und was nicht.

4. Inszenierte Wirklichkeit ?

Der Begriff der „Inszenierung einer Fotografie“ wird in vorliegenden Überlegungen an dessen übermittelte Botschaft gekoppelt. Wie aus vorangegangenen Überlegungen hervorgeht, ist die Botschaft nicht alleine durch den Bildinhalt bestimmt.

Diese Bildwirkung oder Botschaft des Bildes, kann in unterschiedlichen Phasen des Entstehungsprozesses manipuliert bzw. „inszeniert“ werden. Im Moment der Aufnahme selbst (Inszenierung der Aufnahmesituation), durch die Nachbearbeitung des Bildes in der Dunkelkammer bzw. mit Hilfe eines Bildbearbeitungsprogrammes (Inszenierung der Fotografie), oder in der Art und Weise, wie das Bild übermittelt wird (Inszenierung des Kontext bzw. Rekontextualisierung). Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich auf den Moment der Aufnahme, also die Entstehung fotografischer Wirklichkeit.

Der erste markierbare Unterschied liegt darin, dass es Fotografien gibt, die eine vorgefundene Wirklichkeit darstellen, und solche, die ihre dargestellten Wirklichkeiten eigens für das Bild konstruierten. Die „Darstellung der vorgefundenen Wirklichkeit“ impliziert bereits die Entscheidung des Fotografen, einen bestimmten Teil der Realität in den Blick zu nehmen und ist somit immer eine Auswahl.

Für die „objektivierenden Fotografie“, so der Kunsttheoretiker Bazon Brook, stellt „das Medium nur ein Transportvehikel für eine außerhalb des Mediums vorfindliche Realität dar, die durch die Fotografie objektiviert wird.“¹²⁶ Die dargestellte Wirklichkeit kann „dem Betrachter gegenüber als selbstständige und eigenständige erscheinen.“¹²⁷ Der Fotojournalist soll „das Ereignis so fotografisch reproduzieren, dass er Dritten gegenüber, die (..) selber nicht beteiligt waren, die Situation erfahrbar werden lässt und die tatsächlich bestimmenden Bedingungen dieses Vorgangs

¹²⁶ Brock, Bazon, „Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivierung“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 237.

¹²⁷ ebd., S. 237.

objektiviert.“¹²⁸ So soll unterschiedlichen Betrachtern stets dieselbe Information übermittelt werden.¹²⁹ Wichtig sind für ihn dabei weder die technischen Mittel zur Umsetzung der Botschaft, noch die Intention des Fotografen. Entscheidend ist die Information, die der Betrachter empfängt.

Die „Inszenierende Fotografie“ hingegen, will, wie auch die bildende Kunst, Bildwirklichkeit konstituieren, die Bilderzeugung steht im Mittelpunkt. So würde der inszenierende Fotograf, in der gleichen Situation versuchen, seine eigene Wahrnehmung des Ereignisses zu transportieren.¹³⁰

„Für sie wäre in erster Linie wesentlich: die Erzeugung einer bestimmten Wahrnehmung des Ereignisses, das Hervorrufen eines atmosphärischen Drucks und ästhetischer Dichte, die Erzeugung einer nicht näher kontrollierbaren Einstellung des Betrachters zu dem Bild, etc.“¹³¹ Es geht also in erster Linie nicht darum, was abgebildet ist, sondern wie der Fotograf es darstellt,

Entscheidend ist, wie der Fotograf ein bestimmtes Geschehen wahrnimmt und wie er dieses zum Ausdruck bringt. Die übermittelte Information ist demnach von der Intention des Fotografen abhängig. Ist er in einer düsteren Stimmung und überträgt sich diese auf seine Wahrnehmung, wird er eine bedrückende Wiedergabe der vorgefundenen Szene schaffen, ist er heiter und verspielt, wird er auch die Technik so einsetzen, dass die Bildästhetik von einer Leichtigkeit geprägt ist. Die Persönlichkeit des Fotografen fließt insofern in das Bild mit ein, als das er seine individuelle Wahrnehmung eines Geschehens, auf das fotografische Abbild überträgt. Der Bildinhalt steht nicht im Vordergrund der Bedeutungsproduktion des Bildes, sondern wie der Fotograf diesen interpretiert. Die Technik wird als Instrument verwendet, die eigene Wahrnehmung zu übersetzen. Nach Brooks Verständnis muss die „inszenierende Fotografie“ ein Ereignis nicht zwingend für das Bild konstruieren. Die

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 238.

¹²⁹ So gut es eben geht. Denn selbst wenn der Gehalt eines Geschehens „versachlicht“ wird, spielt auch hier der Wissensstand des Betrachters wieder eine Rolle bei der Rezeption.

¹³⁰ Brock, Bazon, „Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivierung“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 237.

¹³¹ ebd., S. 237f.

inszenierende Fotografie konstruiert ihre Bildrealität, indem die vorgefundene Realität vom Fotografen interpretiert wird.

„Beide bemühen sich also um eine gegebene Realität, der eine in der Absicht, das Ereignis möglichst sachgerecht und komplett abzubilden, der andere, um ein verdichtetes Bild einer Erfahrung zu schaffen, möglicherweise um einen sehr subjektiven Eindruck zu reproduzieren.“¹³²



Abbildung 8¹³³

Cartier-Bressons Aufnahme, *Au Bord de la Marne*, 1938 zeigt eine Gruppe von Menschen, die an einem Flussufer sitzen und picknicken. Das Bild ist sehr stimmungsvoll und bei der Betrachtung verspürt man eine gewisse Leichtigkeit. Die Szene wirkt sehr natürlich, denn die Protagonisten haben Cartier-Bressons Anwesenheit scheinbar nicht bemerkt. Er wollte das Vorgefundene so zeigen, wie es wirklich ist.

„In fact, it was one of the photos Cartier-Bresson took during his first (and last) salaried job with the Parisian leftwing newspaper, *Ce Soir* in 1937. The assignment was for a campaign to win more vacation time for workers, and his editors hated the self-indulgent poses (picnic baskets, wines and all that) and the final spread on the story didn't use the photo.“¹³⁴

¹³² Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie III 1945-1980*. München: Schirmer-Mosel 1983, S. 235.

¹³³ Cartier-Bresson, Henri, *Sonntag am Ufer der Marne*, 1938.

¹³⁴ Selwyn-Holmes, Alex, "Au Bord de la Marne", *Iconic Photos*. 2010, <https://iconicphotos.wordpress.com/2010/05/28/au-bord-de-la-marne/> [Zugriff: 30.01.2015].

Als er die Szene fotografiert hat, beeinflusst er zwar das Geschehen nicht, versucht aber trotzdem „ein verdichtetes Bild einer Erfahrung zu schaffen.“¹³⁵ Natürlich muss der Fotograf sich für diesen oder jenen Ausschnitt entscheiden, ansonsten gäbe es keine Fotografie. Das bedeutet, dass die Auswahl des Sujets bzw. des Bildausschnitts nicht alleine Merkmal für eine inszenierte Fotografie sein kann, sonst wären alle Bilder eindeutig inszeniert. Die Tatsache, dass es sich bei dieser Fotografie um eine Auftragsarbeit handelt, ist hier näher zu betrachten. Cartier-Bresson interpretiert ein Thema und entscheidet selbst, welches Motiv den Anforderungen der Zeitschrift am besten entsprechen könnte. Er wusste bereits im Vorfeld, welchen Bildinhalt die eingefangene Szene übermitteln soll und bringt insofern seine Persönlichkeit mit ein, als dass er sich für eben dieses Motiv entschieden hat.

So ist festzuhalten, dass die Interpretation eines Themas, dass mittels Fotografie versucht wird, zum Ausdruck zu bringen, immer auch Ausdruck der Persönlichkeit des Fotografen ist, insofern, als dass er das Thema interpretiert. Wenn der Bildinhalt, schon vor dem sich stattfindenden Ereignis, dass später zum Foto wird, entschieden ist, ist fraglich, ob die Szene noch im gleichen Ausmaß für sich selbst sprechen kann und es möglich ist, noch einen differenzierten Blick auf diese zu nehmen.

Weiters bemerkt Brock, dass die „inszenierende Fotografie, die Fotografie des Einzelbildes ist, und ihre bilderzeugenden Techniken jeweils in einem Bild kulminieren.“¹³⁶ Das Einzelbild, soll ganz und gar aus sich selbst bestimmbar sein.¹³⁷

„Die objektivierende Fotografie ist die Fotografie der Sequenz. Jedes Einzelbild verweist auf ihm vorausgegangene und ihm nachfolgende, wobei die Interessantheit der objektivierenden Fotografie daraus resultiert, dass der Betrachter in seiner

¹³⁵ Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie III 1945-1980*. München: Schirmer-Mosel 1983, S. 235.

¹³⁶ Brock, Bazon, „Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivierung“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 238.

¹³⁷ Vg. ebd., S. 238.

Vorstellungskraft die Fortsetzung oder Rückführung der Sequenz selber vornehmen kann.“¹³⁸

Auch für A. D. Coleman ist keine klare Grenze zwischen der objektiven Aufzeichnung und der subjektiven Darstellung zu ziehen. Er beschreibt die fotografische Realitätsbewältigung in drei Kategorien.

Er spricht erstens von der *dokumentarischen bzw. straight photography*, die die Realität nicht beeinflusst und bei dessen Betrachtung die „bildgewordene ursprüngliche Identität“ vermitteln werden soll. Die Identität des Operators spielt hierbei keine Rolle. „Als persönliches, subjektives Moment ist einzig die Entscheidung des Fotografen zugelassen, welchen Teilen der Realität er sich zuwendet.“¹³⁹ Er schlägt vor, diese herkömmlichen Begriffe mit „informativer und kontemplativer bzw. darstellender Fotografie“ zu ersetzen.¹⁴⁰

Die Vorgefundene Wirklichkeit ist für Coleman auch dann inszeniert, wenn die Gegenstände, Wesen und Vorgänge die sich vor der Kamera abspielen vom Operator interpretiert werden und die Subjektivität der Wahrnehmung im Bild sichtbar wird. Der Fotograf hat die Möglichkeit, „sein Verständnis und seine Gefühle bezüglich des realen Ereignisses auf das Bild zu übertragen.“¹⁴¹ Coleman nennt hier beispielsweise die Arbeiten von Robert Frank, André Kertész oder Cartier-Bresson.

¹³⁸ ebd., S. 238.

¹³⁹ Coleman, A. D., „Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 240.

¹⁴⁰ ebd., S. 240.

¹⁴¹ ebd., S. 241.



Abbildung 9¹⁴²

Der australische Fotojournalist, Trent Parke, der Mitglied der Fotoagentur Magnum ist, fotografiert in den Strassen von Sydney. Er lotet die technischen Möglichkeiten der Kamera aus und experimentiert mit extremen Belichtungszeiten. So setzt er bewusst Akzente auf die Lichtverhältnisse und die abgebildeten Szenen wirken wie apokalyptische Traumwelten.

„I am forever chasing light. Light turns the ordinary into the magical.“¹⁴³

In seinen Bildern hält Parke das Zusammenspiel des Lichts, mit den beweglichen Momenten seiner Umgebung fest und zeichnet dieses, in etwas extremer Form, auf. Die abgebildete Fotografie dürfte die „ursprünglichen Identität“ des Augenblicks zwar nicht naturgetreu wiedergeben, denn es ist zu bezweifeln, dass der abgebildete Mann tatsächlich wie ein „Erleuchteter“ aussah, trotzdem vermittelt sie dem Betrachter seine ursprünglichen Gegebenheiten. Das helle Sonnenlicht war zu dem Zeitpunkt tatsächlich so hell, dass der Mann sich ganz deutlich von dem Rest der Szene abgehoben haben muss.

¹⁴² Parke, Trent, *Sydney*, 2001.

¹⁴³ Park, Trent zit. nach Howarth, Sophie/ Mc Laren, Stephen, *Street photography now*, London: Thames & Hudson 2010, S. 143.

Coleman würde von einer Interpretation der Szene sprechen, da die „Subjektivität der Wahrnehmung im Bild sichtbar“ ist. Parks Interesse liegt offensichtlich auf den Lichtverhältnissen, doch ist hier noch ein weiterer Umstand zu betrachten.

Durch die Wahl der technischen Umsetzung kommt es zu einer Hervorhebung der extremen Lichtsituation zwischen Licht und Schatten. Der Blick des Betrachters wird auf diese außergewöhnliche Erscheinung gelenkt und der restliche Bildinhalt ist nicht mehr relevant. Das Bild ist nicht inszeniert, weil es den extremen Gegensatz von Licht und Schatten aufzeigt, sondern weil es den Blick des Betrachters manipuliert, indem es durch die Hervorhebung eines bestimmten Vorgangs, andere Bildelemente ausblendet.

Die dritte Art der Darstellung zeichnet sich dadurch aus, dass „etwas geschieht, das ohne die Beteiligung des Fotografen nicht geschehen würde. Hier erzeugt der Fotograf bewußt und intentional Ereignisse aus dem einzigen Grund, davon Bilder zu machen.“¹⁴⁴ Dies kann entweder durch das bewusste Eingreifen in den realen Verlauf der Dinge, oder die Konstruktion einer Welt für das Foto sein. So ist schon das Arrangieren von Dingen und Personen vor der Kamera „inszenierende oder directorial“ Fotografie. In diesem Zusammenhang spricht er von „gefälschten Dokumenten“, da sie bewusst mit der Glaubwürdigkeit des Betrachters spielen.¹⁴⁵

„Hier sind die ‚Authentizität‘ des ursprünglichen Ereignisses und die Glaubwürdigkeit des Fotografen keine Frage – vom Betrachter erwartet man, dass er solche Gesichtspunkte nur ironisch in Betracht zieht. Solche Bilder benutzen den Wahrheitsanspruch der Fotografie gegen den Betrachter; sie beuten die anfängliche Glaubwürdigkeit dadurch aus, dass sie sie auf Ereignisse übertragen, die vom Fotografen inszeniert sind.“¹⁴⁶

Man denke an dieser Stelle zurück an die Fotografie des Films *Napoleon*, die im ersten Augenblick den Eindruck vermittelt, ein historisches Dokument zu sein, tatsächlich aber eine Fotografie von Rod Steiger am Filmset ist.

¹⁴⁴ Coleman, A. D., „Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 241.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 241.

¹⁴⁶ ebd., S. 241.

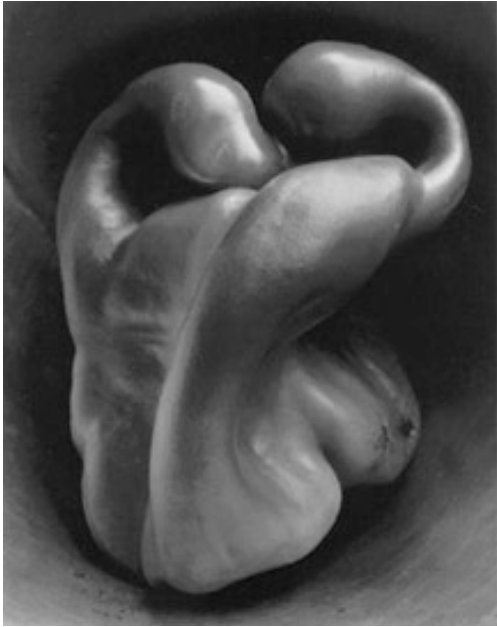


Abbildung 10¹⁴⁷

Das Abbild zeigt die Fotografie *Pepper*, 1930 von Edward Weston, einem Pionier der *straight photography*, die sich durch die sachliche Darstellung und einem klaren, detailgenauen Stil auszeichnet. So wollte Weston die „Dinge an sich“ darstellen und ihre Essenz in unverfälschter Weise sichtbar machen.

Für Coleman zählt auch diese Art von Bildern zu den „gefälschten Dokumenten“, da die Paprika, trotz Darstellung ihrer „ursprünglichen, bildgewordenen Identität“, ohne das bewusste Platzieren durch Weston, wohl niemals in diesem Blechtrichter gelandet wäre.¹⁴⁸ Es handelt es sich um ein reales, nicht durch Menschenhand entstandenes Objekt, den Paprika, der auf dem Foto so naturgetreu wie möglich abgebildet ist. Die räumliche Positionierung, also die Ausgliederung aus seinem natürlichen Umfeld, und die bewusste Integration in ein neues, würden demnach die „in Szene Setzung“ eben dieses Objekts bedeuten. Es ist zu bezweifeln, dass es eine Fotografie gibt, die den Paprika in seiner Form und Fülle natürlicher und unverfälschter darstellen könnte, als auf diesem Bild.

¹⁴⁷ Weston, Edward, *Pepper No. 30*, 1930.

¹⁴⁸Vgl. Coleman, A. D., „Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 242.

Weston wollte die realen Gegebenheiten des Paprikas festhalten und nicht verfälschen. Die Betrachter (der Plural ist hier mit Bedacht gewählt) erhalten sachliche Information über Form, Oberfläche und Fülle, und somit die realen Gegebenheiten der Paprika. Auch der sequenzielle Charakter dürfte weitgehend erfüllt sein. Natürlich könnte man die ganze Serie der Paprika begutachten, von vorne, von hinten, von oben und von unten, vielleicht noch andere Objekte dieser Art. Trotzdem kann „der Betrachter in seiner Vorstellungskraft die Fortsetzung oder Rückführung der Sequenz selber vornehmen,“¹⁴⁹ und so wäre die Fotografie *Pepper*, unter Berücksichtigung der Kriterien Brooks, der objektivierenden Fotografie zuzuordnen.

Denkt man noch einmal an Bernd und Hilla Bechers Arbeiten, die ebenfalls um die möglichst sachliche und objektive Darstellung der Industriebauten bemüht waren, so fällt auf, dass deren Intension mit der von Edward Weston korreliert. Immerhin waren sie alle Vertreter der *Straight Photography*. Bei den Typologien wird die „Übertragung der Realität ins Bild“ nicht von den Bechers beeinflusst. Im Gegenteil, die technische Vollendung führte dazu, dass sie alle Objekte unter den gleichen Lichtverhältnissen, aus der gleichen Perspektive, im gleichen Abbildungsmaßstab und ohne Verzerrung aufnahmen. Beim Anblick zieht der Betrachter „nur die bildgewordene ursprüngliche Realität in Betracht.“¹⁵⁰

Obwohl sich sowohl die Vorgehensweise, als auch das Interesse grundsätzlich mit den Vorstellungen von Weston deckt, ist unter Berücksichtigung des Beschreibungsinstrumentariums nach Coleman die eine Arbeit, der kontemplativen Fotografie zuzuordnen, während die andere bloß ein „gefälschtes Dokument“ sein soll. Die Tatsache, dass der Untersuchungsgegenstand der Bechers im Freien stand und eine Deplatziierung unmöglich, wäre nach Colemans Verständnis, Grund genug, diese Arbeiten unterschiedlich zu beurteilen.

¹⁴⁹ Brock, Bazon, „Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivierung“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 238.

¹⁵⁰ Coleman, A. D., „Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 240.

Um diesem Zufallsprinzip zu entgehen, sollte man bei der Kategorisierung unterscheiden, ob die objektive Darstellung eines Objekts an sich, oder dessen räumliche Konfiguration beschrieben werden soll.

Die Argumentation Colemans dürfte nicht ganz ausreichend und widersprüchlich sein, da er einerseits Aufnahmen, die etwas darstellen, „dass ohne Beteiligung des Fotografen nicht geschehen wäre“ voreilig anschwärzt, und gleichzeitig als Beispiel zur Verdeutlichung der *straight photography*, die im Gegensatz zu den „gefälschten Dokumenten“ steht, Themen wie Akt und Portrait aufzählt.¹⁵¹ Es ist zu bezweifeln, dass er tatsächlich dachte, dass zufällig eine nackte Frau am Gehsteig lag, die nichts mit Edward Weston zu tun hatte, außer dass er mit seiner Kamera des Weges kam.



Abbildung 11¹⁵²

Schließlich erklärt Coleman, dass sowohl der „passive Ansatz“ als auch die „aktive Beteiligung am Prozeß der Bildentstehung“ immer ein Eingriff in die Wirklichkeit sind.¹⁵³

„Wir müssen erkennen, dass das Anhalten einer fließenden, beweglichen, dreidimensionalen Formenwelt und ihre Reduktion auf eine statische, zweidimensionale Abstraktion eine Manipulation der Realität von solchen Ausmaßen darstellt, dass die einzige Unschuld, die man für sich beanspruchen könnte, allenfalls eine technische sein könnte.“¹⁵⁴

¹⁵¹ Vgl. Coleman, A. D., „Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 241.

¹⁵² Weston, Edward, *Nude*, 1923.

¹⁵³ Coleman, A. D., „Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 243.

¹⁵⁴ ebd., S. 243.

5. Abstrakte Fotografie

„Der Begriff abstrakte Fotografie bezeichnet eine besondere Spielart der Fotografie; er dient als Sammelbegriff für eine Kunstform, bei der die gegenständliche fotografische Abbildung zugunsten fotografischer Strukturbildungsprozesse in den Hintergrund tritt. Im Vordergrund steht die Veranschaulichung einer (abstrakten) Idee, die unter bewusster Vernachlässigung von Aspekten der Gegenständlichkeit und Wiedererkennbarkeit fotografisch realisiert wird.“¹⁵⁵

Dieses Kapitel soll einen Überblick der historischen und ästhetischen Entwicklung abstrakter Bildsprache in der Fotografiegeschichte schaffen und schließlich mit ausgewählten Beispielen die unterschiedlichen Wesensmerkmale abstrakter Fotografien beschreiben. Hierbei wird nicht versucht, eine Chronik der diversen technischen und physikalischen Experimente zu schreiben, das Augenmerk liegt im Bereich der gegenständlichen abstrakten Fotografie. Auszüge der Realität, die plötzlich nicht mehr real erscheinen, in dem Moment indem sie aus ihrem Kontext gelöst in einer neuen, eigenständigen Sprache zu erzählen beginnen.

Was sehen wir also, wenn wir keinen Gegenstand mehr erkennen können? Wieso sich überhaupt dem Medium Fotografie bedienen, wenn das entstandene Bild eher einem Gemälde gleicht und die medienspezifischen Eigenschaften nicht genutzt werden? Macht es sich der Fotograf nicht leicht, ein vorgegebenes Motiv aus dem Leben zu reißen, wo man sich doch mit dem Pinselstrich viel gewählter ausdrücken müsste und könnte und hätte die Arbeit durch diese bewusste Auseinandersetzung und Entscheidung, die doch die Kunst fordert, nicht mehr Anerkennung und Wert? Welche Rolle spielt die Intension des Fotografen bei der Bildaufnahme?

Folgt man der Ansicht des amerikanischen Kunstkritikers Clement Greenberg, der fordert, dass „sich jede Kunstgattung auf die ästhetischen Möglichkeiten besinnen muss, die nur ihr allein zur Verfügung stehen und (..) jede Kunst durch Abstreifen aller wesensfremden Funktionen und Reduktion auf die eigenen Darstellungsmittel zum

¹⁵⁵ Jäger, Gottfried, „Die Kunst der Abstrakten Fotografie“, in *Die Kunst der Abstrakten Fotografie* Hg. Gottfried Jäger, Stuttgart: Arnoldsche 2002, S. 34.

Ausdruck ihrer spezifischen Qualitäten gelangen soll“¹⁵⁶, so wäre der Fotografie ihre abstrakte Dimension abzusprechen.

Für Greenberg liegt diese „spezifische Qualität“ der Fotografie in ihrer Durchsichtigkeit, die sie als einziges Ausdrucksmittel dazu befähigt, in der naturalistischen Darstellung ihre Hauptwirkung zu erzielen.¹⁵⁷ „Abstrakte oder unpersönliche“ Motive der modernen Malerei, seien als Bildgegenstand der Fotografie unpassend und bringen nur die „anonyme oder leblose Natur der fotografierten Objekte“ hervor.¹⁵⁸

Der fotografische Apparat hat ferner die Möglichkeit, Dinge darzustellen, die dem menschlichen Auge ohne diesen verwehrt bleiben würden. Das können beispielsweise die Aufzeichnungen von Lichteffekten oder Bewegungsabläufen sein, so wie die Aufzeichnungen Muybridges. Zwar kann auch das menschliche Auge, durch gebrochenes Licht, man denke an ein Fernrohr oder Mikroskop, optisch getäuscht werden, doch werden solche Vorgänge erst durch die fotogene Einschreibung rationalisiert.

Walter Benjamin spricht 1931 in seinem Aufsatz „Kleine Geschichte der Fotografie“ von der optisch-unbewussten Dimension der Fotografie; „Er stellt die Lichtbildkunst unter den Stern einer technikorientierten Wissenschaftsfotografie, die unsichtbare Phänomene gleichsam magisch zur Erscheinung bringt wie Sigmund Freud das Unbewusste des Menschen.“¹⁵⁹

„ (...) Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewussten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse.“¹⁶⁰

¹⁵⁶ Geimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009, S. 202.

¹⁵⁷ ebd., S. 56.

¹⁵⁸ ebd. S. 55f.

¹⁵⁹ Lampe, Angela, „Vor 1900: Auf der Suche nach dem Optisch Unbewussten“, in *Abstrakte Fotografie*, Hg. Thomas Kellein/Angela Lampe, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 11.

¹⁶⁰ Benjamin, Walter, „Kleine Geschichte der Photographie“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 252.

„Durch die gezielte Ausblendung des Referenzrahmens wird der abgebildete Gegenstand als eine abstrakte Größe dargestellt. (...) Aus der Suche nach dem ‚Optisch-Unbewussten‘, aus dem Streben nach einer Darstellbarkeit von verborgenen Abläufen, Mechanismen und Gesetzen in der Natur sind die ersten Ansätze einer formal-strukturell selbstbewussten Bildsprache entstanden.“¹⁶¹

So zeigt sich, dass gerade diese, sich neu definierende Bildsprache, im Gegensatz zu einer „wesensfremder Funktion“, eine weitere „spezifische Qualität“ der fotografischen Apparatur darstellt und so Greenbergs Argumentation seine Legitimation verliert.

5.1 Entwicklung einer neuen Formsprache

Anfänglich für wissenschaftliche Zwecke eingesetzt, wurde der ästhetische Eigenwert des frühen abstrakten Lichtbildes alsbald auch in künstlerischen Zusammenhängen angewandt.¹⁶² Um sich von der Popularisierung und kommerziellen Nutzung der Fotografie, in der zweiten Hälfte des 19 Jahrhunderts, abzugrenzen, entstanden neue Strömungen im Bereich der Kunstfotografie. So wollten unter anderem die *Piktorialisten* die Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel etablieren. Der *Piktorialismus* war eine fotografische Stilrichtung zwischen ca.1900 und dem ersten Weltkrieg. Die *Piktorialisten* kennzeichneten sich durch handwerkliche Perfektion und ästhetische Stilmittel, wie verschwommene Konturen, weiche Kontraste und eine malerische, symbolistische Darstellung.

Man wollte sich von der reinen Abbildfunktion der Fotografie, auf die sie anfänglich wegen der genauen Präzision ihrer Wiedergabe reduziert wurde, distanzieren und suchte nun, als künstlerische Antwort, nach neuen Formen des Ausdrucks. Im Vordergrund standen inhaltliche Komponenten, wie die „sinnerfüllte Darstellung und Komposition“ des Bildes, die sich durch symbolische, allegorische und sinnbildliche Bedeutung kennzeichnete und so rücke die „Wiedergabe konkreter Objekte“ und die

¹⁶¹ Lampe, Angela, „Vor 1900: Auf der Suche nach dem Optisch Unbewussten“, in *Abstrakte Fotografie*, Hg. Thomas Kellein/Angela Lampe, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 23.

¹⁶² Jäger, Gottfried, „Die Kunst der Abstrakten Fotografie“, in *Die Kunst der Abstrakten Fotografie* Hg. Gottfried Jäger, Stuttgart: Arnoldsche 2002, S. 33.

technischen Funktionen in den Hintergrund.¹⁶³ „Das fotografische Leitmotiv der Abbilder trat hinter das der Sinnbilder zurück.“¹⁶⁴

Die folgende Abbildung zeigt eine 1909 entstandene Arbeit, im piktorialistischen Stil, des amerikanischen Fotografen George H. Seeley (1180-1955), der neben u.a. Alfred Stieglitz, Edward Steichen und Gertrude Kasebier Mitglied der *Photo-Secession*¹⁶⁵ war. Es handelt sich um einen Gummidruck.¹⁶⁶ Beim ersten Anblick ist nicht klar, was die Fotografie darstellt und ob es sich überhaupt um eine handelt, denn das Erscheinungsbild erinnert an ein impressionistisches Gemälde. Die serpentinenförmigen, weichen Trennlinien zwischen Schwarz und Weiß, Licht und Schatten lassen keine räumliche Einordnung zu. Der Betrachter weiß nicht, wie weit das Aufgenommene, was auch immer es sein mag, entfernt ist und der Abbildungsmaßstab ist ungewiss.

¹⁶³ Jäger, Gottfried, „Die Kunst der Abstrakten Fotografie“, in *Die Kunst der Abstrakten Fotografie* Hg. Gottfried Jäger, Stuttgart: Arnoldsche 2002, S. 12.

¹⁶⁴ Jäger, Gottfried, „Versuch einer Typologie“, in *Abstrakte Fotografie*, Hg. Thomas Kellein/Angela Lampe, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 201.

¹⁶⁵ Die *Photo-Secession* war eine Fotografengruppe, später Ausstellungsorgan an der Fifth Avenue. Ihre Mitglieder organisierten Ausstellungen und publizierten kritische Schriften, die maßgeblich an der Etablierung der Fotografie als Kunstform beteiligt waren. „Ihre Hauptvertreter sind die Amerikaner Paul Strand (1890-1976) und Alfred Stieglitz (1864-1946), die sich für eine direkte, unmanipulierte Fotografie unter dem Begriff Straight Photography einsetzten.“ Jäger, Jens, *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt am Main: Campus 2009, S. 21.

¹⁶⁶ „Die Verwendung von speziellen Druckmaterialien und Abzugsverfahren, wie beispielsweise feine japanische Papiere oder der 1894 eingeführte Gummidruck, Verfahren mit Öl und Brom, sorgten dafür, dass das Medium nicht nur der Malerei, sondern auch graphischen Techniken nahe kam.“ Kellein, Thomas, „Die Erfindung abstrakter Fotografie 1916 in New York“, *Abstrakte Fotografie*, Hg. Thomas Kellein/Angela Lampe, Ostfildern Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 33.



Abbildung 12¹⁶⁷

„Seeley konstruiert ein gänzlich menschenleeres, baumloses, ohne identifizierbare Topographie ausgestattetes Stück, das große ineinanderlaufende Flächen wie eine ‚biomorphe‘ Komposition vorstellte.“¹⁶⁸ Es handelt sich um die Darstellung oder Abbildung einer Winterlandschaft, die ohne den Titel *Winter Landscape*, als solche kaum zu erkennen wäre. Da die technische Umsetzung von Seeley bewusst gewählt wurde, handelt es sich bei der Darstellung um eine Interpretation einer vorgefundenen Landschaft. Diese wurde zwar als solche nicht inszeniert, doch benutzte Seeley die Mittel des Apparats um die Stimmung der vorgefundenen Szene nach seinen Vorstellungen auszudrücken. Motivisch ist alles aufgelöst ist. Die naturgetreue oder sachliche Wiedergabe dürfte nicht im Interesse des Fotografen gewesen sein, da er die gegebenen Lichtverhältnisse und die Topographie der Landschaft nutzt, um (s)eine Stimmung in einem abstrakten Formgemenge zum Ausdruck zu bringen. Die Verwendung der medienspezifischen Eigenschaften wird bewusst zur Bildgestaltung eingesetzt und dient als Mittel des Ausdrucks.

¹⁶⁷ Seeley, George H., *Winter Landscape*, 1909.

¹⁶⁸ Kellein, Thomas, „Die Erfindung abstrakter Fotografie 1916 in New York“, in *Abstrakte Fotografie*, Hg. Thomas Kellein/Angela Lampe, Ostfildern Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 35.

Im Gegensatz zu den *Piktorialisten*, die sich in ihrem Wunsch eine „kunstvolle Fotografie zu schaffen“ weder der fotografischen Eigenschaft der naturgetreuen Abbildung von Wirklichkeit bedienten, noch ihre eigene Bildsprache schufen, (anstatt dessen, so wird häufig kritisiert, versuchten sie eine bereits vorhandene Bildästhetik wiederzugeben), wollte man durch die neuen Ausdrucksformen eine eigene Bildästhetik determinieren.

Jäger deklariert als Voraussetzung zur Entwicklung dieser neuen Bildsprache „den Wunsch nach Überwindung der Zwänge des Apparats und Erweiterung der Ausdrucksfähigkeiten. (...) Fotografie ist danach nicht länger nur Mittel der Darstellung (Medium) sondern wird selbst zum Gegenstand, zum Objekt.“¹⁶⁹

„Indem sie von ihren bisherigen Motiven abstrahiert, beginnt die Fotografie, die ihr zugrunde liegenden Elemente und Strukturen in den Blick zu nehmen, zu erkennen, sie offenzulegen und auf neue Art anzuwenden. Sie wird sich damit auch ihres eigenen konstruktiven Charakters bewusst und wandelt sich von einer fotografischen, bildaufzeichnenden, zu einer fotogenen, bilderzeugenden Kunstform.“¹⁷⁰

Das reine Foto, also die Bildinformation, wird nicht mehr durch die Sichtbarkeit von Gegenständen gestört und es geht nunmehr vorrangig um die Bilderzeugung, statt um die Bildaufnahme.¹⁷¹ Natürlich muss die Entwicklung der Bildästhetik auch in Verbindung mit anderen Kunstformen gesehen werden.

„Erst zu Beginn des 20.Jh.s kommt es v.a. im Surrealismus, Futurismus und im Kontext der Diskussion der Moderne zu einer veränderten Einschätzung der Ph., die nun in den Rang einer Kunst erhoben wird. Dieser veränderte Status ist in einer zunehmenden Autonomisierung des Kunstwerks begründet, das nun auch von seiner mimetischen Funktion abgelöst wird.“¹⁷²

So wie die Fotografie einen erheblichen Beitrag zur Entwicklung der Strömungen der Bildenden Kunst, allem voran der Malerei leistete, war diese ebenfalls umgekehrt durch diese beeinflusst. Die Parallelen zwischen Fotografie und Malerei kommen deutlich in den experimentellen Arbeiten von Man Ray, Alvin Langdon Coburn oder Christian Schad zum Ausdruck, die versuchten, eine neue Bildsprache zu generieren

¹⁶⁹ Jäger, Gottfried, „Die Kunst der Abstrakten Fotografie“, in *Die Kunst der Abstrakten Fotografie* Hg. Gottfried Jäger, Stuttgart: Arnoldsche 2002, S. 16.ff.

¹⁷⁰ ebd., S. 13.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 13.ff.

¹⁷² „Photographie und Literatur“, in Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 602.

und das Vokabular des fotografischen Ausdruck zu erweitern. Zu nennen sind Fotogramme, Fotomontagen, Fotoplastiken, Fotografische Verfahren wie Solarisation, Negativmontage, Tontrennung, Tonwertumkehrung, das Fotorelief, die Fotoplastik, usw.¹⁷³

„Mit der Zeit machten sich mehr und mehr Fotografen auf die Suche nach abstrakten Bildern und bekundeten Skrupel, die an die Ablehnung der Mimesis durch die modernen Maler erinnern, die Naturnachahmung als bloßes Abmalen empfinden. (...) Der Anspruch vieler Berufsfotografen, etwas ganz und gar anderes als die Wiedergabe der Wirklichkeit zu betreiben, ist ein klarer Beweis für den ungeheuren Einfluss, den die Maler ihrerseits auf die Fotografie ausgeübt hatten.“¹⁷⁴

„Das Photo wurde dabei theoretisch und experimentell auf seine Ursprünge und Wurzeln – gestaltet mit Licht – zurückgeführt und seine Aussagemöglichkeiten von hier aus erheblich erweitert. Eine wahrlich abstrakte Fotografie entstand. Sie etablierte sich als Experimentalfotografie.“¹⁷⁵

5.2 Mögliche Ausdrucksformen

Gottfried Jäger typologisiert die verschiedenen Formen von abstrakter Fotografie in drei Grundschemas. Er spricht erstens von der „Abstraktion des Sichtbaren“. Hierbei handelt es sich um die „bewusst gestaltete und verdichtete Erfassung und Darstellung des Wesentlichen eines Gegenstands oder Vorgangs mit Konzentration auf seine formalen Besonderheiten.“¹⁷⁶ Ein Ausschnitt aus der (inszenierten oder gegebenen) Realität wird hervorgehoben, seine Form, Struktur und seine haptischen Qualitäten, wie beispielsweise die Oberfläche oder Materialstrukturen, rücken in den Mittelpunkt des Interesses. Die „Visualisierung des Unsichtbaren“, als zweite Bildart, zielt auf die Veranschaulichung und Darstellung des Verborgenen, das ohne optische Hilfsmittel nicht wahrnehmbar wäre. Das können beispielsweise Mikro-, Röntgen-, und Thermofotografie, Kurzzeit- und Hochfrequenzfotografie, Schlierenfotografie,

¹⁷³ Jäger, Gottfried, „Die Kunst der Abstrakten Fotografie“, in *Die Kunst der Abstrakten Fotografie* Hg. Gottfried Jäger, Stuttgart: Arnoldsche 2002, S. 20.

¹⁷⁴ Sontag, Susan, *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer 2013 (1977), S. 93f.

¹⁷⁵ Jäger, Gottfried, „Die Kunst der Abstrakten Fotografie“, in *Die Kunst der Abstrakten Fotografie* Hg. Gottfried Jäger, Stuttgart: Arnoldsche 2002, S. 19.

¹⁷⁶ Jäger, Gottfried, „Die Kunst der Abstrakten Fotografie“, in *Die Kunst der Abstrakten Fotografie* Hg. Gottfried Jäger, Stuttgart: Arnoldsche 2002, S. 33.

Falschfarbentfilm und viele andere Formen der Experimentalfotografie sein.¹⁷⁷ Die „Konkretisierung reiner Sichtbarkeit“ ist die Dritte Kategorie nach Jäger.

„Fotografien dieser Art entstehen im freien kompositorischen Umgang mit dem fotoeigenen Material und dem Fotoprozeß. Die Mittel werden zum Gegenstand, es entstehen autonome, sich aus ihren eigenen Verhältnissen heraus selbst erzeugende, auf sich selbst verweisende, selbstreferentielle, autopoietische Bildstrukturen; Letztendlich sind es Spuren des Mediums, des Apparates: Lichtspuren, Materialspuren.“¹⁷⁸

5.3 Botschaft und Wirkung

Bei (dokumentarischen oder nicht dokumentarischen) abstrakten Fotografien, die im öffentlichen Raum entstanden sind, handelt es sich um „Abstraktionen des Sichtbaren.“ Man könnte auch von „gegenstandsloser Fotografie“ sprechen, da sie einen, einst realen Gegenstand auf das ‚Wesentliche‘ reduziert, sodass der Bezug zu dem Gegenstand auf der Fotografie nicht mehr erkennbar ist.

„In der gewöhnlichen Bedeutung von *abstrakt* ist das, wovon abstrahiert wird, eindeutig festgelegt: Abstrakt ist etwas, das keinen Bezug zu konkreten, sichtbaren Gegenständen besitzt. Abstraktion ist ein Absehen vom erkennbaren Gegenstandsbezug.“¹⁷⁹

Gemeinhin wird abstrakte Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel verstanden, da nicht mehr die Beschreibung einer gegenständlichen Dingwelt im Mittelpunkt des Interesses steht, sondern das Medium als Mittel zur Bilderzeugung verwendet wird. Auch Jäger geht davon aus, dass der Fotograf die Abstraktion bewusst einsetzt, um sein „schöpferisches Sehen“ in einem Bild zum Ausdruck zu bringen.¹⁸⁰

Die Intension des Fotografen wirkt sich zwar auf die Form aus, in der die Information des Gegenstandes übermittelt wird, doch spielt sie keine Rolle, wie diese vom Betrachter verstanden wird.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S.33.

¹⁷⁸ ebd., S.33.

¹⁷⁹ Wiesling, Lambert, „Abstrakte Fotografie: Denkmöglichkeiten“, in *Die Kunst der Abstrakten Fotografie* Hg. Gottfried Jäger, Stuttgart: Arnoldsche 2002, S. 73.

¹⁸⁰ Vgl. Jäger, Gottfried, „Die Kunst der Abstrakten Fotografie“, in *Die Kunst der Abstrakten Fotografie* Hg. Gottfried Jäger, Stuttgart: Arnoldsche 2002, S. 33.

„Fotografie dient dem subjektiven Künstler, als ein Medium des Selbstaudrucks, so tief und weit, als er nur der Öffnung seines Selbst fähig ist. Wie geht das vor sich? Ganz einfach: Indem man den Gegenstand von seinen Bedeutungen befreit und indem man dann durch die Lektüre des schieren Formgefüges die Wege des Unterbewußten so sicher aufspürt, wie das beim automatischen Schreiben geschieht. (..) Wenn man die Bedeutung der Gegenstände zerschlägt, bleiben Symbole übrig, die wie Träume gedeutet werden können. Das Irrationale, die ganze zügellose Welt des Unterbewußten wird zum Rohmaterial der Kunst.“¹⁸¹

Die Mögliche Wirkung der Abstrakten Fotografie, ist mit der des *punctums* zu vergleichen. Die Sehnerven transportieren Informationen ins Gehirn¹⁸² und so können durch visuelle Eindrücke, unbewusste Reize, Erinnerungen oder Emotionen ausgelöst werden. So wie das *punctum*, findet auch das abstrakte Bild durch „das schiere Formgefüge“ den Zugang zum Betrachter über das Unterbewusstsein. Dies kann dazu führen, dass die Information, die beim *Spectator* ankommt, oft nicht gleich verortet werden kann und sehr subjektive Wirkung erzielt. Das Abstrakte Bild kann mich bestechen, und ich weiss nicht warum. Genauso ist das *punctum* oft nicht logisch und rational zu erklären, sondern individuell von der Vorgeschichte, Stimmung oder Anteilnahme des *Spectators* abhängig. Abstrakte Fotografie hat kein *studium*, da es inhaltlich keine konventionellen Informationen übermittelt, aber kann der Erfahrung des Betrachters nahekommen, die Barthes mit dem *punctum* beschreibt.

„Das *studium* ist letztlich immer codiert, das *punctum* ist es nicht. (..) Was ich benennen kann, vermag mich nicht eigentlich zu bestechen.“¹⁸³ Was mich besticht, ist also nicht objektivierbar.

Eine isolierte Form, aus ihrem Kontext gelöst, beginnt sich auf ihre eigene Art zu verständigen. Der Fotograf kann durch die bewusste Wahl der Form, den Bildinhalt so beeinflussen, dass er andere Wahrnehmungsebenen anspricht. Der Betrachter ist herausgefordert, sich mit einer Welt auseinanderzusetzen, in der die bildliche Wiedergabe der Realität von ihrer Affirmation weitgehend gelöst ist.

¹⁸¹ Minor White in Kemp. S 65

¹⁸² Vgl. Helmholtz, Hermann v., *Ueber das Sehen des Menschen*, in Vorträge und Reden, Bd. 1, Braunschweig: Vieweg 1896, S. 90ff.

¹⁸³ Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 (1989), S. 60.

Susan Sontag beschreibt, wie schon seit der Antike die großen Denker und Philosophen versucht haben, uns von der Abhängigkeit von Bildern zu befreien, „indem sie das Bildfreie erfassen der Wirklichkeit beschworen.“¹⁸⁴ „Mimesis wird von Platon noch eher negativ als bloße Abbildung einer Welt der sinnlichen Erscheinungen beschrieben, die ihrerseits nur das Abbild einer höheren Wahrheit darstellt.“¹⁸⁵

Im Unterschied zu gemalten Bildern, „die selbst wenn sie den fotografischen Normen von Ähnlichkeit entsprechen, immer Interpretationen des Wirklichen sind“, liegt auch für Susan Sontag, der Ursprung des fotografischen Bildes, also sein Wesen, im Vorgang der Übertragung, also der Einschreibung von tatsächlich vorhandenen Lichtinformationen.¹⁸⁶ So ist auch der gegenstandlose Ausschnitt der Realität eine Spur von ihr. Das Ding, was auch immer es gewesen sein mag, war da und durch den fotografischen Akt wurde es für immer festgehalten. Sowohl dieses Fragment der realen Welt der Gegenstände, als auch das Foto selbst, werden, durch die bewusste Ausblendung ihres Referenzrahmens, von ihrer Funktion als visuelle Vermittler von Information (*punctum*) gelöst. Abstrakte Bilder sprechen in einer nicht-gegenständlichen Sprache und sind also nicht mehr reine Abbilder der Wirklichkeit, sondern eigenständige Bedeutungsträger.

Sontag beschreibt die Besitzergreifung von Gegenständen durch das Festhalten in Bildern als Mittel, sich etwas (statt als Erfahrung) als Information aneignen zu können.¹⁸⁷ Die Betrachtung des fotografischen Bildes als „Vermittler von Wissen, das losgelöst und unabhängig von Erfahrung ist“, wird plötzlich zu einer Erfahrung im Unterbewusstsein. Das „Erfassen der Wirklichkeit“ kommt einem „bildfreien“ Erfassen nahe. Die Sensibilisierung unserer Wahrnehmung durch die Auseinandersetzung mit dem unbekanntem, abstrahierten Bildmaterial bringt uns vielleicht der bildfreien

¹⁸⁴ Vgl. Sontag, Susan, „Die Bilderwelt“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 245.

¹⁸⁵ *Mimesis*. in Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 527.

¹⁸⁶ Vgl. Sontag, Susan, „Die Bilderwelt“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 244.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 246.

Erfassung von Wirklichkeit, durch ein Bild, wieder etwas näher. Bilder werden erfahren, anstatt gesehen.

6. Resümee und Ausblick

Dokument [lat.], Urkunde, Beweis(stück)¹⁸⁸

Ein Dokument ist ein Informationsträger. Die Notwendigkeit der Existenz des Dokuments setzt einen Sender und einen Empfänger voraus. Das Dokument ist sachlich, und sollte jedem Empfänger die gleiche Rechenschaft über die vermittelte Information ablegen, um so seine Neutralität zu wahren.

Das Dokument bezeugt eine bestimmte Information, deren Übermittlung seine Aufgabe ist. Wenn diese Aufgabe erfüllt ist, also die Information durch das Dokument beglaubigt, kann man sagen, dass die dokumentarische Funktion weitgehend erfüllt ist. Daher ist stets die Frage zu stellen, welche Information das Bild überhaupt vermitteln soll und vergleichsweise dazu, welche tatsächlich übermittelt wird.

Die Fotografie übermittelt ebenfalls eine Botschaft zwischen dem *Operator* und dem *Spectator*. *Diese übermittelte Botschaft ist jedoch nicht alleine* von dem Bildinhalt abhängig, also dem, was sie zeigt, sondern steht immer in Zusammenhang mit seiner Rekontextualisierung und dem Wissensstand des Betrachters.

Es gilt bei jeder Untersuchung von fotografischem Bildmaterial herauszufinden, wie die planmäßige Information von Seiten des Senders, sich von der tatsächlich übermittelten Botschaft unterscheidet.

Das Einschreiben von Lichtinformation auf ein Trägermaterial, die „physische Verbindung“ zwischen abgebildetem Objekt und seinem Abbild, bezeugt, dass dieses Abgebildete tatsächlich einmal vor der Kamera stattgefunden hat. Trotzdem gibt es unterschiedliche Faktoren, die zusätzlich zu dem vorgefundenen Geschehen, Einfluss auf den Bildinhalt nehmen.

Die Bildwirklichkeit steht immer in Verbindung mit dem Operator, da dieser mit Hilfe der technischen Apparatur die Realität aufzeichnet. So setzt sich diese

¹⁸⁸ *Brockhaus Lexikon in 20 Bänden*, Band 14, München: Deutscher Taschenbuchverlag /Wiesbaden: F.A. Brockhaus 1982, S. 207.

Bildwirklichkeit aus der vorgefundenen Realität, der Wahl bzw. Hervorhebung eines Ausschnitts, und der dadurch implizierten Ausblendung eines Referenzrahmens und der Wahl der technischen Mittel zusammen.

Je nachdem, welche Intention der Fotograf verfolgt, bzw. welche Informationen eines Geschehens er vermitteln möchte, wird er entscheiden, welche Informationen er tatsächlich dazu im Bild benötigt (Ausschnitt), welche nicht wesentlich dafür sind (Ausblendung des Referenzrahmens) und welche technischen Mittel sich am besten zur Umsetzung eignen (Vgl. Abb. 9).¹⁸⁹

Je mehr marginalisiert wird, desto weniger gegenständliche Information bleibt im Bild übrig und somit auch weniger Orientierungspunkte für den Betrachter. Das heißt aber nicht zwingend, dass dieser weniger Information erhält. Lediglich die Art und Weise, wie die Botschaft wahrgenommen wird kann sich ändern (Vgl. Kapitel 5.3). Die Fotografie kann also eine Interpretation der Realität sein, die das dokumentiert, was der Operator möchte (insofern er der Kamera mächtig ist).

Der Anspruch des Fotografen, ein Bild zu schaffen, das der Wirklichkeit ähnelt (so weit es die technischen Mittel zulassen), bedeutet aber weder, dass der dokumentarische Charakter dieser Bilder bei der Rezeption im Vordergrund steht, noch dass dieser seine einzige Bedeutung ist. (Vgl. Abb. 3) Zusätzlich zu der Bildwirklichkeit, also der durch den Operator erfassten Teil der Realität, spielen noch (mindestens) zwei weitere Faktoren bei der Bedeutungsproduktion eine Rolle – die Rekontextualisierung und der Wissensstand des Betrachters.

Die Rekontextualisierung (Beispielsweise die Konzeption, das Serielle Auftreten von Bildern, oder die gezielte Nutzung zu politischen Zwecken (Vgl. Abb. 3., Abb. 4), können die Bildwirkung von ihrem ursprünglichen Gehalt entfremden und ihr so neue Wirkung verleihen. (Vgl. Abb. 2).

¹⁸⁹ Man denke zurück an Parke, der offensichtlich eine Lichtstimmung aufzeichnen wollte. Durch die Technische Umsetzung gelingt ihm dies und der Betrachter erfährt sie mehr als alles Andere im Bild.

Bei der Untersuchung von fotografischem Material ist stets zu beachten, dass die Bildwirklichkeit nicht immer mit der übermittelnden Botschaft kohärent ist. Um zu beurteilen, ob und inwieweit diese übereinstimmen, und wie die Wirklichkeitskonstruktion von Bildern zu verorten ist, müssen verschiedenste Aspekte berücksichtigt werden. Natürlich war es im Zuge dieser Arbeit nicht möglich, alle diese Aspekte zu berücksichtigen. So wäre es beispielsweise interessant zu untersuchen, wie die sogenannten Schnappschüsse oder "zufälligen Meisterwerke zu verorten wären. Der Operator, der normalerweise eine Teilverantwortung der Bedeutungsproduktion trägt, fällt hier aus, da er nicht bewusst eingreift. Man könnte weiters die Divergenz zwischen einer farbigen Realität, die schließlich in Graustufen übersetzt wird, einer Bildwirklichkeit, die ihren Ursprung nicht in der physischen, materiellen Realität hat, sondern in einer virtuellen Welt, oder eine Aufnahme Situation untersuchen, bei der das fotografierte Subjekt sich ebenfalls einbringt.

Die Beziehung zwischen der stattgefundenen Realität, der Bildwirklichkeit und der tatsächlich, durch die Fotografie übermittelten Botschaft, ist womöglich so unerschöpflich, wie die Tonwertskala zwischen Schwarz und Weiß.



Abbildung 13¹⁹⁰

¹⁹⁰ Valise, Kathrin, *Open*, 2014.

8. Quellenverzeichnis

8.1 Literaturverzeichnis

Arnheim, Rudolf, „Über die Natur der Fotografie“ in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 171-181.

Badger, Gerry, *The Genius of Photography. How photography has changed our lives*, London: Quadrille Publishing 2012.

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 (1989).

Baudelaire, Charles, „Der Salon“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 120-127.

Benjamin, Walter, „Kleine Geschichte der Photographie“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 248-269.

Brock, Bazon, „Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivierung“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 236-239.

Cartier-Bresson, Henri, *Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze zur Photographie und Erinnerungen*, Berlin und München: Edition Christian Pixis 1998.

Cartier-Bresson, Henri, „Der entscheidende Augenblick“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 197-205.

Coleman, A. D., „Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 239-243.

Freiler, Thomas, „Das Geschenk an die Welt“, in: *FAQ*, Nr. 27, Mai/Juni 2014, S. 52-59.

Fried, Michael, *Warum Photographie als Kunst so bedeutend ist wie nie zuvor*, München: Schirmer/Mosel 2014.

Frizot, Michel (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann 1998

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

Greenberg, Clement, „Das Glasauge der Kamera“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 55-58.

Hacker, Dieter, „Profis und Amateure“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 190-204.

- Helmholtz, Hermann v., „Ueber das Sehen des Menschen“, in *Vorträge und Reden*. Bd. 1, Braunschweig: Vieweg 1896, S. 85-117.
- Hoffmann, Detlef, „Eduard und Charlotte, Studium und Punctum“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Barthes' Bilder* Jg. 29, Nr. 114 2009, S. 5-11.
- Howarth, Sophie/ Mc Laren, Stephen, *Street photography now*, London: Thames & Hudson 2010.
- Jäger, Jens, *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt am Main: Campus 2009.
- Jäger, Gottfried, „Versuch einer Typologie“, in *Abstrakte Fotografie*, Hg. Thomas Kellein/Angela Lampe, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz 2000, S. 201-222.
- Jäger, Gottfried, „Die Kunst der Abstrakten Fotografie“, in *Die Kunst der Abstrakten Fotografie* Hg. Gottfried Jäger, Stuttgart: Arnoldsche 2002, S. 11-72.
- Kellein, Thomas, „Die Erfindung abstrakter Fotografie 1916 in New York“, in *Abstrakte Fotografie*, Hg. Thomas Kellein/Angela Lampe, Ostfildern Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 33-56.
- Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie III 1945-1980*. München: Schirmer-Mosel 1983.
- Kracauer, Siegfried, „Die Fotografie“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 230-247.
- Lampe, Angela, „Vor 1900: Auf der Suche nach dem Optisch Unbewussten“, in *Abstrakte Fotografie*, Hg. Thomas Kellein/Angela Lampe, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 11-32.
- Mitchell, William J. T., *Bildtheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Moser, Walter /Schröder, Klaus A. (Hg.), *Blow-Up. Antonionis Filmklassiker*, Ostfildern: Hatje Cantz 2014.
- Museum Köln Ludwig (Hg.), *Photographie des 20. Jahrhunderts*, Köln: Taschen 2008.
- Newhall, Beaumont, *Geschichte der Fotografie*, München: Schirmer-Mosel 1998 (1989).
- Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: J.B. Metzler 2013.
- Peirce, Charles S., „Die Kunst des Rasonierens“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 77.
- Rexer, Lyle, *The Edge of the Vision. The Rise of Abstraction in Photography*, New York: Aperture Foundation 2009.

Sontag, Susan, „Die Bilderwelt“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, Hg. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 243-250.

Sontag, Susan, *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer 2013 (1977).

Stiegler, Bernd (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010.

Stiegler, Bernd, „Vorbemerkung. Why Photography Matters as Never Before“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 9-19.

Walton, Kendall L. „Fotografische Bilder“, in *Fotografie zwischen Inszenierung und Dokumentation*, Hg. Julian Nida-Rümelin/Jakob Steinbrenner, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 11-28.

Wiesling, Lambert, „Abstrakte Fotografie: Denkmöglichkeiten“, in *Die Kunst der Abstrakten Fotografie* Hg. Gottfried Jäger, Stuttgart: Arnoldsche 2002, S. 73-102.

White, Minor, „Wann ist Fotografie?“, in *Theorie der Fotografie III 1945-1980*, hrsg. v. Wolfgang Kemp, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 64-66.

8.2 Internetquellen

Beer, Kathrin, *Neues Sehen. Neue Sachlichkeit. Straight photography*, http://www.khist.uzh.ch/chairs/bildende/lehre/13_HS_BS_Beer.pdf [Zugriff: 30.01.2015].

Deutscher Journalisten-Verband, (Hg.), *Berufsbild Journalistin – Journalist*, http://www.djv.de/fileadmin/user_upload/Infos_PDFs/Flyer_Broschuren/Berufsbild_Journalistin_Journalist.pdf 2009, [Zugriff: 30.01.2015].

o. A., „Fotojournalist Eddie Adams gestorben“, *Die Süddeutsche*, 17. Mai 2010. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/medien-fotojournalist-eddie-adams-gestorben-1.43058> [Zugriff: 30.01.2015].

Selwyn-Holmes, Alex, „Au Bord de la Marne“, *Iconic Photos*. 2010, <https://iconicphotos.wordpress.com/2010/05/28/au-bord-de-la-marne/> [Zugriff: 30.01.2015].

Wulff, Hans J., „Semiotik“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Wulff, Hans J., <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2101> [Zugriff: 30.01.2015].

9. Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Muybridge, Eadweard, *The Horse in Motion*, 1868
<http://www.thevisualobjective.com/eadweard-muybridge/> [Zugriff:
12.1.2015]..... 15
- Abbildung 2: Rod Steiger als Napoleon am Set von "Waterloo", 1970
<http://blogs.spectator.co.uk/books/2013/03/atlas-of-historys-greatest-military-victories-by-jeremy-harwood-review/>
[Zugriff: 30.01.2015]..... 20
- Abbildung 3: Becher, Bernd und Hilla, Typologie von Fachwerkhäusern, 1959-1974 in
Museum Köln Ludwig (Hg.), *Photographie des 20.Jahrhunderts*, Köln:
Taschen 2008, S. 27..... 28
- Abbildung 4: Adams, Eddie, *Execution of a Suspected Vietcong*, 1968 in Badger, Gerry,
The Genius of Photography. How photography has changed our lives,
London: Quadrille Publishing 2012. S. 110..... 30
- Abbildung 5: Don Mc Cullin, Thomas, *Blow-ups aus dem Park*, 1966 in Moser, Walter
/Schröder, Klaus A. (Hg.), *Blow-Up. Antonionis Filmklassiker*, Ostfildern:
Hatje Cantz 2014, S. 234..... 36
- Abbildung 6: Don Mc Cullin, Thomas, *Blow-ups aus dem Park*, 1966 in Moser, Walter
/Schröder, Klaus A. (Hg.), *Blow-Up. Antonionis Filmklassiker*, Ostfildern:
Hatje Cantz 2014, S. 239..... 36
- Abbildung 7: Meyerowitz, Joel, *New York City*, 1978
<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=462>
[Zugriff: 30.01.2014]..... 41
- Abbildung 8: Cartier-Bresson, Henri, *Sonntag am Ufer der Marne*, 1938 in Museum
Köln Ludwig (Hg.), *Photographie des 20.Jahrhunderts*, Köln: Taschen
2008, S. 40..... 48
- Abbildung 9: Parke, Trent, *Sydney*, 2001 in Howarth, Sophie/ Mc Laren, Stephen,
Street photography now, London: Thames & Hudson 2010, S. 141..... 51
- Abbildung 10: Weston, Edward, *Pepper No. 30*, 1930 in Badger, Gerry, *The Genius of
Photography. How photography has changed our lives*, London: Quadrille
Publishing 2012, S. 49..... 53
- Abbildung 11: Weston, Edward, *Nude*, 1923 [http://leedslasie-
photographycritiques.blogspot.co.at/2012/01/nude.html](http://leedslasie-photographycritiques.blogspot.co.at/2012/01/nude.html)
[Zugriff: 30.01.2015]..... 55

Abbildung 12: Seeley, George H., *Winter Landscape*, 1909 in *Abstrakte Fotografie*, Hg. Thomas Kellein/Angela Lampe, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz 2000, S. 32..... 60

Abbildung 13: Valise, Kathrin, *Open*, 2014, Privataarchiv..... 70

10. Anhang

10.1 Abstract

Bei der Betrachtung von (fotografischen) Bildern, gilt es stets, die Wechselwirkung der unterschiedlichen Handlungsbeteiligten, in den Blick zu nehmen. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Möglichkeiten der Konstruktion von (Bild)Realität durch und mit dem fotografischen Apparat und nimmt die Ansprüche der Betrachter und die Deutungsweisen der übermittelten Botschaft in den Blick.

Die Fotografie, steht in „physischer Verbindung“ zu ihrem abgebildeten Gegenstand und zeichnet Lichtinformationen auf, die zu einem bestimmten Zeitpunkt, an einem bestimmten Ort, Wirklichkeit gewesen sind. Gleichzeitig abstrahiert sie die vorgefundene Wirklichkeit im Moment der Übertragung, da immer nur ein kleiner Bruchteil des Geschehens abgebildet werden kann.

Das Verhältnis und die mögliche (oder notwendige) Divergenz zwischen stattgefundener Handlung (Realität), der abgebildeten Wirklichkeit (Bildwirklichkeit) und der Botschaft, die die Fotografie einem Betrachter übermitteln kann (Information bzw. Dokument) wird in den Blick genommen.

10.2 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name Kathrin Hödl
Geburtsort Wien
Staatsangehörigkeit Österreich

Ausbildung

2008 - 2015 Universität Wien, Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2012 - 2013 Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Erasmus
2012 - 2013 École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq Paris, L.E.M
2006 - 2009 Wirtschaftsuniversität Wien, Internationale
Betriebswirtschaft
1998 - 2006 Gymnasium der Dominikanerinnen Wien

Berufliche Praxis

2013 - 2015 Foto Leutner, Wien. Labor.
2010 - 2012 Oz-Cinethek, Wien. Beratung, Einkauf, Verkauf.
2010 - 2012 Filmhaus, Wien. Produktionsassistentz.
2009 Totales Theater, Wien. Regieassistentz, „Vor dem Gesetz“
Regie: Markus Kupferblum.