

... das sind eben alles Bilder der Straße 7:
G. Rowan (Hsg.), Frankfurt a.M.

S. 747-770

Peter Weibel Fotopolitik (1979)

Zur Geschichte des Großfotos als Medium sozialer Interaktion

»Photography has come closer to being a religion than anything else most of us have ever had.«
Ralph Hattersley

Inhalt

- I. Vom Fotodokument zur Dokumentarfotografie 141
 - Das Kameraobjektiv und die objektive Fotografie
 - Zur Chronologie des Großfotos
- II. Von der Dokumentarfotografie zur Sozialfotografie 148
 - Die FSA-Fotografie 1935-1942
 - Kinsey Photographer(s) 1869-1945
 - Der Fotograf als Historiker: Brady 1822-1896
 - Die Foto-Liga 1936-1951
 - Weegee 1899-1968
- III. Die Dämmerung des Dokuments 153
 - Fotografie und Parteinahme
 - Atget (1857-1927) und die Archäologie
- IV. Von der Dokumentarfotografie zur politischen Fotografie 154
 - Pariser Kommune 1871
 - Die Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917-1923
 - Großfotografie und bolschewistischer Monumentalstil
 - Die neue Ästhetik
 - Die Arbeiterfotografen in Deutschland 1926-1933
 - Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung 1924-1933
 - Der Arbeiter-Fotograf 1926-1932
 - Fotografie und politisches Bewußtsein
- V. Fotopolitik 164
- Anmerkungen 169
- Zitierte Literatur und Literaturhinweise 170

Das erste Foto der Weltgeschichte hat, wenn wir der Fachliteratur vertrauen dürfen, ein pensionierter Offizier und Amateurerfinder namens Nicéphore Niépce nach 8 Stunden Belichtung vom Fenster seines Arbeitszimmers aus mit Blick auf den Garten hergestellt, indem es ihm im Laufe zahlreicher lithographischer Experimente endlich gelungen war, ohne einen Zeichner (zumeist sein Sohn) allein mit Hilfe der Sonne die auf der Rückwand der Camera obscura entstehende Ansicht der Natur auf einer mit einer chemischen Lösung bestrichenen Zinnplatte dauerhaft zu fixieren. Mit dieser »idealen Copie« schlug nicht nur wie bekannt die Geburtsstunde einer neuen Form der visuellen Kommunikation, sondern auch einer neuartigen sozialen Kommunikation, wie sie jedes neue Produktionsmittel von Kodes impliziert. Es hat allerdings lange gedauert, bis dieses andere Wesen der Fotografie, ihr gesellschaftlicher Gebrauch, dessen Keim im Gebrauch als Bild schon angelegt ist, sich voll entfaltet hat. Mit seinen Heliographien und -gravüren, Sonnenbildern, konnte Niépce Raum und Zeit überwinden. Der Fotograf als Ikarus, der mit den Flügeln der Kamera das Vergehende gegenwärtig hält und das Ferne nahe bringt, der – so will es sein Ruhm als Orpheus des Auges – das Tote für unseren Blick verlebendigt, das Vergessene in Erinnerung bringt, das Große verkleinert, hat aber durch diese Veränderung zeitlicher und räumlicher Verhältnisse – wie die Eisenbahn – der Gesellschaft auch neue Räume der Kommunikation und Interaktion erobert. Die benachbarte Ferne, welche der Tourist, sei es aus Nepal oder aus der eigenen Familie (Tourist bleibt er allemal in unserer entfremdeten Gesellschaft), mit sich bringt, ist das Ergebnis jener Touristik der Fotografie selbst, welche die vertrauten Verhältnisse der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung zerstört hat – ein für allemal. Die Fotografie ist also nicht nur ein Produkt der technologischen Entwicklung, sondern, da diese ja von gesellschaftlichen Kräften gesteuert wird, ein Entwickler/Entwicklungsgehilfe der Gesellschaft selbst. Wir meinen damit aber mehr als die Rolle der Fotografie im sozialen Design als Instrument der Unterhaltung, Werbung, Propaganda, Didaktik, Lehre und Forschung. Insofern versteht sich, daß wir die zwei Verfahren, mit denen man die Geschichte der Fotografie zu beschreiben gewohnt ist: 1) als Entwicklung ihrer Technologie und 2) als Entwicklung ihrer sozialen Funktion, zueinander in Beziehung setzen und die eine in Zusammenhang mit der anderen sehen, nämlich als gegenseitige Prophese und Propellation. Die technische und soziale Entwicklung der Fotografie scheint uns am adäquatesten aus einem Schoße erschließbar zu sein, durch eine mediengeschichtliche Betrachtungsweise, wo die soziale Entwicklung in der technischen vorscheint bzw. die technische Entwicklung in der sozialen aufscheint und umgekehrt. Als Anwendung dieser mediengeschichtlichen Methode dient uns das vorliegende Modell. Die technische Entwicklung der Fotografie ist grosso

modo bekannt, so scheint es zumindest dem, der egal aus welchem ideologischen Lager eine bestimmte (z. B. positivistische) Konzeption von Technologie hat. Auch der gesellschaftliche Gebrauch der Fotografie ist scheinbar bekannt, wenn auch einem erheblich kleineren Kreis. Die soziale Funktion der Fotografie hat in dem, was sozialdokumentarische Fotografie genannt wird, ihre bekannteste Absättigung gewonnen. Mehrere Generationen von Fotografen und Theoretikern, deren Voluntarismus durchaus sympathisch ist, haben sich an die Vorstellung geklammert, es genüge, soziale Mißstände fotografisch zu dokumentieren, um auch eine Beseitigung dieser Mißstände zu bewirken. Ohne die Kraft des fotografischen Dokuments bei der politischen Willensbildung leugnen zu wollen, müssen wir aufgrund unserer mediengeschichtlichen Vorgehensweise die Frage nach der sozialen Funktion der Fotografie an einigen Punkten doch neu stellen.

I. Vom Fotodokument zur Dokumentarfotografie

»Der Photographenapparat kann ebenso lügen wie die Setzmaschine.«
B. Brecht 1931

Durch Niépces Erfindung, die »in der von selbst vor sich gehenden Reproduktion der in der Dunkelkammer aufgenommenen Bilder« bestand, wie es im Vertragstext zwischen Niépce und seinem neuen Mitforscher Daguerre heißt, hat sich also die Natur selbsttätig abgebildet, und zwar in einer Weise, die sich »selbstverständlich durch eine vollkommene Treue der Wiedergabe auszeichnet«, wie der Maler Raoul Rochette 1839 in seinem *Bericht über das Bild-Verfahren des Herrn Bayard* vor der Akademie der Künste in Paris feststellen sollte.¹ Nach dieser Selbstabbildung der Natur, zumindest von Gegenständen der Natur bzw. der Zivilisation, lag der Wunsch nahe, daß auch das Leben, das soziale Leben, sich selbsttätig abbilde, und zwar ebenfalls in dieser unnachahmlichen Treue der Wiedergabe. Die Idee der Objektivität der Fotografie, auf der sich die Beweiskraft des Fotos als Dokument gründet, entstammt also jener angeblich vollkommenen Treue der Wiedergabe von Gegenständen der sinnlich erfassbaren Wahrnehmungswelt. Da diese fotografische Wiedergabe von Objekten ohne direktes Zutun des Menschen zustande kam, anscheinend von selbst und gleichsam mechanisch, schien sie unbestechlich, wahr, eben objektiv. Ein bloß beschriebener Tatbestand (der Ferne oder der Vergangenheit), der sich der unmittelbaren Überprüfung durch die Wahrnehmungsorgane entzog, könnte ja fiktiv sein. Ein fotografiertes Tatbestand hingegen war eben wegen der Wirklichkeitstreue der Fotografie über solche Zweifel erhaben, er war selbstverständlich und vollkommen wirklich. Wie brüchig dieser Objektivitätsanspruch der Fotografie jedoch in Wirklichkeit war, hat man geflissentlich aus Gründen der kulturellen Konvention ignoriert, da ja eine solche Epistemologie für

die Emanzipation des Bürgertums im 19. Jahrhundert und deren gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit störend gewesen wäre. Wie kann man von vollkommener Wirklichkeitsstreue sprechen bei dieser immensen Verkleinerung der Gegenstände im fotografischen Abbild, bei dieser Abwesenheit der Farbe usw., außer aus ideologischen Gründen? Wie kann der Mensch, dessen Zutun bei der fotografischen Wiedergabe doch wahrlich nicht gering ist, allein im technischen Sinn, einfach vernachlässigt werden? Es liegt hier also eine tiefe, ideologisch und epistemisch begründete Selbsttäuschung vor, mit der gerade die Kunstfotografie der 20er Jahre radikal aufgeräumt hat, indem sie die subjektiven und technischen Bedingungen des Fotografierens (Perspektive, Ausschnitt, Belichtung, Negativ, Solarisation, Fotogramm, chemische Manipulation etc.) forcierte. Man muß schon ein Lukács sein, um solches Aufbrechen ideologischer Kodes als reaktionär zu schlagen.

Das Kameraobjektiv und die objektive Fotografie

Unter Vernachlässigung bestimmter Faktoren hat man also im 19. Jahrhundert auf der wirklichkeits-treuen fotografischen Wiedergabe von natürlichen Gegenständen die Objektivität der Fotografie begründet. War nun die Objektivität der Fotografie einmal fest etabliert, das Foto als objektives Dokument verkodet, konnte man daran gehen, den Objektivitätsanspruch der Fotografie von Objekten auf Subjekte, von Dingen auf Prozesse, vom biologischen auf das soziale Leben auszudehnen. Der Nimbus des Dokuments begleitete die Fotografie bei der Überfahrt von der Anschauungswelt in die Bewußtseinswelt. Die Dokumentarfotografie, auch die soziale, zehrt noch von diesem Nimbus. Die intentionale Dokumentaraufnahme, worunter Ranke jene Art des Fotografierens versteht, »die von vornherein darauf ausgeht, fotografische Dokumente herzustellen, um diese für bestimmte Beweisführungen, Belehrungen oder auch Appelle und Warnungen verfügbar zu haben«², verläßt sich gleichwohl auf das Fotodokument als Faustpfand. Die dadurch entstehende Problematik hat auch Ranke gesehen, nämlich daß »damit eingestanden wird, daß die der Fotografie zugesprochene ›Treue der Wiedergabe‹ durch die absichtsvolle Handhabung des Subjekts gemildert werden könne. Deswegen ist auch gerade dort, wo eine Dokumentation gesellschaftlicher Verhältnisse intendiert ist, Anlaß zur Vorsicht gegeben.«³ Diese Vorsicht wurde jedoch selten geübt. Die Idee des Fotodokuments legitimierte also den fortgesetzten Objektivitätsanspruch beim Übergang der fotografischen Wiedergabe von der gegenständlichen Wirklichkeit auf die soziale Wirklichkeit. So wie man wegen seiner angeblich wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe glaubte, durch das fotografische Einzelbild Objekte objektiv und wirklichkeitsgetreu abbilden zu können, so glaubte man, auch soziale Prozesse ebenso objektiv und wirklichkeitsgetreu

durch das Einzelbild dokumentieren zu können. Die objektgebundene Interpretation der Fotografie hängt also über in die sozialorientierte Fotografie, bei der es aber um Prozesse und nicht um Objekte geht. So kam es, daß beim Transfer von der Objektfotografie zur Sozialfotografie eine insgeheim weiterhin objektgebundene dokumentarische Schule entstand, welche glaubte, das Einzelbild genüge, um die Wirklichkeit sozialer Prozesse abzubilden. Das ist die sozialdokumentarische Fotografie. Natürlich kann auch die Sozialfotografie nur Objekte und Subjekte abbilden, doch sollte sich bald zeigen, daß durch ein einziges Abbild die Bedeutung sozialer Vorgänge entweder verdeckt oder ambivalent bleibt. Die Abbildung sozialer Prozesse mußte über das fotografische Einzelbild hinausgehen, um sie auch einsichtig machen zu können. Der Glaube an das Bild, das bloße Abbilden genügt nicht. Erst die durch das Mißtrauen gegen das Bild entwickelten Techniken der Fotografie wie Montage, Sequenz, etc. vermochten die Bedeutung der Bilder, die im Bild enthaltene soziale Aussage zu artikulieren.

Gerade von der Dokumentarfotografie in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts hätte man sich ja eine Brechung bürgerlichen Selbstverständnisses und Weltbildes erwarten können. Doch die stillschweigende epistemische Voraussetzung, daß jedes Foto ohnehin ein objektives Dokument der Wirklichkeit sei, so wie sie ist, verhinderte einen Riß zwischen dem Bilde, das die Bourgeoisie von der Wirklichkeit hatte, und von der Wirklichkeit selbst. Wirklichkeit und Abbild blieben vermöge des apotheosierten dokumentarischen Charakters der Fotografie identisch. Das Fotodokument verstellte also den Blick auf die Wirklichkeit, indem es Scheinansicht und Wirklichkeit identifizierte. Die gefälschten Fotos von der Pariser Kommune 1871, auf die wir noch genauer zu sprechen kommen werden, sind in diesem Sinne nur faire Vindikation, denn durch die Etablierung des objektiven und zweifelsfreien Charakters der Fotografie konnte die bürgerliche Gesellschaft eine neue Kommunikationsform weiterhin für sich beanspruchen, die ansonsten zu einer Zeit, wo ein neues Subjekt der Geschichte, das Proletariat, seine Emanzipation ankündigte, sicherlich deren geschichtlichen Anspruch begünstigt hätte. So paradox war die Lage, so widersprüchlich der Diskurs der Geschichte. Mit Hilfe der wirklichkeitstreuen Fotografie konnte man ein falsches Bild der Wirklichkeit liefern und der postulierte und vereinbarte Objektivitätscharakter der Fotografie sorgte dafür, daß die falschen Bilder dem wahrnehmenden Bewußtsein als wahr erschienen. So wurden zum Beispiel noch um 1880–1900 hauptsächlich Straßenverkäufer und Handwerker abgebildet, die sicherlich in den Straßen der Metropolen wie London, Paris, Wien aufzufinden waren; doch bei Charles Dickens *Oliver Twist* (1837) und Friedrich Engels *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* (1845) können wir nachlesen, daß es schon damals (»mit einer Industrie, die die ganze Welt versorgt«) ganz anders ausgesehen hat und demnach

die Porträtierten untypisch und anachronistisch waren. Dieses »konsequente Übersehen an gesellschaftlicher Realität«, von dem Ranke spricht und das er, der traditionellen sozialdokumentarischen Fotografie verpflichtet und insofern ablehnend gegenüber jeder Verdächtigung des Fotodokumentarismus selbst, allein der umfassenden Herrschaft der bürgerlichen Weltanschauung zuschreibt, ist jedoch nicht nur auf deren Konto zu buchen, sondern vor allem auch auf die bürgerliche Stipulation von Fotografie und Objektivität, welche den Gedanken an eine andere Realität erst gar nicht aufkommen ließ.

Doch wie fragwürdig dieser Konsens bezüglich der Objektivität der Fotografie ist und wie brüchig um so mehr der Transfer vom objektiven Fotodokument eines Gegenstandes zum Dokumentarfoto »objektiver gesellschaftlicher Wirklichkeit«, das blieb den einfachen Zeitgenossen trotz vielfältiger fotografischer Indoktrinationen nicht verborgen. Ex negativo beweist dies die in der zweiten Jahrhunderthälfte dominierende, nicht nur technisch bedingte Vorliebe für großformatige Fotos, sozusagen ebenfalls ein fotografischer Dokumentarbeweis, wenn auch anders frisiert.

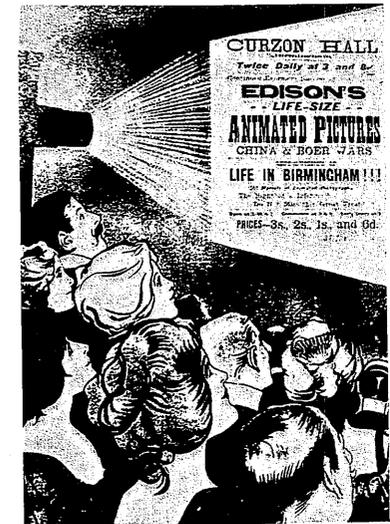
Zur Chronologie des Großfotos

Wie man weiß, geht bei der Vergrößerung aus kleinen Negativen etliches von der Schärfe des Bildes verloren, die abgebildeten Gegenstände verlieren an Kontur und somit an Erkennbarkeit. Die guten Fotografen der damaligen Zeit schleppten daher lieber große Fotoapparate und Platten herum, um jene großen, scharfen Aufnahmen machen zu können, die gelegentlich mehr vom Gegenstand wiedergeben als selbst das Auge sieht. Ihre Liebe für das Großformat entsprang noch jener großen Sehnsucht nach der Gegenstandstreue, die sie spüren ließ, daß die extremen Verkleinerungen durch kleinformatige Platten und Fotoapparate der Behauptung von der »vollkommenen Treue der Wiedergabe« durch die Fotografie widersprochen hätten. Den Ausweg, im nachhinein die Abzüge wieder auf die gewohnte Größe zu adjustieren, wenn auch um den Preis des Schärfeverlustes, konnten sie nicht akzeptieren, da ja dieser Verlust ebenfalls den geheiligten Glauben an die vollkommene Darstellungstreue beeinträchtigt hätte. Dieser unstillbaren Sehnsucht nach der fotografischen Wahrheit entspringt die Liebe zum fotografischen Großformat, sowohl beim Fotografen selbst wie auch beim Betrachter des Bildes. Die Störung der Größenverhältnisse durch die Fotografie durfte nicht abrupt in die tradierte Anschauungswelt einbrechen, sollte nicht der Glaube an die fotografische Wahrheit zusammenbrechen. Das Kleinbild – a cold turkey, Ergebnis einer Entziehungskur, einer Entwöhnung. Die fortschreitende Entwöhnung von der Realität, wie sie in unserem Jahrhundert das Bewußtsein der Individuen charakterisiert (selbstver-

ständiglich auch das des Arbeiters, und zwar in welchem Maße, daß wir mit Bloch zum Begriff der Ungleichzeitigkeit greifen müssen, um überhaupt noch die Idee eines einheitlichen Individualbewußtseins aufrechterhalten zu können), ist nicht zum auch ein Ergebnis jener neuen sozialen Kommunikationform: der Fotografie.

Erstaunlicherweise hat die Veränderung der Verhältnisse im fotografischen Abbild das zeitliche Bewußtsein viel mehr beunruhigt als die Veränderung der Zeit. Aber, genauer bedacht, ist erstere auch viel auffälliger und wahrnehmbarer. Denn wer denkt schon beim Betrachten eines starbenden erschrocken daran, daß der Abgebildete zeitlich nicht anwesend ist, sondern nur in Form dieses Fetzens von einer Fläche, die, weil sie bedrückt und belichtet ist, sich anheischig macht, seine physische Erscheinung dauerhaft zu ersetzen.

Der bereits erwähnte Wunsch nach der Extension der Objekt- und Naturfotografie auf die Lebensfotografie, die Fotografie sozialer Prozesse, muß natürlich, um diese Sehnsucht des Betrachters überstillen zu können, als oberste Maxime zuerst die größengetreue 1:1 Abbildung haben. Was wer ist als in Wirklichkeit, kann nicht wirklich sagen sich Herr Meier zu Recht. Die Freude besteht eben darin, die Dinge gleich groß wiederzusehen. Leben in seiner vollen Größe. Darum mußten die Ankündigungen, die uns seinerzeit einen Blick auf das alltägliche vertraute Leben versprachen: Lebensgröße, *lifesize!* Denn ohne Lebensgröße gibt es keine wahre Abbildung des Lebens ohne *lifesize* kein *life*.



Englisches Plakat um 1901, das zeichnerisch dargestellt ein anderes, tees Plakat zeigt, welches eine Veranstaltung in Birmingham ankündigt. Projektion lebensgroßer Bilder vom Leben in Birmingham und von den Buren Kriegen.

trätierten untypisch und anachronistisch wa-
 eses »konsequente Vorbeisehen an gesell-
 cher Realität«, von dem Ranke spricht und
 der traditionellen sozialdokumentarischen
 die verpflichtet und insofern ablehnend ge-
 r jeder Verdächtigung des Fotodokumenta-
 selbst, allein der umfassenden Herrschaft der
 icken Weltanschauung zuschreibt, ist jedoch
 r auf deren Konto zu buchen, sondern vor
 uch auf die bürgerliche Stipulation von Foto-
 nd Objektivität, welche den Gedanken an
 dere Realität erst gar nicht aufkommen

ie fragwürdig dieser Konsens bezüglich der
 ivität der Fotografie ist und wie brüchig um so
 er Transfer vom »objektiven Fotodokument«
 egenstandes zum Dokumentarfoto »objektivi-
 schaftlicher Wirklichkeit«, das blieb den
 en Zeitgenossen trotz vielfältiger fotografi-
 idoktrinationen nicht verborgen. Ex negativo
 dies die in der zweiten Jahrhunderthälfte
 rende, nicht nur technisch bedingte Vorliebe
 3formatige Fotos, sozusagen ebenfalls ein fo-
 cher Dokumentarbeweis, wenn auch anders

ronologie des Großfotos

in weiß, geht bei der Vergrößerung aus klei-
 gativen etliches von der Schärfe des Bildes
 n, die abgebildeten Gegenstände verlieren an
 und somit an Erkennbarkeit. Die guten Fo-
 n der damaligen Zeit schleppten daher lieber
 otoparate und Platten herum, um jene
 scharfen Aufnahmen machen zu können, die
 tlich mehr vom Gegenstand wiedergeben als
 as Auge sieht. Ihre Liebe für das Großformat
 ng noch jener großen Sehnsucht nach der
 andstreue, die sie spüren ließ, daß die extre-
 rkleinerungen durch kleinformatige Platten
 ooparate der Behauptung von der »voll-
 nen Treue der Wiedergabe« durch die Foto-
 iversprochen hätten. Den Ausweg, im nach-
 ie Abzüge wieder auf die gewohnte Größe zu
 ren, wenn auch um den Preis des Schärfever-
 konnten sie nicht akzeptieren, da ja dieser
 ebenfalls den geheiligten Glauben an die
 emene Darstellungstreue beeinträchtigt hätte.
 unstillbaren Sehnsucht nach der fotografi-
 Vahrheit entspringt die Liebe zum fotografi-
 roßformat, sowohl beim Fotografen selbst
 h beim Betrachter des Bildes. Die Störung
 ßenverhältnisse durch die Fotografie durfte
 rrupt in die tradierte Anschauungswelt ein-
 1, sollte nicht der Glaube an die fotografische
 it zusammenbrechen. Das Kleinbild – *a cold*
 Ergebnis einer Entziehungskur, einer Ent-
 g. Die fortschreitende Entwöhnung von der
 t, wie sie in unserem Jahrhundert das Be-
 n der Individuen charakterisiert (selbstver-

ständig auch das des Aniters, und zwar in sol-
 chem Maße, daß wir mit sich zum Begriff der
 Ungleichzeitigkeit greifen müssen, um überhaupt
 noch die Idee eines einheitlichen Individualbewußt-
 seins aufrechterhalten zu können), ist nicht zuletzt
 auch ein Ergebnis jener neuen sozialen Kommunika-
 tionsform: der Fotografie.
 Erstaunlicherweise hat die Veränderung der Raum-
 verhältnisse im fotografischen Abbild das zeitgenö-
 sische Bewußtsein viel mehr beunruhigt als die Ver-
 änderung der Zeit. Aber, genauer bedacht, ist ja
 erstere auch viel auffälliger und wahrnehmbarer.
 Denn wer denkt schon beim Betrachten eines Ver-
 storbenen erschrocken daran, daß der Abgebildete
 zeitlich nicht anwesend ist, sondern nur in Form
 dieses Fetzens von einer Fläche, die, weil sie be-
 druckt und belichtet ist, sich anheischig macht, uns
 seine physische Erscheinung dauerhaft zu er-
 setzen.

Der bereits erwähnte Wunsch nach der Extension
 der Objekt- und Naturfotografie auf die Lebensfotografie,
 die Fotografie sozialer Prozesse, muß natür-
 lich, um diese Sehnsucht des Betrachters überhaupt
 stillen zu können, als oberste Maxime zuerst einmal
 die größengetreue 1:1 Abbildung haben. Was kleiner
 ist als in Wirklichkeit, kann nicht wirklich sein,
 sagt sich Herr Meier zu Recht. Die Freude besteht ja
 eben darin, die Dinge gleich groß wiederzusehen, das
 Leben in seiner vollen Größe. Darum mußten auch
 die Ankündigungen, die uns seinerzeit einen Blick
 auf das alltägliche vertraute Leben versprochen, be-
 tonen: Lebensgröße, *Lifesize!* Denn ohne Lebens-
 gröÙe gibt es keine wahre Abbildung des Lebens,
 ohne *lifesize* kein *life*.

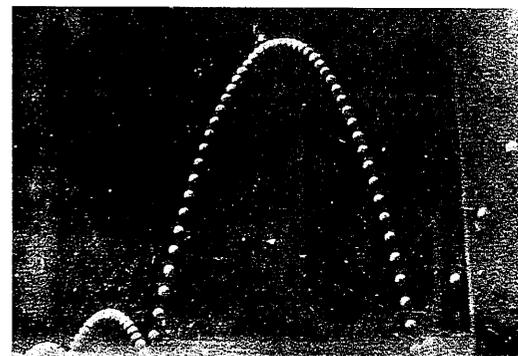


Englisches Plakat um 1901, das zeichnerisch dargestellt ein anderes, projiziertes Plakat zeigt, welches eine Veranstaltung in Birmingham ankündigt: die Projektion lebensgroßer Bilder vom Leben in Birmingham und von China und den Buren Kriegen.

In dieser Obligation zur Größenkonstanz erkennen wir die bürgerliche Epistemologie wieder, aber in dieser Zuspitzung enthüllt sie sich auch. Die Rhetorik des Großbildes verläßt seine bürgerlichen Bedingungen, indem es diese bloßstellt, wird wiederum wahr, indem es seinen Anspruch so deutlich zur Schau stellt.

Ohne Lebensgröße keine Lebensechtheit: jenes englische Plakat von 1901 weiß, was die Bedingungen des Interesses sind, egal ob Bilder der Ferne (Krieg in China) oder der Nähe (das Leben in Birmingham), nämlich die Lebensgröße der Bilder. Um die damaligen technischen Beschränkungen der Fotografie, wie lange Belichtungszeit, Verlust des Zeitmomentes, etc., bei der Wiedergabe so komplexer Situationen wie der sozialen Existenz handelnder Personen überwinden zu können, wurde zumindest auf die Formtreue, die Darstellungstreue der Größenverhältnisse und der Schärfe Wert gelegt. In dieser Insistenz auf dem Großformat hat die Sozialfotografie um die Jahrhundertwende ihr aktivstes Potential entwickelt, instinktiv, und unbemerkt von den Fototheoretikern.

Die andere Möglichkeit, Vorgänge in der Zeit, Veränderungen in der Zeit darzustellen, nämlich durch eine Phasenbelichtung des Einzelbildes, durch eine Sequenz von Momentaufnahmen, durch eine Vielzahl zeitlich aufeinander folgender Einzelbilder, ist erstaunlicherweise hauptsächlich auf physiologische Untersuchungen bewegter Körper beschränkt geblieben. Nach Marey und Muybridge wird auch die russische Fotografie der 20er Jahre noch Aufnahmen des menschlichen Körpers im Arbeitsprozeß zum Zwecke von dessen Optimierung herstellen. Der Gedanke, durch mehrere Einzelfotos einen sozialen Zusammenhang zu veranschaulichen, bedurfte offensichtlich erst der Entwicklung und Erfahrung der künstlerischen Collage und Montage, um in die Epistemologie der Sozialfotografie Eingang zu finden, wie das Beispiel des Ex-Dadaisten und Prinzipals der politischen Fotomontage John Heartfield zeigt. Die Fotografiegeschichte kennt die Fotomontage seit



Phasenphoto bzw. Chronophotographie (Zeitbild) von E. J. Marey: das Aufprallen eines weißen Balles, 1866. Objektfotografie.

ihren Anfängen. Die um 1860 in Paris sehr beliebten »Geisterbilder« entstanden durch Mehrfachaufnahmen und Montage. Gegen die Pariser Kommune 1871 war eine frühe politische Fotomontage gerichtet. Darüber hinaus gibt es eine unerforschte Fülle spielerischer anonymer Fotomontagen bis um 1900, z. B. auch als Postkarten. Die Fotomontage wurde also nicht erst von bildenden Künstlern erfunden, sondern höchstens von diesen unter dem Einfluß des bildnerischen Collage-Prinzips, vielleicht auch unter dem Einfluß der Illustrierten und überhaupt des gesamten synthetischen (Bild-)Zustandes der Zeit, entfaltet und in den kulturellen Diskurs eingebracht. Obwohl also schon lange vorhanden, wurde die Fotomontage erst dadurch für das Bewußtsein der »Allgemeinheit« entdeckt.

In dem Sinne haben auch sozialistische Avantgarde-Künstler quasi bürgerlich gehandelt, indem sie die Volkskunst ebenso ausplünderten und ausbeuteten wie die »bürgerlichen« Avantgarde-Kollegen. Diese Enteignung des Amateurs durch den Berufskünstler, diese Aneignung der anonymen Volkskunst durch die personalisierende, namensgebundene Hochkultur, diese Monopolisierung durch die politische oder künstlerische Montage war neben vielen anderen sozio-ökonomischen Änderungen auch gewissermaßen Anlaß für das Ende der volkstümlichen Fotomontage, die in der Arbeiterfotografie wieder auflebte, aber nun in Auseinandersetzung mit der künstlerischen Fotomontage, also in doppelter Verneinung des eigentlichen historischen Ursprungs. Was natürlich, trotz gelegentlicher Versuche der Überwindung, mit der allgemeinen Tradierung bürgerlicher Werte, und zwar meistens des »schlechten Alten«, in die Arbeiterkultur zusammenhängt.



Phasenphoto bzw. chronozyklographische Aufnahme von Gastjeff. Russischer Taylorismus: die Lichtpunkte geben ein Bild von der optimalen Hammerführung. Um 1920. Subjektfotografie.

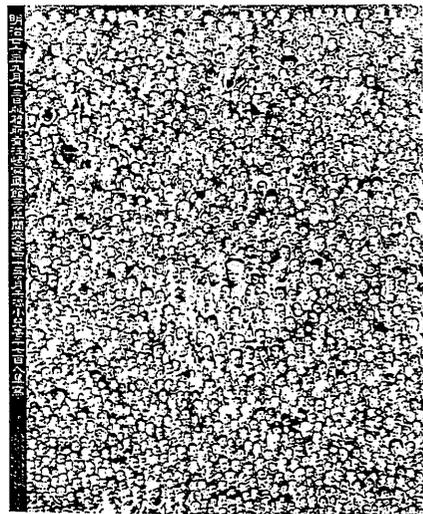
Zur Geschichte der Fotomontage



Die Erschießung der Pariser Geistlichkeit durch Kommunarden. An den nachgestellten Bewegungen, am Mündungsfeuer, an den Zielrichtungen der Gewehre, die sowohl den Fotografen wie die jeweils anderen Schießenden getroffen hätten, an den im Hintergrund inmitten dieses Gemetzels beschaulich ein Glas Wein trinkenden Kommunarden etc. erkennt man die Antikommune-Propagandafälschung. Anonymus, um 1871.



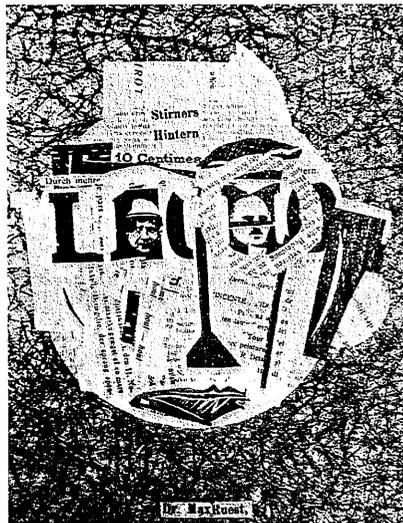
»Gesellschafts-Inseln«, schwarzer Humor, anonyme Montage um 1880. Solche Montagen des Kopfs waren sehr beliebt. Zur Zeit des Second Empire 1852–1870 zeigte eine Montage die Kaiserin Eugénie nackt. 1914 kam ein Foto in Umlauf: Papst Pius X. mit dem Freimaurer-Abzeichen.



Anonyme Fotomontage aus Japan, um 1885. Angeblich sind 1700 Kinder darauf versammelt. Format ca. 30 × 23 cm.

Mit der Bewußtmachung der Montage wurden auch deren bewußtseinsbeeinflussende und -verändernde Möglichkeiten entdeckt, allerdings als eine Art Variable besetzbar für jeden ideologischen Wert, wie sich in der Geschichte erweisen sollte. Im Zusammenhang mit der fotografischen Bildmontage haben sich viele andere Montage-Arten entwickelt, wie zum Beispiel die Szenenmontage, die literarische Montage, die Filmmontage, die Realmontage (wenn in der Wirklichkeit Realelemente für ein Foto arrangiert werden), und schließlich die fotografische Realmontage, wo sich Real- und Foto-Elemente verschmelzen, wenn in der Realität mit Hilfe von Fotos montiert wird, und diese dann wieder fotografiert wird.

Der für die Dokumentarfotografie der Jahre 1850–1900 bestimmende epistemische Konsens war also, daß die einzige Weise, »die sich des Themas würdig zeigt« (Muybridge), das 1:1 Abbildungsverhältnis sei, sowohl im maßstäblichen Sinne, daß zwischen Plattengröße und Größe des Aufnahmegegenstandes möglichst die gleichen Verhältnisse herrschen, wie auch im erweiterten viel wichtigeren, metaphorischen Sinn der Selbstabbildung. Die Idee der größengetreuen Abbildung hat sich nämlich auch auf andere Abbildungsverhältnisse übertragen. Aus der identischen Größe von Objekt und Bild erwachsen andere Identitätswünsche und -forderungen. Zur Größenidentität kamen Farbidentität, Zeitidentität, etc. als verallgemeinerte Identität des Bildes und des Abgebildeten. Aus dieser allgemeinen Abbildidentität entstand als letzte Konsequenz des Wunsches nach der Bildwahrheit, da ja auch die Wahrheitsfunktion eine Identitätsfunktion ist, die Idee der Identität von Abbildner und Bild (Selbstabbildung), natürlich in einem umfassenderen Sinn als dem des



»Dr. Max Ruest«, Collage von Raoul Hausmann, 1919. Ruest war Mitherausgeber der Zeitschrift *Der Einzige*. Das Foto als Collage-Element.

Selbstporträts, nämlich der Identität von Abbildner und Welt als der Gesamtheit aller seiner Objekte. Von der personalen Identitätsfunktion erhofft man, daß nicht nur das Objekt, sondern auch die soziale Wirklichkeit im Bilde zu sich komme. Die soziale Identität von Abbildner und abgebildetem Milieu, wie sie zum Beispiel im Arbeiter-Fotograf zum Ausdruck kommt, ist das Ergebnis jenes bildnerischen Identitätsverlangens, jenes Gebotes der 1:1 Abbildung, wo das Foto nicht nur Abbild (eines Objektes, einer sozialen Wirklichkeit, einer Erfahrung) sein soll, sondern Selbstabbild.

Das Abgebildete bilde sich im Bilde selbst ab, referiere im Bilde über sich und von sich selbst: Selbstreferenz, so wie wir es vom Videosystem kennen. Selbstabbildung, 1:1 Abbildung, Identität, Selbstreferenz werden wir also in Zukunft als verwandte Termini verwenden. Diese Erläuterung gibt auch schon Hinweise für den Zusammenhang von Großbildfotografie und Sozialfotografie, der natürlich über die Identitätsfunktion läuft. Es geht nämlich bei der Fotopolitik auch um eine Sozialfotografie, die von den Betroffenen selbst oder zumindest mit ihnen hergestellt wird, also um fotografische Selbstdarstellungen von sozialen Gruppen oder Problemen, allerdings nicht bloß dargestellt in fotografischen Selbstbildnissen, sondern viel mehr realisiert in fotografischen Interaktionen. Die totale Identität von Abbild und Abgebildetem allein im Großfoto zu sehen kann natürlich im sozialen Bereich noch weniger gelingen als im Objektbereich, denn auch das Großfoto ist gegen die Ambivalenz des Fotos nicht gefeit, daher ist die Aktion notwendig als pragmatische Korrektur und Kontrolle der ambivalenten Bildbedeutung. Die fotografische Syntax, die 1:1 Abbildung zum Beispiel, löst sich in der fotografischen Semantik auf, wo



»Ich liebe Sie. Erraten Sie wer?« Französische Postkarte um 1933. Anonyme Medienreflexion.

es durch die Mehrdeutigkeit des Bildes keine 1:1 Abbildung gibt, und wird deshalb durch eine fotografische Pragmatik, die im Zeichen des Identitätsprinzips steht, intentional auf die Wahrheit zur gebogen. Das Großfoto hat also restaurative wertschöpfende Momente.

Der Restauration kann es dort dienen, wo es es bloß visuellen 1:1 Abbildung verharret, progressiv wirkt es als Motor in seiner Extension des Prinzip der 1:1 Abbildung in soziale Bereiche, also in semantischen und pragmatischen Extensionen semantischer und pragmatischer Prinzipien.

Die durch die Belichtung eines Gemisches von Silber und Silbernitrat hervorgerufenen »Schablonen« von J. H. Schulze (1727) und die »botanischen houetten« von Wedgwood und Davy (1802), durch Auflegen von Blättern und Gräsern auf nitratgetränkte Papiere entstanden – aber diese gativen Abbildungen waren noch nicht lichtbeständig und haltbar – sind als 1:1 Abbildungen frühe Formen des Großbildes.



»Wir beten an die Macht der Bomben«. John Heartfield 1934.

trärts, nämlich der Identität von Abbildner
 it als der Gesamtheit aller seiner Objekte.
 personalen Identitätsfunktion erhofft man,
 t nur das Objekt, sondern auch die soziale
 keit im Bilde zu sich komme. Die soziale
 t von Abbildner und abgebildetem Milieu,
 um Beispiel im Arbeiter-Fotograf zum Aus-
 ommt, ist das Ergebnis jenes bildnerischen
 sverlangens, jenes Gebotes der 1:1 Abbil-
 o das Foto nicht nur Abbild (eines Objektes,
 zialen Wirklichkeit, einer Erfahrung) sein
 dern Selbstabbild.

gebildete bilde sich im Bilde selbst ab, refe-
 Bilde über sich und von sich selbst: Selbst-
 o wie wir es vom Videosystem kennen.
 bildung, 1:1 Abbildung, Identität, Selbstre-
 erden wir also in Zukunft als verwandte
 verwenden. Diese Erläuterung gibt auch
 inweise für den Zusammenhang von Groß-
 grafie und Sozialfotografie, der natürlich
 Identitätsfunktion läuft. Es geht nämlich bei
 politik auch um eine Sozialfotografie, die
 Betroffenen selbst oder zumindest mit ihnen
 lt wird, also um fotografische Selbstdarstel-
 on sozialen Gruppen oder Problemen, aller-
 cht bloß dargestellt in fotografischen Selbst-
 n, sondern viel mehr realisiert in fotografi-
 eraktionen. Die totale Identität von Abbild
 gebildetem allein im Großfoto zu sehen kann
 im sozialen Bereich noch weniger gelingen
 bjektbereich, denn auch das Großfoto ist
 e Ambivalenz des Fotos nicht gefeit, daher
 ktion notwendig als pragmatische Korrektur
 itrolle der ambivalenten Bildbedeutung. Die
 ische Syntax, die 1:1 Abbildung zum Bei-
 st sich in der fotografischen Semantik auf, wo

es durch die Mehrdeutigkeit des Bildes keine 1:1
 Abbildung gibt, und wird deshalb durch eine foto-
 grafische Pragmatik, die im Zeichen des Identitäts-
 prinzipts steht, intentional auf die Wahrheit zurück-
 gebogen. Das Großfoto hat also restaurative wie
 fortschrittliche Momente.

Der Restauration kann es dort dienen, wo es auf der
 bloß visuellen 1:1 Abbildung verharret, progressiv
 wirkt es als Motor in seiner Extension des Prinzipts
 der 1:1 Abbildung in soziale Bereiche, also in der
 semantischen und pragmatischen Extension seines
 syntaktischen Prinzipts.

Die durch die Belichtung eines Gemischs von Kreide
 und Silbernitrat hervorgerufenen »Schablonenbilder«
 von J. H. Schulze (1727) und die »botanischen Sil-
 houetten« von Wedgwood und Davy (1802), die
 durch Auflegen von Blättern und Gräsern auf silber-
 nitratgetränkte Papiere entstanden – aber diese ne-
 gativen Abbildungen waren noch nicht lichtbestän-
 dig und haltbar – sind als 1:1 Abbildungen früheste
 Form des Großbildes.



»Berliner Redensart«, John Heartfield 1929.



Szene aus der Aktion »Fotofix« von B. Bexte, G. und I. Rambow, R. Schlicht, 1975. Montage von Fotoelementen in der Realität: fotografische Realmontage.



e. Erraten Sie wer?« Französische Postkarte um 1933. Anonyme
 xion.



»Wir beten an die Macht der Bomben.« John Heartfield 1934.

Kirche als Panzer, ca. 1930. Durch die Montage realer Elemente wurde eine
 Kirche in das Bild eines Panzers verwandelt. Dieser objekthaften Realmontage
 entsprach die dramatisierte Realmontage der lebenden Zeitung, die von
 1923–1927 besonders von den »Blau-Blusen«, einem Künstlerkollektiv, betrie-
 ben wurde.



»Nordstadt Kassel, Fotoaktion, 1977, der von Gunter Rambow geleiteten
 Projektgruppe »Fotoaktion« der Klasse Graphic Design an der Gesamthoch-
 schule Kassel. Ein ehemaliger Metzger im Auto vor zwei Bildern von ihm:
 einmal in seinem alten Geschäft, nun vermietet, das zweite Mal vor dem
 Mietshaus, von dem er nun lebt. Das Foto in der Metzgerei zeigt ihn mit einem
 Foto seines Autos in der Hand, das andere zeigt ihn, wie er vor dem Auto steht
 und eine Wurst isst. Extension der Fotomontage in den sozialen Prozeß:
 sozialfotografische Aktion. Konfrontation mit dem eigenen Abbild. Später hat
 übrigens dieser Mann sein Großfoto zerstört. Foto: G. Nemeec.



»Dies sind die größten Platten, welche die Feldfotografie in diesem Land jemals verwendet hat«, heißt es 1875 in einer amtlichen Verlautbarung zu Aufnahmen Jacksons von den Rocky Mountains, »sie vermitteln einen Eindruck der wahren Größe und Erhabenheit der Bergwelt, den kleinere Ansichten wohl niemals geben können.«⁴ Beim Transfer von der dokumentarischen Objektografie auf die dokumentarische Sozialfotografie wurde das gleiche Gefühl für die Angemessenheit der Größenverhältnisse von den natürlichen Objekten (z. B. der Feldfotografie) auf die sozialen Objekte übertragen, um des gleichen Zieles willen, nämlich um (durch den »Eindruck der wahren Größe«) den Eindruck der Wahrheit zu vermitteln.

In der Fotopolitik wird versucht, den Wahrheitsgehalt des Großfotos durch die soziale Interaktion abzusichern.

Daß diese Vorliebe für das Großbild auch eine Folge jener von Marx formulierten Gesetzmäßigkeit ist, daß »im Anfang die alte Form des Produktionsmittels seine neue Form beherrscht«⁵, und demnach das fotografische Großbild von den um 1800 aufkommenden Riesengemälden, die in Form von Ein-Bild-Ausstellungen in Zelten, Panoramen und Dioramen bis 1900 veröffentlicht werden, ableitbar ist, wie es Wolfgang Kemp in seinem Essay »Qualität und Quantität: Formbestimmtheit und Format der Fotografie«⁶ zeigt, ist unbestreitbar, aber nicht hinreichend; denn die Quelle dieser Prolongation der Gesetze eines alten Mediums in ein neues ist jene epistemische Homologie von Objekt und Abbild, die für die bürgerliche Ideologie des 19. Jahrhunderts und deren Herrschaftsanspruch lebensnotwendig war und deren eine Konsequenz die Idee der Fotografie als Dokument erzeugte. Diese wechselseitige Bedingtheit von Ideologie und Bildtechnologie hat ja zu Widersprüchen und Aporien in der Medientheorie der Proletkult-Bewegung und der Arbeiterfoto-

grafie in den 20er Jahren geführt, als diese eine von der bürgerlichen Klasse sich unterscheidende proletarische Kultur schaffern wollten und entdecken mußten, daß die Waffen, die sie in der Hand hatten, solche des Bürgertums waren, d. h. daß sie mit Formen und Medien, welche das Bürgertum selbst erzeugt hatte, nun gegen das Bürgertum kämpfen sollten.

Die soziale Dokumentarfotografie hat also zwei Eigenschaften aus jenem System mitgeschleppt, aus dem sie hervorgegangen ist, d. h. aus der objektualen Dokumentarfotografie: die Größentreue und – was schwerer wiegt – die objektuale Konzeption. Das objekthafte Einzelbild legt davon Zeugnis ab. Dabei bedürfte die Sozialfotografie einer prozessualen Konzeption.

Riesenleinwände im Format 13 × 24 Meter, Rundleinwände von 14 × 120 Meter waren um 1830 das unerreichbare Maß der Feld- und Panoramafotografie. Für Porträtzwecke gab es jedoch ab 1850 lebensgroße Formate, etwa 1,50 × 2,10 Meter. Ein Besucher New Yorker Fotogalerien schrieb 1865: »Ihre Zahl ist Legion, und ihr Format ist Mammut.«⁷ Brady stellte 1858 ein Transparent mit den Porträts von Field, Franklin und Morse in der Größe von 15 × 7,5 Meter aus, das von hinten mit 600 Kerzen beleuchtet wurde. Doch nicht nur mit Hilfe verbesserter Vergrößerungsapparate konnten Sonderformate erreicht werden; weil die Vergrößerungen oft sehr unscharf gerieten, mußten auch immer größere Kameras und Platten gebaut werden. Da im Sinne des skizzierten bürgerlichen Welt- und Selbstverständnisses immer größere Bilder von den Kunden verlangt wurden, wuchsen die Plattenformate der Denkmal-, Expeditions- und Frontier-Fotografen von 1840 bis 1860 von 40 × 33 cm über 43 × 50 cm, 46 × 56 cm, 51 × 61 cm, 74 × 53 cm bis zu 90 × 90 cm. Letzteres gelang dem auf die Reproduktion von Kunstwerken spezialisierten und in Paris

lebenden Amerikaner C. Thurston Thompson mit einer Großbildkamera, die 50 Meter lang war und über eine Linse von 33 cm Durchmesser verfügte. Um 1866 konstruierte Désiré Lebrun ein Riesenobjektiv mit einer 0,28 m Linse und Zusatzteilen für Landschaftsaufnahmen.⁹ Unhandliche Riesenkameras, Riesenobjektive, Riesenformate waren der Tribut an jene in der Fotografie selbst angelegte Obsession für Wirklichkeitstreue, die sich in Schärfe und angemessener Größe artikuliert.

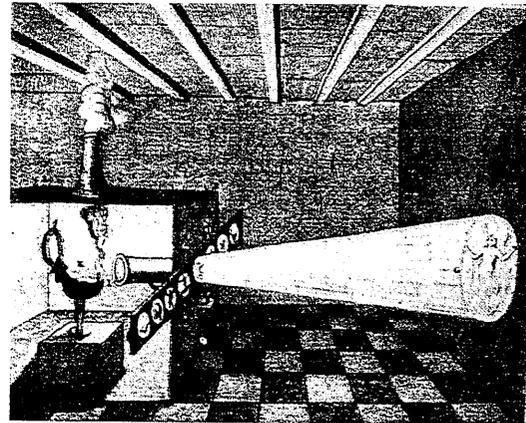
Der Londoner Fotograf schwedischer Herkunft, Oskar J. Rejlander (1813–1875), Freund der Königin Victoria und Lewis Carrolls, der für Darwin arbeitete und mit Hilfe von Doppelbelichtungen in der Fotografie den Traum ausdrücken wollte, stellte eine Allegorie »Deux chemins de la vie« her, ein lebendes Bild, typisch für diese Zeit, der Hintergrund von Felsen und Tieren bevölkert, im Format 78 × 40 cm. (Vgl. M. F. Braive, S. 253)

Joseph Max Petzval (1807–1891), Professor der Mathematik an der Universität Wien und Schöpfer der ersten lichtstarken Objektive, die der Wiener Optiker Friedrich Voigtländer nach seinen Berechnungen 1840 hergestellt hatte, ließ sich 1857 zur Erprobung seiner Objektive eine große Kamera bauen, die auf einem dreikantigen Träger verschiebbar war. Petzval hatte nämlich entdeckt, daß »sämtliche Tugenden eines optischen Apparates, als da sind Vergrößerung, Lichtstärke, Gesichtsfeld, Schärfe u. a. m.« nicht »je durch eigene Mittel unabhängig von einander zu erreichen« waren, sondern im Gegenteil: »die erwähnten Eigenschaften sind untereinander im Widerstreite und schließen sich zum Theil gegenseitig aus, die Vergrößerung ist nur auf Kosten der Lichtstärke und des Gesichtsfeldes, – die Lichtstärke zum Nachtheile der Vergrößerung zu erhalten...«¹⁰ In den ersten 10 Jahren kamen 8000 Petzvalsche Objektive zum Verkauf. Die im Jahre 1857 nochmals verbesserten Objektive waren bis ins 20. Jahrhun-

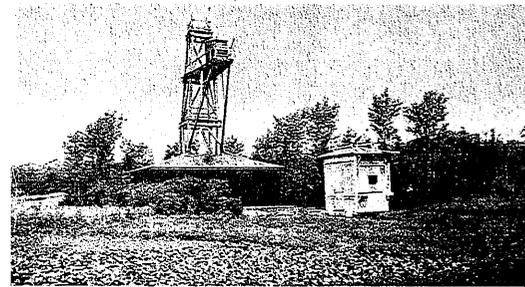
dert marktfähig. Die Großbildkamera von 1857 diente Petzval zur Untersuchung des »Orthoskops eines Landschafts- und Reproduktionsobjektivs« »Die Länge der dreikantigen Fahrbahn« der Kamera ist 1,59 m, die Länge des hinteren Rahmens 1,25 m, seine Höhe 90 cm, die Länge des vorderen Rahmens 70 cm, seine Höhe 70 cm. Der Durchmesser des Ausschnitts 11 cm, die ganze Höhe der Kamera vom Fußboden 2 m.«¹¹ 1898 wurde in London eine Reproduktionskamera gezeigt, deren Trocplate 150 × 175 cm maß. Das Einstellen muß innerhalb der Kamera geschehen, in die man die eine seitliche Tür eintreten konnte. Vor der Platte befand sich ein 2 m im Quadrat messender Rahmen. Das Objektiv besaß 144 cm Brennweite, und um damit in natürlicher Größe reproduzieren zu können, mußte die Kamera 4 m Auszugslänge haben. Eine begehbare Kamera. Der größte von dieser session produzierte Kameragigant wurde um 1900 auf Auftrag der Chicago and Alton Railroad Company, die eine große, in allen Einzelheiten scharfe Aufnahme ihres neuesten Luxuszuges haben wollte, von George R. Lawrence in Chicago gebaut. Die Riesenkamera, »das Mammut« genannt, belich Platten im Format 1,35 × 2,40 Meter. Sie wog 625 Kilogramm, wenn sie mit einer 225 Kilogramm schweren Glasplatte beladen war, und wurde von Männern bedient. Die Entwicklung und der Aufbau einer Aufnahme im Format 1,35 × 2,40 Meter verbrauchte 40 Liter chemischer Lösung. Das ist das diese Kamera von einem Luxuszug machte geisterte die Jury der Pariser Weltausstellung reichlich allein schon wegen seiner Größe: es erhielt »Großen Preis der Welt«.¹²

Diese Kamera hat angeblich 25 000 Frs. gekostet. Man kann sich leicht vorstellen, daß solche Kameragiganten allein schon unter wirtschaftlichem Gesichtspunkt historisch obsolet waren, zumal ab der Entwicklung der Handkameras eingesetzt und ab 1888, seit Eastmans Erfindung der Kastenrollfilmbox und Barnaks Erfindung der Leica (1913), das Normalformat sehr viel kleiner geworden war. Ökonomisch unrentabel, verschwanden Großbildkameras wie ihre prähistorischen Vorgänger, die Mammut. Mit ihnen ging auch das Großbildformat unter. Das Kleinbild trat seinen jah-

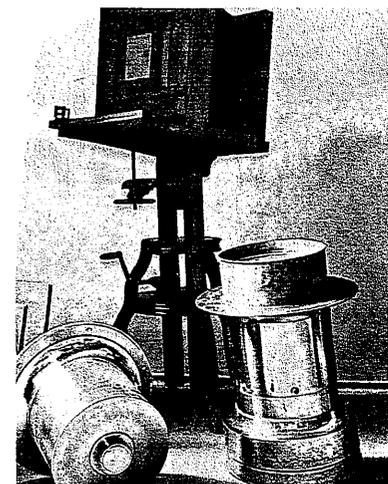
Großbildfotografie



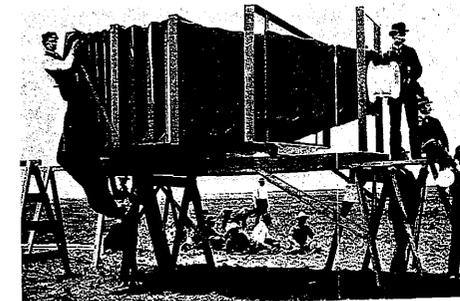
Laterna Magica nach Athanasius Kircher, 1671.



Teilsicht der Physiologischen Station von E. J. Marey. Für seine Chronophotographie brauchte Marey einen auf der Platte nicht sichtbaren schwarzen Hintergrund, vor dem die weiße Testperson agierte. Wir sehen das Gebäude mit so einem schwarzen Hintergrund (fond noir n° 2 1886-7), auch der Boden davor war mit Bitumen bestrichen und wurde vor dem Experiment noch mit schwarzem Velour bedeckt. Auf einem Turm darüber die Kamerakabine, von wo aus vertikale Aufnahmen der Testobjekte gemacht wurden. Daneben die auf Schienen fahrbare Kamerakabine, in welcher der Operateur gemäß den Objektiven und der gewünschten Bildgröße sich dem Objekt nähern oder von ihm entfernen konnte.



Riesen-Objektive, um 1865.



Riesen-Kamera, »das Mammut«, von G. R. Lawrence, USA um 1900

in Amerikaner C. Thurston Thompson mit roßbildkamera, die 3,60 Meter lang war und 1e Linse von 33 cm Durchmesser verfügte. 56 konstruierte Désiré Lebrun ein Riesenobjekt einer 0,28 m Linse und Zusatzteilen für taftsaufnahmen.⁹ Unhandliche Riesenkamerasobjektive, Riesenformate waren der Triene in der Fotografie selbst angelegte Obsessionen. Wirklichkeitstreue, die sich in Schärfe und ssoner Größe artikulierten.

ndoner Fotograf schwedischer Herkunft, Osejlander (1813–1875), Freund der Königin Victoria und Lewis Carrolls, der für Darwin arbeitete, half bei den Doppelbelichtungen in der Fotografie.

Die Hilfe von Doppelbelichtungen in der Fotografie. Trauer ausdrücken wollte, stellte eine Platte die »Deux chemins de la vie« her, ein »lebendes Bild« für diese Zeit, der Hintergrund von Tieren bevölkert, im Format 78 × 40 cm. (F. Braive, S. 253)

Max Petzval (1807–1891), Professor der Mathematik an der Universität Wien und Schöpfer der schnellsten Objektive, die der Wiener Optiker Friedrich Voigtländer nach seinen Berechnungen hergestellt hatte, ließ sich 1857 zur Erprobung eines Objektives eine große Kamera bauen, die auf dreieckigen Trägern verschiebbar war. Petzval entdeckte, daß »sämtliche Tugenden optischen Apparates, als da sind Vergrößerung, Lichtstärke, Gesichtsfeld, Schärfe u. a. m.«

er durch eigene Mittel unabhängig von einander »reichen« waren, sondern im Gegenteil: »die meisten Eigenschaften sind untereinander im Widerspruch und schließen sich zum Teil gegenseitig aus.«

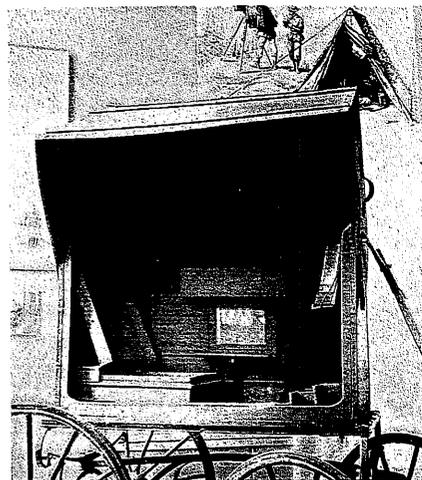
Vergrößerung ist nur auf Kosten der Lichtstärke und des Gesichtsfeldes, – die Lichtstärke zum Beispiel der Vergrößerung zu erhalten...¹⁰ In den 10 Jahren kamen 8000 Petzvalsche Objektiv zum Verkauf. Die im Jahre 1857 nochmals hergestellten Objektive waren bis ins 20. Jahrhundert

marktfähig. Die Großbildkamera von 1857 orientierte Petzval zur Unterbrechung des »Orthokops«, eines Landschafts- und Reproduktionsobjektivs.

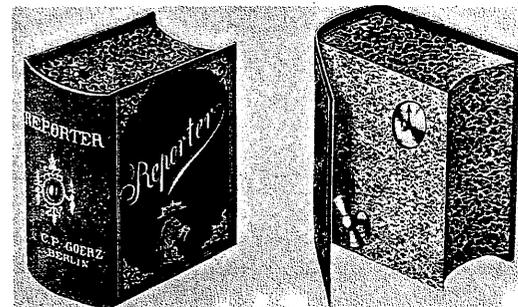
»Die Länge der dreieckigen Fahrbahn« der Kamera »ist 1,59 m, die Länge des hinteren Rahmens 1,25 m, seine Höhe 90 cm, die Länge des vorderen Rahmens 70 cm, seine Höhe 70 cm. Der Durchmesser des Ausschnitts 11 cm, die ganze Höhe der Kamera vom Fußboden 2 m.«¹¹ 1898 wurde in London eine Reproduktionskamera gezeigt, deren Trockenplatte 150 × 175 cm maß. Das Einstellen mußte innerhalb der Kamera geschehen, in die man durch eine seitliche Tür eintreten konnte. Vor der Platte befand sich ein 2 m im Quadrat messender Raum. Das Objektiv besaß 144 cm Brennweite, und um damit in natürlicher Größe reproduzieren zu können, mußte die Kamera 4 m Auszugslänge haben. Eine begehbare Kamera. Der größte von dieser Obsession produzierte Kameragigant wurde um 1900 im Auftrag der Chicago and Alton Railroad Company, die eine große, in allen Einzelheiten scharfe Aufnahme ihres neuesten Luxuszuges haben wollte, von George R. Lawrence in Chicago gebaut. Diese Riesenkamera, »das Mammut« genannt, belichtete Platten im Format 1,35 × 2,40 Meter. Sie wog ca. 625 Kilogramm, wenn sie mit einer 225 Kilogramm schweren Glasplatte beladen war, und wurde von 15 Männern bedient. Die Entwicklung und der Abzug einer Aufnahme im Format 1,35 × 2,40 Meter verbrauchte 40 Liter chemischer Lösung. Das Foto, das diese Kamera von einem Luxuszug machte, begeisterte die Jury der Pariser Weltausstellung natürlich allein schon wegen seiner Größe: es erhielt den »Großen Preis der Welt«.¹²

Diese Kamera hat angeblich 25 000 Frs. gekostet. Man kann sich leicht vorstellen, daß solche Kameragiganten allein schon unter wirtschaftlichem Gesichtspunkt historisch obsolet waren, zumal ab 1870 die Entwicklung der Handkameras eingesetzt hatte und ab 1888, seit Eastmanns Erfindung der Kodak-Rollfilmbox und Barnaks Erfindung der Leica (1913), das Normalformat sehr viel kleiner geworden war. Ökonomisch unrentabel, verschwanden die Großbildkameras wie ihre prähistorischen Vorfahren, die Mammutts. Mit ihnen ging auch das Großbildformat unter. Das Kleinbild trat seinen jahrzehntelangen

Siegeszug an, doch wie das Werbeversprechen von Kodak 1889 zeigt, sei die Fotografie weiterhin im bürgerlichen Fahrwasser der menschlichen, von der Maschine bewirkten und geregelten Objektivität der Fotografie: »You press the button, we do the rest!«



Labor-Wagen für das Kollodium-Verfahren, um 1870. Im Hintergrund: Landschaftsfotograf mit Zelt als Dunkelkammer, da er wegen des Kollodiumverfahrens seine Aufnahmen an Ort und Stelle entwickeln mußte.



Das Gegenteil der Großkameras: Geheimkamera »Reporter« in Buchform.

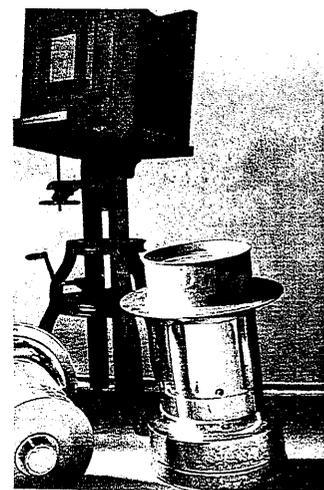
Loblied der mobilen Dunkelkammer



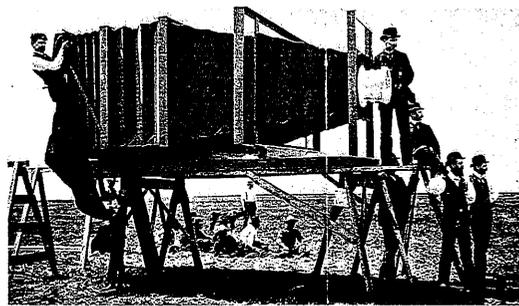
Fotografisches Hauptquartier, wahrscheinlich von Alexander Gardner, dem Mitarbeiter M. B. Bradys, vor dem amerikanischen Petersburg 1864, während des Sezessionskrieges.



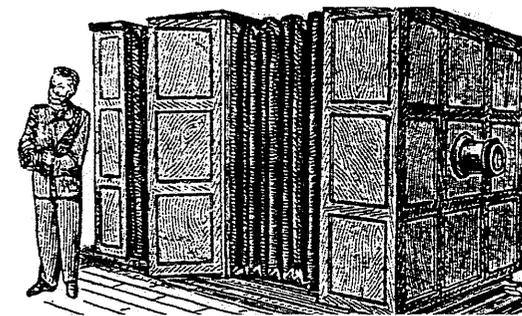
Roger Fentons »Photographic Van« (fotografischer Wagen) mit seinem Assistenten M. Sparling. 1855 im Krim-Krieg. Fahrbare Dunkelkammer. Auch Zugwaggons wurden als Dunkelkammer benützt.



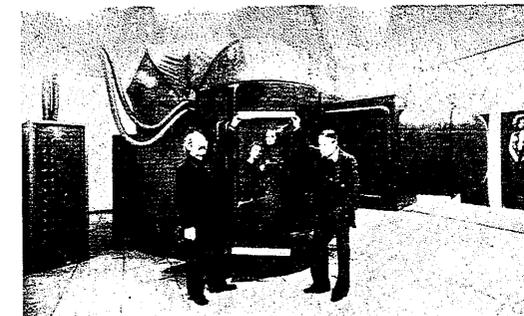
Objektive, um 1865.



Riesen-Kamera, »das Mammut«, von G. R. Lawrence, USA um 1900.



Reproduktionskamera, um 1901.



»Imago 1:1« von Werner Kraus/Erhard Hössle, 1973. Eine begehbare Kamera, in der sich jeder selbst durch Kontrolle im Spiegel fotografieren kann. Dabei entstehen Unikate in Lebensgröße ohne den Umweg über ein Negativ.

ertrauen in die Wirklichkeitstreue der Kamera
ch vervollkommen. Der Benützer hatte nur-
inen Knopf zu drücken, und die Firma Kodak
schon für eine wirklichkeitstreuere Wiederga-
en. Dessen ungeachtet geht die Fachliteratur
r These aus, daß die Entwicklung handlicher
as die wesentlichen technischen Vorausset-
für die Entwicklung der sozialdokumentari-
otografie geschaffen hat. Doch nicht nur
nglische Plakat von 1901 zeigt, daß ursprüng-
otografische Kommunikation von Lebens-
durch lebensgroße Bildprojektionen ge-
wodurch eben eine öffentliche kollektive Re-
dokumentarischer Fotografie überhaupt erst
rbar wurde und auch öffentliches Interesse
leinformatige Bilder sind ja von vornherein in
ate Zirkulation verbannt, außer man verviel-
ie in Form von Postkarten. Auch die ersten
fischen Dokumente menschlichen Elends und
licher Empörung aus dem Krim-Krieg 1855,
n amerikanischen Bürgerkrieg 1861–65, von
iser Kommune 1871 waren großformatig und
von Berufsfotografen hergestellt, die sich
Größe und Schwerfälligkeit ihrer Apparate
hindern ließen, sondern ingenios auf Abhilfe
indem sie u. a. das Labor, die Dunkelkam-
auf fahrbaren Planwagen mit sich führten.
s wirtschaftlichen und technischen Gründen
ziehende Paradigmenwechsel von der Größe
falt, der ja ebenfalls im Wesen der Fotografie
t war, nämlich in ihrer virtuell unendlichen
luzierbarkeit, und der die Fotografie endgül-
edium der Massenkommunikation auswei-
te, hat aber nicht zu einer alsbaldigen Dar-
des Lebens der Massen durch die Massen

s Beispiel der amerikanischen sozialdoku-
ischen Fotografie der ersten Hälfte unseres
rderts zeigt, waren es seit 1890, dem Erschei-
nhr von *How the Other Half Lives*, ein Text-
nd des Polizei- und Gerichtsreporters Jacob
13 mit 17 Fotos und 19 Zeichnungen nach
Fotos, ebenfalls nur einige wenige Berufsfoto-
die mit ihren Dokumentarfotos an das Be-
n der Öffentlichkeit appellierten, um eine
erung des fotografisch dargestellten Elends
rken. Denn insbesondere seit dem Buch
Life in London (1877) von John Thompson
os) und A. Smith (Text) war die Eignung der
fie als sozialkritisches Medium erfaßt. Riis
wis W. Hine¹⁴ folgten unbewußt, eine Zeit-
mindest, der gleichen mimetischen Intention
Großbild, denn wie dieses durch die 1:1
ng waren sie durch ihr Engagement mehr am
selbst als am Bild interessiert.

Die Definition des Dokumentarfotografen durch
Roy E. Stryker, Leiter der historischen Abteilung
der Farm Security Administration, einer Wirtschafts-
hilfe-Organisation für Farmer und von 1935 bis Sep-
tember 1942 Sammelbecken der amerikanischen so-
zialkritischen Fotografie, stellt diese Objektorientie-
rung klar heraus: »Der Hauptunterschied zwischen
dem Photographen, den man irrigerweise als Pikto-
rialisten, und jenem, den man ebenso falsch als Do-
kumentaristen bezeichnet, besteht darin, daß der
erste eine Situation verschönt oder um ihrer Schön-
heit willen aufnimmt, während dem andern die Pho-
tographie einfach als Mittel zum Zweck dient.«¹⁵
Dennoch sagte er an anderer Stelle¹⁶: »I wanted to
do a pictorial encyclopedia of American agricultur-
e.« Zu Strykers Aufgaben gehörte es »to direct the
activities of investigators, photographers, econo-
mists, sociologists and statisticians engaged in the
accumulation and compilations of reports . . . etc.«¹⁷
Die von Stryker engagierten Fotografen sollten also
mit ihren Fotos zur Unterstützung der Politik des
New Deal beitragen. Beim Eintritt Amerikas in den
Zweiten Weltkrieg wurde die FSA aufgelöst.
Dorothea Lange, eine FSA-Fotografin wurde 1942
vom War Relocation Authority (WRA) engagiert,
das zusammen mit der FSA die Folgen von Roose-
velts Executive Order 9066¹⁸ für die Regierung foto-
grafierte. Im Februar 1942 hatte Roosevelt diese
Order erlassen, welche die massenhafte Internierung
von Japanern in sogenannte Relocation and Assem-
bly Centers ermöglichte. 110 000 Japaner, wovon
zwei Drittel bereits in Amerika geboren worden
waren, wurden nicht einzeln angeklagt, sondern kol-
lektiv »entsiedelt« und in bewachten Lagern in Kalif-
ornien und Arizona interniert, nachdem sie gezwun-
genmaßen ihre Geschäfte etc. verkauft hatten.
Eine bekannte Vorgehensweise! Nicht daß diese Bil-
der ästhetisch aufgenommen sind, sondern daß hier
ein inhumaner Verfassungsbruch der Regierung für
die Regierung fotografisch dokumentiert wurde,
macht das Gerede von der Sozialkritik der FSA so
schal. Selbstverständlich sind jedoch die Bilder der
FSA als Erinnerung und Mahnung von außerordent-
lichem Wert.
Doch bereits bei Hine war diese Schwächung der
Sozialkritik angelegt. Im August 1908 veröffent-
lichte er in *The Photographic Times* einen Artikel,
worin steht: » . . . letzten Endes gehört gute Fotogra-
fie in den Bereich der Kunst.«¹⁹ Und wie Hines
Bilder aus den 20er Jahren, 1932 erfolgreich als *Men
at Work* publiziert, zeigen, hat er seine Aktivität
immer mehr dem zweiten Satz seines frühen State-
ments gewidmet: »Ich will die Dinge zeigen, welche
man unbedingt verbessern muß. Ich will aber auch
die Dinge zeigen, welche schätzenswert sind.«
Das erfolgreichste Bild der FSA, »Migrant Mother«
von Dorothea Lange (1936), das in über zehntaus-
end verschiedenen Publikationsorganen erschienen
ist, zeigt eine sorgenvoll dreinblickende Mutter, mit

der Hand am Kinn als Verstärkung der Vertikalach-
se, und zwei schön symmetrisch links und rechts
verteilte Kinder, an die Mutter gelehnt und den Kopf
vom Betrachter abgewandt, wie wir es aus der reli-
giösen Hagiographie kennen, wo ebenfalls allein
Christus frontal zu sehen ist und die Jünger nur im
Profil. Dieses Foto macht überdeutlich, daß auch die
FSA-Fotografen an einer Ästhetisierung ihrer »Do-
kumente« interessiert waren. Wenn man darüber
hinaus erfährt, daß dieses Foto nur eines ist, das aus
einer ganzen unpublizierten Serie über das gleiche
Motiv ausgewählt wurde, und daß Dorothea Lange
aufgrund ihres ästhetischen Empfindens auf diesem
Foto einen Daumen weggetouchiert hat, ist natürlich
der rein »dokumentarische« Charakter äußerst zwei-
felhaft. Wegen dieser Ästhetisierung, welche die
FSA-Fotografie zum Negativ der bürgerlichen His-
torienmalerei macht, und weil die Fotos selbst kei-
ner Rückwirkung auf die Betroffenen unterworfen
waren (vgl. dazu auch den Aufsatz von Dirk Hoerder
in diesem Band), muß man R. J. Doherty's Dictum:
»Ihre Hochblüte erreichte die sozialkritische Do-
kumentarfotografie in Amerika«²⁰ als typisch amerika-
nisch-imperialistischen Nationalstolz zurück-
weisen.

Trotz der Existenz millionenfach verkaufter Kame-
ras waren es aber immer noch die einer traditionellen
malerischen Ästhetik verpflichteten Berufsfotogra-
fen (wobei Evans lange Zeit mit einer 20 × 25 cm
Großformatkamera arbeitete), welche den men-
schenunwürdigen Zustand, in dem nun nicht mehr
die andere Hälfte, aber immer noch ein Drittel der
Nation lebte, zu dokumentieren versuchten.
Um 1900 waren die Betroffenen, also die Werktäti-
gen, Arbeitslosen, Ausländer, Asozialen etc., aus
rein ökonomischen Gründen nicht imstande, die fo-
tografische Abbildung ihrer sozialen Wirklichkeit
selbst zu erstellen, denn ihnen, denen das Nötigste
zum Leben fehlte, war natürlich auch Kodaks Nor-
malkamera noch zu teuer. Später wurden ideologi-
sche Gründe ausschlaggebend. Denn das Gefühl der
Fotografie als Luxus bewirkte in späteren Jahrzehn-
ten unter anderem jene ideologischen Inhibitionen,
die die Amateurfotografie kennzeichnen.
Der Amateur »feiert« mit der Fotografie nur, d. h. er
hält nur die außerordentlichen Momente seines Le-
bens wie Hochzeit, Urlaub, Ausflug, das Auto etc.
und nicht seinen Alltag fotografisch fest. Muybridge
paraphrasierend sagt sich der Amateur, nur Feste
sind ein würdiges Thema der Fotografie.²¹ Erst die
Proletkultbewegung mit Lunatscharskijs Forderung
von 1926: »Jeder fortschrittliche Genosse muß wie
eine Taschenuhr auch eine Kamera haben« und die
deutschen Arbeiterfotografen werden die Abbildung
ihrer eigenen sozialen Wirklichkeit nicht mehr (Be-
rufs-)Touristen und Sympathisanten überlassen, son-
dern selbst in die Hand nehmen. Erst in einer Zeit, in
der Großbilder, Großplakate, Plaktwände etc. die
visuelle Umwelt beherrschen und in der ökonomi-
sche und technische Voraussetzungen gegeben sind,
billige und scharfe Großfotos herzustellen, nämlich

mit vervollkommenen Vergrößerungssystemen, holt
man die Idee des Großfotos auch zum Gebrauch für
die Sozialfotografie wieder hervor. Nach der Ära des
Normal- und Kleinbildes wird sich eine künftige
Sozialfotografie an das großformatige Bild aus der
Frühzeit der Dokumentarfotografie erinnern. Auf
der Ebene des Großbildes werden wir dann einen
anderen Transfer beobachten können: »Der Traum
der Menschheit, die Natur zur Selbstdarstellung zu
veranlassen« (W. Kemp), der sich in der mimeti-
schen Sehnsucht des 1:1 Großbildes niederschlägt,
transferiert sich in den Traum, die Menschen selbst
zur Selbstdarstellung veranlassen zu können.
Die amerikanische sozialdokumentarische Fotogra-
fie hat also, ausgehend von der Western- und Fron-
tier-Fotografie in ihrer Intention sowohl formal wie
inhaltlich den Traum des mimetischen Großfotos,
die Realität getreu wiederzugeben, weitergetragen,
aber mit dem Leica-Format und im Vertrauen auf
das Bild selbst hat sie in ihrer Praxis bloß ästhetisie-
rende Abbilder der Armut geschaffen, aber kein Bild
jener wirklichen Verhältnisse gegeben, die u. a. zur
Armut führten.

Kinsey Photographer(s) 1869–1945

Eine Schlüsselstelle in dieser unserer Auffassung von
der Entwicklung der amerikanischen sozialdoku-
mentarischen Fotografie aus der Frontier-Fotografie
nimmt der Fotograf Darius Kinsey (1869–1945) ein,
der auf doppelte Weise der Faszination des Großen
erlegen war, nämlich Riesenbäumen und Riesenfor-
maten. Dem Faszinosum des mimetischen Großbil-
des, das bei Kinsey eine natürliche Entsprechung im
Gegenstand fand, nämlich in Großbäumen, und des-
sen sich Kinsey ein Leben lang nicht erwehren
konnte, denn immer wieder belichtete er große Glas-
platten mit riesengroßen Bäumen, kann sich auch
der heutige Betrachter nicht entziehen, auch wenn
die Bilder zu Buchbildern verkleinert vorliegen. Kin-
sey verwendete ab 1902 das Plattenformat 51 × 61
cm, daneben und vorher das Format der Empire
State Kamera: 28 × 35,5 cm. Oft machte er Vergrö-
ßerungen bis zu 70 × 140 cm. Aufgrund der Größe
seiner Glasplatten haben seine Fotos auch in den
Büchern noch jene unwirkliche Schärfe, die uns die
Illusion absoluter Wirklichkeit verschafft. Kinseys
Bilder, von seiner Frau Tabitha May Kinsey in le-
benslanger Arbeit mit unglaublicher Meisterschaft
entwickelt, haben eine halluzinogene Wirkung, so
stark ist die Suggestion des großen Maßes, sei es das
der Bäume oder des Bildes. Wenn man bedenkt, daß
Kinsey die ganze Ausrüstung, die vielen schweren,
großen Glasplatten, zwei oder drei Kameras etc., oft
25–30 Kilometer zu Fuß und zu Pferd durch den
Wald zum Aufnahmeort schleppen mußte, kann man
sich vom Ausmaß seiner Passion eine Vorstellung
machen. Seine Kinder berichten, daß sie ihren Vater
ständig darüber sprechen hörten, er müsse Fotos
machen, und daß er immer draußen war, Fotos zu

machen. Allein von 1897–1906 machte er sieben große *picture taking expeditions*. Kinseys Odysee begann 1809 und dauerte mit Unterbrechungen, in denen er Porträtfotografie betrieb, bis in die 20er Jahre. Einer unersetzbaren Notwendigkeit gehorchend, nur gelegentlich für ein Wochenende innehaltend, um seine Familie zu besuchen und in die Kirche zu gehen, war er immer wieder unterwegs in den Wäldern und fotografierte, wie er in einer Annonce selbst verkündete, alles über die riesigen Bäume, wer sie fällte, wie sie gefällt, zersägt, vom Walde weggebracht, auf den Wagen geladen, flußabwärts geschifft, zu Holz verarbeitet wurden usw. Ein Zeuge sagte: »He wanted a picture of everything.«²² Es scheint, nichts anderes mehr existierte in Kinseys Leben als *that photographic business*, dem sich seine Frau, trotz gelegentlicher Klagen, anpaßte. »The business was simply an obsession with my father«, sagte später die Tochter (vgl. Bohn u. a. Bd. 1, S. 22). Der Hauptteil von Kinseys sozialem Leben fand draußen in den Wäldern in der fotografischen Interaktion mit den Holzfällern, Bäumen, Pferden statt. Nicht anders kann ich mir jene Obsession erklären, der wir 4500 Negative (Glasplatten und Film), in elf verschiedenen Formaten bis herunter zu 28 × 35,50 cm verdanken. Vermutlich 10 000 Platten wurden zerstört. Kinsey scheint ein Ahne jener Kommunikationsform zu sein, die der Natur nicht durch das Auge habhaft wird, sondern sie sich erst durch die Kamera anverwandeln muß, um sie zu besitzen. Kinsey sah nicht mit den Augen, sondern mit der Kamera. Vertovs Kamera-Auge schlägt hier schon die Lider auf! Er benutzte das Medium, um am Leben zu partizipieren. Das normale familiäre Leben, der unmittelbare Umgang mit

Verwandten und Freunden, stillte seine Sehnsucht nicht. Erst durch das Medium, durch die Vermittlung der fotografischen Apparatur, mit der er Leben wiedergeben konnte, interagierte er mit seiner sozialen und biologischen Umwelt. Kinseys Bewußtsein war, wenn wir von schriftlichen Zeugnissen ausgehen wollen, keineswegs von sozialem Engagement, von Nostalgie, von Umweltschutz etc. geprägt. Seine Bilder strotzen vor Freude, verglichen mit Atget, dessen Bilder überschüttet scheinen von einem Glas Wermut. Auffallend ist, wie er in seinen Gruppenporträts die Menschen nach den Prinzipien klassischer Vertikalsymmetrie arrangiert. Diese Gruppenporträts sind frühe Selbstdarstellungen. Kinsey hat ja die Bäume selten allein, sondern immer auch die Menschen, die an ihnen arbeiten, abgebildet. Fast alle seine Aufnahmen zeigen nicht nur die Natur, sondern auch die Menschen. Diese Menschen nun sind sich bewußt, daß sie fotografiert werden, und wollen die Aufnahmen ja auch erwerben. Sie werfen sich also in Positur. Auch wenn wir wissen, daß Kinsey von ein und derselben Gruppe oft mehrere Aufnahmen gemacht hat, wobei er nicht nur den Abstand, den Winkel oder den Ausschnitt der Kamera verändert hat, sondern auch die Stellung der Gruppenmitglieder selbst, ja diese, wie seine symmetrischen Gruppierungen zeigen, sogar klassischen Ordnungsparametern unterworfen hat, die ihm als Autodidakt offensichtlich gefühlsmäßig gelangen, so hat er doch implizit die proletarische Fotografie vorangetrieben. Er hat ja kaum einzelne Menschen in den Wäldern aufgenommen, sondern die Holzarbeiter nur in Gruppen, Arbeitskollektiven. Kinsey hat auch nicht die Vorarbeiter fotografiert, man erkennt sie zumindest nicht, und auch

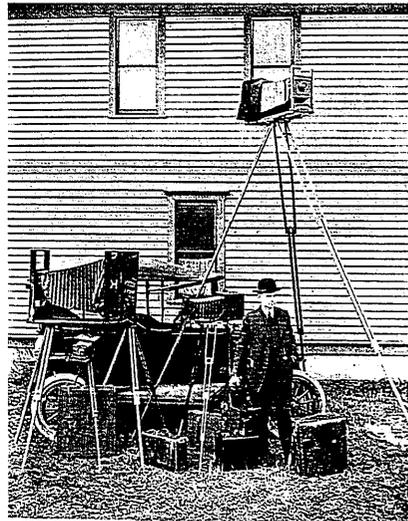
nicht die Besitzer der Produktionsmittel, noch die Manager der Holzindustrie über seine Bilder zeigen, wer die Arbeit geleistet hat. Sie zeigen, wie die Holzfäller gewohnt und gelebt haben. Selbstverständlich hat Kinsey auch Einzelporträts gemacht, nämlich dann, wenn er mit seinem Fotozelt in den Städten unterwegs war. Auf einer der Umschlagmappen, mit denen die Kinseys die Prints verschickten, hinterließ uns Darius schriftlich seine Photo-Philosophie: »We are in the View business exclusively. Our negatives are all taken right on the spot where the scene is represented. Every view is finished from these original negatives. The reality and strength that is lost by copying and enlarging is retained by using the original negative. *Original Negatives* is our motto, which has much to do with the wide known popularity of our views.«²³ Die für den Großbildfotografen typische Sorge um die Präzision des Bildes, die Ablehnung der Vergrößerung etc. spricht aus diesem Text, ebenso die vom Material her definierte moralische Authentizität, auf die er nochmals zu sprechen kommt: »To secure original negatives it is necessary to visit personally all points where there is likely to be something of interest.« Gegen die Kopie, aus Gründen der Materialqualität wie aus Gründen der dokumentarischen Wahrhaftigkeit, schuf sich Kinsey seine »original negatives«, aus denen die Sehnsucht nach dem Original, dem Objekt, spricht.

Kinseys Fotografien vom sozialen Leben in den Wäldern, auch wenn von keinem sozialkritischen Bewußtsein getragen, sind doch nicht nur sozialdokumentarischer Natur – sie haben sozialpartizipatorischen Charakter. Kinsey nimmt als Fotograf am Leben der Holzfäller teil, er opfert sein normales Leben

(er ist nicht zu Hause bei der Familie), er lebt Fotograf für sein Sujet. Es geht ihm um das Bild um das Abgebildete gleichermaßen, denn das sind, konstituiert erst die fotografische Tätigkeit. Das Omega der Großbildfotografie ist unerreichbare Limes, wo Bild und Objekt identisch sind. Kinsey lebt nur als Fotograf, d. h. die Bild wird sein Leben, so rigoros, daß er alles andere seinem Leben entfernt; die Bilderei wird des zu seinem alleinigen Leben, weil nur so jener erreicht werden kann, wo das soziale Leben ändern, das Leben in den Wäldern, zum Bild Kinseys Fotografien strahlen jene partizipatorische Leidenschaft aus, jenes Derivat der Sucht, die tische Großbild heißt. Deswegen affiziert uns Foto des leergeholzten Bergabhanges, auch demonstrative Gestik, so stark – weil die Natur von ihrem Leiden spricht. Kinseys Fotografien gen den Stempel seiner partizipatorischen Leidenschaft auf ihrer Stirn, die Rhetorik seiner Fotoaffektuos, dadurch überträgt sich die Partizipation das räumlich und zeitlich Ferne kommt uns na in die Ferne zu rücken oder in der Ferne zu bli wie bei Atget und Brady, deren Dokumentarfie sich auf die Beschreibung beschränkt. Bei l spüren wir noch oder schon, was der Kern des tischen Großbildes ist, die Sehnsucht nach der heit von Objekt und Bild, von Leben und Kun

Der Fotograf als Historiker: Brady (1822–1896)

Hier sahen wir einen Ansatz für die fotografische Kommunikationsform, der vom Raumaspekt ging; er unterscheidet sich stark von dem, der



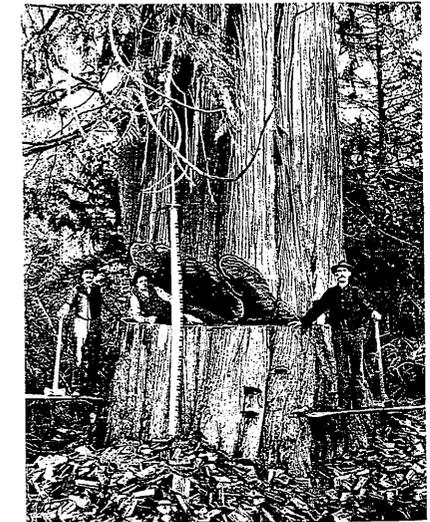
Darius R. Kinsey, 1869–1945, mit seinen Fotoapparaten.



Helfer Kinseys mit 51 × 61 cm Glasplatten auf dem Rücken.



Cedar Stump Residence, Zederstumpf-Heim, 1901. Foto: Kinsey.



Porträt von Holzfällern, 1906. Die Obsession Kinseys und sein Gestirfen sich wahrscheinlich günstig mit dem Bedürfnis nach Selbstdarstellung der Holzfäller, die stolz ihre Arbeit vorweisen.

Besitzer der Produktionsmittel, noch die der Holzindustrie. Aber seine Bilder zeigen die Arbeit geleistet hat. Sie zeigen, wie die gewohnt und gelebt haben.

ständig hat Kinsey auch Einzelporträts nämlich dann, wenn er mit seinem Fotoen Städten unterwegs war.

der Umschlagmappen, mit denen die Kin-Prints verschickten, hinterließ uns Darius h seine Photo-Philosophie: »We are in the siness exclusively. Our negatives are all ta: on the spot where the scene is represented. ew is finished from these original negatives. ty and strength that is lost by copying and is retained by using the original negative.

Negatives is our motto, which has much to he wide known popularity of our views.«²³ len Großbildfotografen typische Sorge um sion des Bildes, die Ablehnung der Vergröß-rtc. spricht aus diesem Text, ebenso die vom her definierte moralische Authentizität, auf chmals zu sprechen kommt: »To secure negatives it is necessary to visit personally all ere there is likely to be something of inter-egen die Kopie, aus Gründen der Material- wie aus Gründen der dokumentarischen tigkeit, schuf sich Kinsey seine »original s«, aus denen die Sehnsucht nach dem Ori- ginal-Objekt, spricht.

Fotografien vom sozialen Leben in den Wäl- h wenn von keinem sozialkritischen Be- getragen, sind doch nicht nur sozialdoku- cher Natur – sie haben sozialpartizipatori- arakter. Kinsey nimmt als Fotograf am Le- tolfzfaller teil, er opfert sein normales Leben

Partizipatorische Fotograf

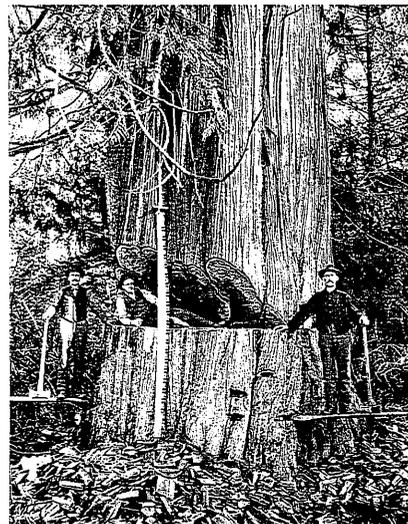


Residence, Zederstumpf-Heim, 1901. Foto: Kinsey.

(er ist nicht zu Hause bei Familie), er lebt nur als Fotograf für sein Sujet. Es ist ihm um das Bild wie um das Abgebildete gleichermaßen, denn da sie eins sind, konstituiert erst die fotografische Tätigkeit sein Leben. Das Omega der Großbildfotografie ist jener unerreichbare Limes, wo Bild und Objekt identisch sind. Kinsey lebt nur als Fotograf, d. h. die Bildnerie wird sein Leben, so rigoros, daß er alles andere aus seinem Leben entfernt; die Bildnerie wird deswegen zu seinem alleinigen Leben, weil nur so jener Limes erreicht werden kann, wo das soziale Leben der andern, das Leben in den Wäldern, zum Bilde wird. Kinseys Fotografien strahlen jene partizipatorische Leidenschaft aus, jenes Derivat der Sucht, die mimetische Großbild heißt. Deswegen affiziert uns das Foto des leergeholzten Bergabhanges, auch ohne demonstrative Gestik, so stark – weil die Natur selbst von ihrem Leiden spricht. Kinseys Fotografien tragen den Stempel seiner partizipatorischen Leidenschaft auf ihrer Stirn, die Rhetorik seiner Fotos ist affettuoso, dadurch überträgt sich die Partizipation; das räumlich und zeitlich Ferne kommt uns nah, statt in die Ferne zu rücken oder in der Ferne zu bleiben, wie bei Atget und Brady, deren Dokumentarfotografie sich auf die Beschreibung beschränkt. Bei Kinsey spüren wir noch oder schon, was der Kern des mimetischen Großbildes ist, die Sehnsucht nach der Einheit von Objekt und Bild, von Leben und Kunst.

Der Fotograf als Historiker: Brady (1822–1896)

Hier sahen wir einen Ansatz für die Fotografie als Kommunikationsform, der vom Raumaspekt ausging; er unterscheidet sich stark von dem, der von

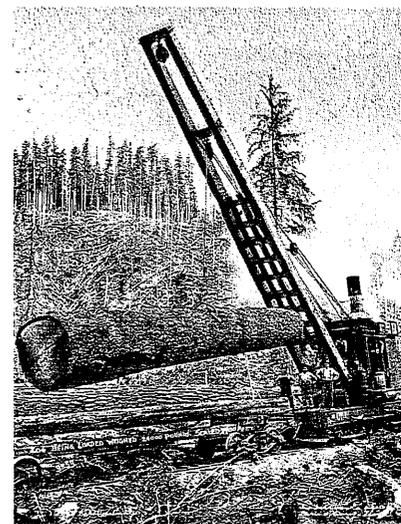


Porträt von Holzfällern, 1906. Die Obsession Kinseys und sein Geschäftssinn trafen sich wahrscheinlich günstig mit dem Bedürfnis nach Selbstdarstellung bei den Holzfällern, die stolz ihre Arbeit vorweisen.

der Zeitfunktion der Fotografie ausgeht und das Foto als Zeitdokument betrachtet. Von Brady bis Atget waren solche Kamerahistoriographen am Werke und haben eine von der Zeitfunktion ausgehende sozialdokumentarische Fotografie in die Aporien gestürzt, deren Klammern lauten: die Zeit verändern, indem ich sie mittels Foto bewahre.

»The camera is the eye of history.«
Mathew Brady

Dem berühmten amerikanischen Porträt- und Kriegsfotografen Mathew B. Brady (1822–1896)²⁴ verdanken wir jenes Zitat, das die Beziehung von Zeit und Fotografie definiert. Es ist ein Echo jenes Satzes von E. J. Marey²⁵: »Je n'ai que la mémoire de l'oeil.« Brady selbst und sein Team, Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan, die sich später selbstständig machten, waren frühe Verkörperungen jenes Fotografentyps, der sich als »Historiker mit einer Kamera« fühlte. In Bradys Sammlung befanden sich übrigens Platten²⁶ im Format 48,5 × 76,20 cm. Brady hatte 1844 seine erste Fotogalerie in New York eröffnet. Als Porträtfotograf von Whitman bis Poe, von Twain bis Lincoln, wurde er schnell berühmt. Präsident Lincoln sagte einmal: »Brady and the Cooper Institute made me President of the United States«. Abraham Lincoln schätzte offensichtlich die publizistische Wirkung der Fotografie genauso ein wie später Lenin. Die berühmten Aufnahmen vom Sezessionskrieg (1861–65), von den Toten von Gettysburg, von den »living dead men« von Andersonville, wie die ausgehungerten Gefangenen des dortigen Gefängniszelters genannt wurden, von den Schlachtfeldern, Soldaten, Generälen, und von den Forts, welche die Nation erschütterten, wurden

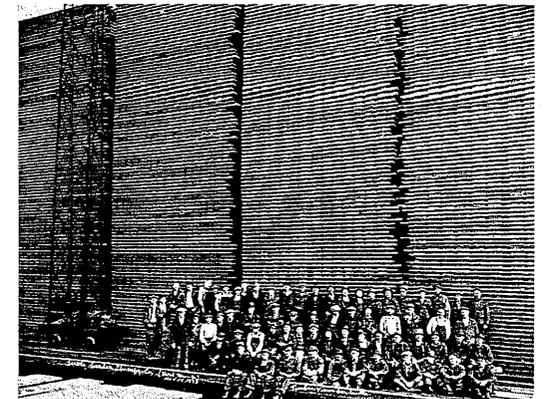


Ein Baumklotz wird verladen, Foto: Kinsey. Dahinter der abgeholzte Berghang.

aber zumeist unter großem physischen Einsatz von Gardner und O'Sullivan gemacht. Mit ambulanten Labors in Form von Waggons oder Pferdegespannen folgten sie dem Krieg mitten in die Linien, an die vorderste Front des Kampfes. Ein Verfahren das bereits der berühmte Fotograf des Krimkrieges (1853–56), Roger Fenton, angewandt hatte.²⁷ Gardner publizierte 1866 das *Photographic Sketch Book of the Civil War* in zwei Bänden. Später um 1870 wurden Gardner und O'Sullivan Fotografen der western frontier, des wilden Westen.

Die Foto-Liga 1936–1951

Bewahren, was sich verändert: dieser Widerspruch der Historiofotografie, verschärft sich in der amerikanischen sozialkritischen Fotografie extensional und unauflösbar: bewahren, was man verändern will – verändern, was man bewahren will. Eine so unglaubliche Figur wie »Weegee the famous« und die Photo League von New York haben jedoch Mittel und Wege gefunden, der Historiografie zu entgehen. Die Foto-Liga war eine Vereinigung von Studenten, Amateurfotografen und Berufsfotografen. 1928 schloß sich eine Gruppe New Yorker Filmemacher und Fotografen zur Film and Photo League zusammen, um Ereignisse von sozialer Bedeutung aufzuzeigen, über die die kommerzielle Presse kaum berichtete. 1936 trennten sich die Filmemacher und die Fotografen und bis 1951 bestand dann nur mehr die Photo League, deren Credo lautete: »Die Fotografie hat eine außerordentliche soziale Bedeutung . . . Die Fotografie hat lange unter dem schädlichen Einfluß der Pictorialisten gelitten . . . Aufgabe der Foto-Liga



Eine Rangierarbeiter-Gruppe vor einem 17 m hohen Stapel Holz. Jeder Stapel enthält »46 053 board feet«, wie Kinsey genau anmerkte. 1923.

ist es, die Kamera wieder in die Hände ehrlicher Fotografen zu legen, die sie dazu verwenden werden, das wahre Amerika zu fotografieren.«²⁸ Doch das Bild war zu ehrlich, das diese Hände schufen. Im Dezember 1947 erschien daher die Foto-Liga auf einer Liste, die im Auftrag des Justizministeriums zusammengestellt worden war und jene Organisationen enthielt, die angeblich gegen die Vereinigten Staaten arbeiteten. Trotz vieler Dementis von der Leitung der Liga im Stile »Wir sind eine fotografische und keine politische Organisation«, bezeugte im Mai 1949 ein ehemaliges Mitglied vor Gericht, daß die Liga eine kommunistische Organisation sei und subversiven Tätigkeiten nachgehe. Der kalte Krieg brachte Berufsverbote mit sich, und die Liga löste sich 1951 auf. Die Foto-Liga hat auf doppelte Weise neues Blut in die amerikanische Dokumentarfotografie geschleust: erstens durch die Entwicklung von Gruppenprojekten und zweitens durch die Definition der Fotografie als Politik. Der Staatsanwalt hatte richtig gehört, die Foto-Liga war eine »politische Organisation«, denn der Gebrauch, den sie von der Fotografie machte, war subversiv. Nicht mehr so wie früher oder bei der FSA wurden Berufsfotografen ausgeschiedt, mit einem Fotoapparat verkleidete Berufstouristen²⁹, die nach allgemein menschlichen Maßstäben Dokumente der Misere sammelten, sondern die *inhabitants*, die Bewohner selbst, bekamen als Mitglieder der Liga einen Fotoapparat in die Hand gedrückt und sollten das Stadtviertel fotografieren, das sie am besten kannten, nämlich ihr eigenes. Die Einführung von Gruppenprojekten durch den Leiter des dokumentarfotografischen Praktikums, Sid Grossman, war ein früher adäquater Gebrauch der billigen Kleinkameras, z. B. im Format 6 × 6 cm. Einer nahm 6 Monate lang die Kinder auf, die um einen Kiosk mit Süßigkeiten in Lower East

Side herumlungerten, andere arbeiteten in einer Gruppe am »Park Avenue North and South«-Projekt. Die Park-Avenue teilte sich an der 96. Straße in zwei Hälften: im Süden die eleganten Wohnviertel, im Norden die Slums. Der Gebrauch der Kleinkameras für die Street-Life-Fotografie und für die Gruppenarbeit war die richtige soziale Konsequenz aus einem formal-technisch neuen Produktionsmittel. Die Liga schuf auch Dokumentarfotos für das Rote Kreuz und andere Zivildienst-Organisationen. Trotz ihrer verbalen Abgrenzung von einer politischen Organisation zeigt uns bereits der auf sie fallende Verdacht, daß sie durch ihren neuen, sozialen Gebrauch des Mediums zumindest die Vorform einer »politischen« Organisation darstellte. Durch diesen neuen Gebrauch des Mediums für die soziale Kommunikation betrieb die Liga bereits Fotopolitik.

Weegee 1899–1968

Ganz anders, versteht sich, die Fotopolitik von »Weegee the famous«, obwohl übrigens dessen erste Foto-Ausstellung ca. 1944 bei der Photo League stattgefunden hat. Der in der österreichischen Donaumonarchie geborene Arthur Fellig (1899–1968), der 1909/10 in die USA kam und sich als Fotograf vermutlich ab 1940 Weegee nannte, führte in die sozialdokumentarische und -kritische Fotografie mehrere neue Verfahren ein: den Polizeifunk, die Infrarot-Fotografie und vor allem seine visuelle Gossensprache. Weegee ist eine phonetische Übertragung des Wortes »Ouija«, das eine Alphabettabelle bezeichnet, mit deren Hilfe sich angeblich zukünftige Ereignisse vorhersagen lassen.³⁰ Und da Weegee ja immer dort

war, wo etwas passierte, mußte er einen »Sinn« für das Künftige haben. Dies ist der Sinn Weegees war ein Polizeifunkgerät, das seit 1938 mit offizieller Genehmigung in seinem Chevrolet installiert hatte, dessen Kofferraum Dunkelkammer, Fotolabor und Schreibstube zugleich war. Von 1935 bis 1945 arbeitete er als freischaffender Photojournalist für alle möglichen Boulevardzeitungen bei den Manhattan Police Headquarters, in deren Nähe er sich eingemietet hatte, um stets als erster »right on the spot where the scene is represented« zu sein, wie Kinsey gesagt hatte. Seine atrocen Aufnahmen von Unfällen, Bränden, Morden, Verbrechen – Weegee selbst nannte »Murders and Fires my two best sellers, my bread and butter«³¹ – oft mit selbstverfaßten zynischen Kommentaren versehen, zeigen den Wandel der Fotografie seit Kinseys View Business zum Voyeur Business durch die Boulevard Presse. Doch gerade Weegees geschmackloser, ausbeuterischer Sensationalismus ist die Lanze, mit der er uns mitten ins Herz trifft.

Vor seiner Zeit als *free-lance news photographer* arbeitete Weegee 12 Jahre in der Dunkelkammer der Acme News Services. Schon in dieser Zeit war Weegee *on speed*. Um andere News Services zu schlagen, fuhr Weegee zu großen Kämpfen und Spielen in einem Krankenwagen, in dem eine Dunkelkammer versteckt war. Dann lag er bei heulenden Sirenen am Boden des Vehikels und entwickelte die Glasnegative auf der Fahrt zur Telefongesellschaft, die sie übermittelte. Später als Fotoreporter war er ständig unterwegs im Auto, und seine Liebe war immer dabei: das Polizeifunkgerät. Daher war er mit seiner Speed Graphic Kamera öfters früher am Tatort als die Polizei, ja manchmal sogar früher als der Täter, wie »Ouija«-Weegee behauptete. Immerhin war er stets in der einen und einzigen 1/200 Sekunde da (Weegees Belichtungszeit), welche der Augenblick der Wahrheit genannt werden kann und welcher für kein anderes Medium erreichbar ist.

Diese Ambulanz ermöglichte auch den reißerischen visuellen Stil, der Weegee berühmt machen sollte, aber vorerst einmal dem Massengeschmack entsprach, da Weegee ja vom Verkauf der Bilder an die Massenblätter leben mußte. Doch indem Weegees Fotos selbst im Stil, des Massengeschmacks geschossen waren, solidarisierten sie sich über die Form mit den Massen. »The trick is to be where the people are.«³² Als Einwanderer kam er selbst von unten und lebte bis zu seinem 24. Lebensjahr in sehr tristen Umständen. So wußte er, was die Massen interessierte. Seine Bildsprache war die Sprache von »Weegees People« (so der Titel eines seiner Bücher), ohne ästhetische Konventionen, »vulgär«, »brutal«, »naiv«. Diese Bildsprache, die rein formal schon vom Straßenleben geprägt war, brachte er massiv in die Sozialfotografie ein, deren Sprache bisher doch ziemlich akademisch steif gewesen war. Weegees Fotos waren visuelle Gossensprache, Bild-Slang. Dadurch solidarisierte er sich mit den Geschlagenen und Gedemütigten, durch diese Gleichheit der Spra-

che. Er fotografierte, wie dem Volk der Schn gewachsen war, nicht gerade zimperlich, kraft mit einem Hammer, laut. Doch wie jede Sprache, des Gang, der Gruppe, der Gemeinschaft hat sie ihre geheimen Kodes. Ein Flaps auf dem Flap, dazu das Wort »Trottel« mag für den Außenstehenden wie eine Beleidigung wirken, für den Betreffenden in der Gemeinschaft aber Zärtlichkeit und Anerkennung bedeuten. Wie bei Chandler oder Brecht spricht aus Weegees Kaltschnäuzigkeit die Liebe den Stil seiner Bilder ergreift Weegee Partei. Abgebildeten, aus der Equalität seiner Bildsprache mit dem Slang erwächst seine Solidarität³³, aus scheinbaren Unmenschlichkeit seiner Bilder, die Unmenschlichkeit der Verhältnisse spiegeln, die Folgen sie sind, spricht seine Menschlichkeit. Wie einst Leonardo da Vinci wagte, Leichen sezieren, hastet Weegee durch die Nacht, durch die Straßen, über nächtliche Strände, durch die Balkons, um die Dinge zu zeigen, wie sie sind und wie sie noch niemand gesehen hat, wie sie ja das Material seit vielen Jahren für die erste Kamera bereit lag. Um dieser höheren Sache und weil er nur so bestimmte Seiten des Lebens grelle Licht zerrren konnte, hat Weegee wahrlich bewußt seine Infrarot-Indiskretionen aufgenommen.

Nicht von einer konventionellen Ästhetik gesondert, nach eigener Aussage³⁴, »gefesselt von heimlich des Mordes«, glauben wir dem »affektiven« Historiker, daß für ihn ein Foto »a page of life eine Seite des Lebens, war und »that being the case it must be real«. Weegees Voyeurismus, mit dem er die Opfer der Nacht wie die Schönen des Tages sozialen Randschichten wie die oberen Zehntel aufspürt, sogar mit Hilfe der Infrarot-Fotografie alles andere als das brave moralische Engager der FSA. Aber die radikale Rhetorik seiner Fotos zumeist Schnappschüsse einer 4 × 4 Inch Speed Graphic Kamera (ca. 10 × 13 cm) mit einem chronblitzgerät, die ihn genauso bloßstellen wie seine Opfer, sein peitschender photojournalistischer Expressionismus, die Kriminalität, mit der er in geheimer Weise, das Privateste und Eigenste der Menschen, seinen Ausdruck, in die Öffentlichkeit zerrt, macht aus seinen Bildern den Parabol einer nackten Welt³⁶, in der Sozialkritik nicht gefragt ist. Wir spüren: Weegees parabolisch haben sie bis auf die Knochen abgeschabt.

III. Die Dämmerung des Dokuments

Fotografie und Parteinahme

Die sozialdokumentarische Fotografie stellt, wie wir gesehen haben, die Frage: Gibt es eine historische Wahrheit? Der Historiker mit der Kamera folgt der Ereignisse unter dem Aspekt der Geschichte. Ein Vergleich der Fotos von Brady und von



Feuer im Mietshaus, Harlem, 1942. Foto: Weegee. Mutter und Tochter schauen in das oberste Stockwerk, wo eine zweite Tochter und ihr Baby gefangen sind.



Unfall, 42. Straße Third Avenue, 1946. Foto: Weegee. Man beachte im Hintergrund die Reklame-Signale: »die Freude am Leben ... wir kaufen und verkaufen ... exchange ...«

etwas passierte, mußte er einen »Sinn« für
iftige haben. Dieser Psi-Sinn Weegees war
zeitfunkgerät, das er seit 1938 mit offizieller
nigung in seinem Chevrolet installiert hatte,
Kofferraum Dunkelkammer, Fotolabor und
stube zugleich war. Von 1935 bis 1945 arbei-
als freischaffender Photojournalist für alle
en Boulevardzeitungen bei den Manhattan
headquarters, in deren Nähe er sich einge-
ratte, um stets als erster »right on the spot
he scene is represented« zu sein, wie Kinsey
ratte. Seine atrocen Aufnahmen von Unfäl-
inden, Morden, Verbrechen – Weegee selbst
»Murders and Fires my two best sellers, my
nd butter«³¹ – oft mit selbstverfaßten zyni-
ommentaren versehen, zeigen den Wandel
ografie seit Kinseys View Business zum
Business durch die Boulevard Presse. Doch
Weegees geschmackloser, ausbeuterischer
onalismus ist die Lanze, mit der er uns mitten
z trifft.

ner Zeit als *free-lance news photographer*
e Weegee 12 Jahre in der Dunkelkammer
ne News Services. Schon in dieser Zeit war
»on speed«. Um andere News Services zu
n, fuhr Weegee zu großen Kämpfen und Spie-
nem Krankenwagen, in dem eine Dunkel-
r versteckt war. Dann lag er bei heulenden
am Boden des Vehikels und entwickelte die
gative auf der Fahrt zur Telefongesellschaft,
übermittelte. Später als Fotoreporter war er
unterwegs im Auto, und seine Liebe war
jabei: das Polizeifunkgerät. Daher war er mit
peed Graphic Kamera öfters früher am Tat-
fie Polizei, ja manchmal sogar früher als der
vie »Ouija«-Weegee behauptete. Immerhin
stets in der einen und einzigen 1/2000 Sekunde da
es Belichtungszeit), welche der Augenblick
rheit genannt werden kann und welcher für
deres Medium erreichbar ist.

Ambulanz ermöglichte auch den reißerischen
n Stil, der Weegee berühmt machen sollte,
erst einmal dem Massengeschmack ent-
da Weegee ja vom Verkauf der Bilder an die
blätter leben mußte. Doch indem Weegees
elbst im Stil, des Massengeschmacks geschos-
en, solidarisierten sie sich über die Form mit
ssen. »The trick is to be where the people
Als Einwanderer kam er selbst von unten und
s zu seinem 24. Lebensjahr in sehr tristen
den. So wußte er, was die Massen interessier-
e Bildsprache war die Sprache von »Weegees
« (so der Titel eines seiner Bücher), ohne
che Konventionen, »vulgär«, »brutal«,
Diese Bildsprache, die rein formal schon
raßenleben geprägt war, brachte er massiv in
alfotografie ein, deren Sprache bisher doch
1 akademisch steif gewesen war. Weegees
aren visuelle Gossensprache, Bild-Slang. Da-
olidarisierte er sich mit den Geschlagenen
demütigten, durch diese Gleichheit der Spra-

che. Er fotografierte, wie im Volk der Schnabel
gewachsen war, nicht gerade zimperlich, kraftvoll,
mit einem Hammer, laut. Doch wie jede Sprache des
Ghetto, des Gang, der Gruppe, der Gemeinschaft
hat sie ihre geheimen Kodes. Ein Flaps aufs Ohr und
dazu das Wort »Trottel« mag für den Außenstehen-
den wie eine Beleidigung wirken, für den Betroffe-
nen in der Gemeinschaft aber Zärtlichkeit und Aner-
kennung bedeuten. Wie bei Chandler oder Bukowski
spricht aus Weegees Kaltschnäuzigkeit Liebe. Durch
den Stil seiner Bilder ergreift Weegee Partei für die
Abgebildeten, aus der Equalität seiner Bildsprache
mit dem Slang erwächst seine Solidarität³³, aus der
scheinbaren Unmenschlichkeit seiner Bilder, welche
die Unmenschlichkeit der Verhältnisse spiegeln, den
Folgen sie sind, spricht seine Menschlichkeit.
Wie einst Leonardo da Vinci wagte, Leichen zu
sezieren, hastet Weegee durch die Nacht, durch Ki-
nos, über Balkons, über nächtliche Strände, durch
die Straßen, um die Dinge zu zeigen, wie sie wirklich
sind und wie sie noch niemand gesehen hat, obwohl
ja das Material seit vielen Jahren für die erstbeste
Kamera bereit lag. Um dieser höheren Sache willen,
und weil er nur so bestimmte Seiten des Lebens ans
grelle Licht zerren konnte, hat Weegee wahrschein-
lich bewußt seine Infrarot-Indiskretionen auf sich
genommen.

Nicht von einer konventionellen Ästhetik geleitet,
sondern, nach eigener Aussage³⁴, »gefesselt vom Ge-
heimnis des Mordes«, glauben wir dem »affectionate
historian«, daß für ihn ein Foto »a page of life«³⁵,
eine Seite des Lebens, war und »that being the case,
it must be real«. Weegees Voyeurismus, mit dem er
die Opfer der Nacht wie die Schönen des Tages, die
sozialen Randschichten wie die oberen Zehntausend
aufspürt, sogar mit Hilfe der Infrarot-Fotografie, ist
alles andere als das brave moralische Engagement
der FSA. Aber die radikale Rhetorik seiner Fotos,
zumeist Schnappschüsse einer 4 × 4 Inch Speed
Graphic Kamera (ca. 10 × 13 cm) mit einem Syn-
chronblitzgerät, die ihn genau so bloßstellen wie
seine Opfer, sein peitschender photojournalistischer
Expressionismus, die Kriminalität, mit der er, oft auf
geheime Weise, das Privateste und Eigenste des
Menschen, seinen Ausdruck, in die Öffentlichkeit
haben sie bis auf die Knochen abgeschabt.

III. Die Dämmerung des Dokuments

Fotografie und Parteinahme

Die sozialdokumentarische Fotografie stellt, wie wir
gesehen haben, die Frage: Gibt es eine historische
Wahrheit? Der Historiker mit der Kamera fotogra-
fiert die Ereignisse unter dem Aspekt der Geschich-
te. Ein Vergleich der Fotos von Brady und von

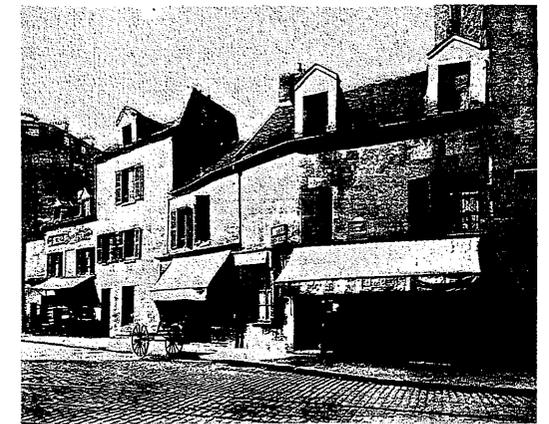
Weegee verdeutlicht: der apolithe Weegee foto-
grafiert die Ereignisse unter dem Aspekt des Betrof-
fenseins, der Wirkung, Brady fotografiert Geschich-
te. Die geschichtliche Fotografie, die am Fotodoku-
ment als Moment der Zeitaufbewahrung interessiert
ist, hat für die dokumentarische Fotografie die Wei-
chen gestellt, und diese hat, sofern sie sich sozialkri-
tisch verstand, mit ihren Fotodokumenten eine so-
ziale Veränderung bewirken wollen. Da sich das
Foto für die Dokumentierung der Geschichte als
sehr brauchbar erwiesen hat, hoffte man, dieser Nut-
zen würde sich auch bei der Dokumentierung sozial-
er Zustände fortsetzen. Geschichtsfotografie und
die ihr verwandte Dokumentarfotografie überschat-
ten also die Sozialfotografie mit der Charakterisie-
rung des Fotos als Zeitdokument. Der sich daraus
ergebende formale Widerspruch lautet nun: Das
Foto dokumentiert einerseits die Momente der Zeit,
bevor sie vergehen, will die Zeit also gleichsam auf-
halten, bewahren, festhalten, und das Foto will an-
dererseits veranlassen, daß die Momente der Zeit ver-
gehen, die Zeit also gleichsam vorantreiben, verän-
dern, beseitigen. Einerseits die Trauer um die Ver-
gänglichkeit der Dinge, andererseits der Wunsch
nach der Veränderung der Dinge. Einerseits der
Wille, die Zeit im Foto festzuhalten, und anderer-
seits die Absicht, die Zeit mit dem Foto zu vertrei-
ben. Diese Einschränkung der Zeitfunktion der Fo-
tografie auf das Zeitdokument hat jene feindlichen
Brüder, Nostalgie und Utopie, unters selbe Joch
gespannt. Diese Antinomie des fotografischen Do-
kuments findet sich, wenn auch abstrahiert, noch im
Denken künstlerischer Fotografen der Gegenwart.
Duane Michals schreibt: »We live in memories most
of the time – most of our thinking is involved in
memories. You can't see a memory, but that's a large
part of our experience and it's never touched. I've
been working for a long time on an idea for a photo-
graph called »Now Becoming Memory«, which fasci-
nates me.«³⁷ Das Jetzt, das Vergangene bzw. Ge-
dächtnis wird. Die Fotografie als jene Schwelle, wo
sich das Jetzt in Vergangene verwandelt, so daß in
der Tat das Foto das Jetzt vor der Vergangene
rettet. Aber die Sozialfotografie will ja die Zukunft
vor dem Jetzt retten! Wie kann ihr das gelingen,
wenn doch das Foto nur das »Gedächtnis eines Au-
ges« ist? Wenn das Foto nur das Endprodukt einer
Gedächtnisleistung ist? Wer das Jetzt nicht vergehen
lassen will, ja sogar das Vergangene wieder zurück-
holt und -hält vermittelt der Fotografie, wie will der
glaubhaft die Zukunft herbeiholen?

Die Gedächtnisleistung der historischen und doku-
mentarischen Fotografie hat aber das wesentlichste
Moment der Geschichte verspielt, nämlich ihre
Wahrheit. Die Frage nach der historischen Wahrheit,
nach der authentischen Information über die sozia-
len Zustände einer Epoche, über die sozialen Bedin-
gungen des Menschen, ist abgerutscht ins neutrale
Dokumentieren. Dabei muß das Foto keineswegs
nur Endprodukt eines technischen Prozesses sein,
sondern könnte und sollte als Anfang eines mehrstu-

figen sozialen Prozesses dienen. Da alles dokumen-
tierbar ist, kommt es auf den Standpunkt an, von
dem aus dies geschieht. Ist es der des Opfers oder
des Siegers? Der des Betrogenen oder der des Lüg-
ners? Die historische Fotografie und mit ihr die von
ihr beeinflusste dokumentarische hatten versucht,
sich um diese Entscheidung zu drücken, standpunk-
tlos zu sein. Auch wenn es offensichtlich verschiedene
historische Wahrheiten gibt, so muß man zumindest
für eine Partei ergreifen. Da entscheidet sich dann,
ob eine Fotografie fortschrittlich ist und für die Op-
fer Partei ergreift, indem sie deren Standpunkt ein-
nimmt, oder ob sie sich konservativ hinter dem Be-
griff des Dokuments verschanzte oder gar wie es bei
der Illustriertenfotografie zumeist der Fall ist, von
der Werbefotografie nicht zu sprechen, für den
Standpunkt der Herrschenden Partei ergreift. Gera-
de heute, wo wir in einem visuellen Dschungel leben,
in einem Wald derart verkodeter Supergraphiken an
allen Ecken und Wänden, so daß wir vor lauter
Bäumen den Wald nicht mehr sehen, kommt es
darauf an, das Dokument fahren zu lassen und mit
Hilfe fotografischer Mittel, die ins Spiel gebracht
werden, in den sozialen Diskurs direkt einzugreifen,
soziale Veränderungen zu bewirken.

Atget (1857–1927) und die Archäologie

Am Beispiel Atgets lassen sich die Trugschlüsse ver-
frühter Fotopolitiker bzw. fotopolitischer Theoretiker,
die sich aus den Aporien des fotografischen
Dokumentarismus ergeben, deutlich aufzeigen.
»Nein, die Leute wußten nicht, was zu fotografieren
war«, so antwortete Atget auf die Frage von B.
Abbott, ob er je Fotos auf Bestellung gemacht habe.
Eugène Atget, der nach Beendigung seiner Lauf-
bahn als Wanderschauspieler und nach einem kurzen
Versuch, Maler zu werden, sich um die Jahrhundert-
wende eine Kamera gekauft hatte, um Fotografien
als Vorlagen für Künstler herzustellen – an seiner



Ecke Rue de Vaugirard – Rue Desnouettes. Foto: Atget.

Wohnungstür stand zu lesen »Documents pour Artistes« -, hatte nach Aussage eines Freundes den Ehrgeiz, »eine Sammlung all dessen, was in Paris und Umgebung künstlerisch und pittoresk ist, zu schaffen.«³⁸ Atget verstand sich offenbar selbst als urbaner Historiker. Mit Hilfe der Zeitfunktion der Fotografie konnte er als Archäologe fungieren, und seine Tausende von Bildern mit Motiven des Vieux Paris, abgezogen nach 18 x 24 cm Glasplatten, dokumentieren wahrlich den Untergang des alten Paris. Er war offensichtlich an den verschwindenden Dingen interessiert und ließ sich auch von Regierungsfotografen informieren, welche Häuser abgerissen werden sollten. Unter vielen Atget-Bildern steht deshalb »Disparu en 19...« (»Verschwunden 19...«). Atget, ein *photographe archéologue*, ein Andenkenfotograf, der an Fossilien interessiert war, an zum Absterben verurteilten Objekten, die er mit Hilfe seiner Fotos dingfest bzw. zeitfest machen wollte, bevor sie der Vergangenheit anheimfielen. Daher rührt der melancholische Schimmer von Atgets Fotos, deren Schwermut. Aber natürlich auch von ihrer Leere. Denn wenn Chandler sagte: »Nichts sieht leerer aus als ein leeres Schwimmbecken«, so möchte man ergänzen: außer eine menschenleere Café-Terrasse, die uns gemahnt, der Spaß, der Sommer, das Leben ist vorüber. Doch die Fotos sind trügerisch, denn der Place du Tertre am Montmartre war schon zu Atgets Zeiten ein Favorit der Touristen. Kann man so etwas Realismus nennen, sogar »unadorned realism«³⁹, wie es in der Literatur geschieht? Was Newhall in seiner *History of Photography* über Charles Marville, der im Auftrag der Regierung Straßen und Häuser fotografierte, bevor sie niedergehauen wurden, schrieb, gilt auch für Atget, nämlich, daß ihre Fotos »die melancholische Schönheit einer versunkenen Vergangenheit« besitzen.⁴⁰ Ein Fotograf, der die Dinge des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts inventarisiert, ist der ein sozialdokumentarischer Zeuge seiner Zeit? Als Atget in Paris herumzog und fotografierte, hatte er zum Verkauf seine Fotos in Postkarten-Größe bei sich. Das war Realismus, das war soziale Kommunikation mittels Fotografie, wenn man die Ungleichzeitigkeit bedenkt, die sich beim Verkauf der Ansichtskarten des Vieux Paris heute auf dem Place du Tertre ereignet. Doch ihr retrospektiver Blick ist ihnen gemeinsam, denn wie D. Leube zu Recht schreibt: »Atgets Städtebilder sind Schaukästen in einem photographischen »Musée de l'homme«. Dem fremden Besucher werden Nachbildungen einstigen Pariser Lebens vorgeführt.«⁴¹

In dieser Charakterisierung von Atgets Arbeit als der Gedächtnisarbeit eines Proustschen Fotografen, der die Menschen nur als »Fremder« sieht, als »der Zeuge, der Beobachter in Hut und Reisemantel«, sind sich die Fototheoretiker einig; aber gleichzeitig wollen sie aus diesem vornehmen Touristen einen Ghettofotografen mit »verborgener politischer Bedeutung« machen. »Dieser Reporter, denn er hat längst das heutige Bedürfnis nach der Reportage-

photographie vorausahnt, würde Berlin, London, New York ebenso bezeugen haben. Es ist ein toller Gedanke, sich vorzustellen, wie Atget etwa das Ghetto New Yorks fotografiert hätte«⁴², schreibt Camille Recht im Vorwort der 1930 erschienenen Erstausgabe von Atgets *Lichtbildern*. Ja, dieser Gedanke ist toll, denn ich kann mir gut vorstellen, wie Atgets menschenleere Fotos zum Embellissement von New York entsprechend dem feinen Geschmack etlicher Schöngelüste beigetragen hätten. Denn in der Tat, das Fotodokument auf bestimmte Motive und Blickwinkel konzentriert, verfällt schnell dem Pittoresken, der Ästhetisierung des Elends. Man vergegenwärtigt sich die Fotos, die Weegee oder die Fotoliga kaum 10 Jahre nach Atgets Tod von New York gemacht haben, und da ist mir Weegees schreiender, gerade in seiner »Sensationslüsternheit« humaner Blick lieber als der feine, verinnerlichte, »pompejanische Blick« (Brock)⁴³, der affirmativ ist. Weegee und die andern haben Menschen fotografiert, Atget menschenleere Cafés und Interieurs. Warum ist Atget zwischen 4 Uhr und 5 Uhr morgens aufgebrochen, um Straßen und Plätze ohne Menschen fotografieren zu können? Geschäfte und Auslagen ohne Kunden und Besitzer? Doch nicht nur, weil er schüchtern war, oder die Leute ihn als Spion verdächtigten? In Paris war ein Fotograf seit langem eine normale Erscheinung. Oder hat er, wie Gisèle Freund behauptet, wegen der langen Belichtungszeit, die sein primitiver Apparat brauchte, am Morgen fotografiert, wo ihn keine Passanten stören? Nein, sondern offensichtlich deshalb, weil er sich mehr für die Gebäude als die Menschen interessierte. Nur wenige Aufnahmen der Serie »Leben und Berufe«, auf denen man meist nur die Verkaufsstände und nicht die Verkäufer sieht, zeigen auch Menschen. »Im Werk Atgets wirken die Vertreter des Kleingewerbes wie Dekorationen der Pariser Straßen zu Beginn des Jahrhunderts«⁴⁴, hat Leon-Paul Fargue gut beobachtet. Was ich über die englische Sozialfotografie gesagt habe (vgl. S. 142), gilt in noch stärkerem Maße für Atget: soziale Ahistorizität, geschichtliche Unwahrheit. Wo ist unter Atgets Aufnahmen zum Beispiel Aubervilliers, jener großer Arbeiter-Vorort von Paris, über den Elié Lotar (Kameramann, u. a. bei Joris Ivens, Cavalcanti und Buñuels *Las Hurdes*) und Jacques Prévert (Text) 1946 einen Dokumentarfilm drehten? Atget fotografierte das Paris von 1920, als wäre es noch das Paris von 1870-80.

Deshalb, Walter B., sind Atgets Aufnahmen zwar schöne Bilder eines untergehenden pittoresken Paris, aber schlechte »Beweisstücke im historischen Prozeß«, denn sie sind gezinkt vom nostalgischen Blick. Benjamin schrieb: »Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt erstmals der Ausstellungswert dem Kultwert überlegen entgegen. Diesem Vorgang seine Stätte gegeben zu haben ist die unvergleichliche Bedeutung von Atget, der die Pariser Straßen um neunzehnhundert in menschenleeren Aspekten festhielt. Sehr mit Recht hat man

von ihm gesagt, daß er sie aufnahm wie einen Tatort. Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen. Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus.« Aber man braucht dieses berühmte Zitat nur gegen den Strich zu lesen, um die Wahrheit über Atget und das Problem des Fotodokumentarismus zu erfahren. Welchem gezinkten historischen Bewußtsein dienen denn leere Schauplätze, seien es Straßen oder Interieurs, als Beweis? Der wahre Sozialdokumentarist oder politische Fotograf, der die Bank mit dem Angeklagten teilt, interessiert sich doch für Täter und Opfer, für die Bedingungen und Ursachen der Tat und nicht für den Tatort als Dekoration. Doch genau besehen spricht ja Benjamin nur vom »historischen Prozeß«, und nicht vom sozialen oder politischen, und was vom Historismus zu halten ist, haben wir ja am Beispiel Brady etc. erläutert, ohne noch auf die bürgerliche Historienmalerei zu sprechen zu kommen. Das Beispiel Atgets zeigt, welche widersprüchlichen Anforderungen an die Dokumentarfotografie von einer politischen Sehnsucht gestellt wurden, die mit einem potemkinschen Blick ihre Erwartungen zu früh gestillt sehen wollte. Man wollte den wehmütigen und den empörten, den traurigen und den zornigen Blick in einem, den Blick in die Vergangenheit und in die Zukunft, den musealen und den revolutionären, den archäologischen und den futuristischen Blick, den Abschied und das Wiedersehen, mit einem Wort, man wollte die Katze und die Maus in einem. Dabei gab es schon seit vielen Jahren eine Dokumentarfotografie, deren politisches Bewußtsein diese Einheit als unmögliche bürgerliche Illusion verabschiedet hatte. In dieser Welt der sozialen Widersprüche, Konflikte, Klassenkämpfe kann man nur Maus oder Katz sein oder etwas anderes, aber nicht Katz und Maus zugleich. Auch das »künstliche Auge der Welt«, Camille Recht, kann entgegen deiner Behauptung erblinden und sich vor vielem verschließen.

IV. Von der Dokumentarfotografie zur politischen Fotografie

»Die moderne Fotografie als Position des Bewußtseins.«

»Die moderne Fotografie als mentaler Prozeß.«

Raoul Hausmann

Pariser Kommune 1871

Der Aufstand gegen die Kamera als antiquierten oder neutralen oder falschen Zeugen im sozialen Prozeß hat schon im 19. Jahrhundert begonnen, in einem Moment, da die historische Lage von allen Beteiligten ein höchst artikuliertes politisches Bewußtsein verlangte, zur Zeit der Pariser Kommune

1871. Die Kommunisten versuchten auch mit der Kamera, sich der Geschichte zu bemächtigen den Augenblicken ihres Triumphes Dauer zu geben. Sie haben bereits jene nicht mehr abschließende Gleichung »Fotografie und Bewußtsein« aufgestellt.

Mit ihrem avancierten politischen Bewußtsein ten die Fotokommunisten und versuchten mit der Kamera in die Klassenauseinandersetzung zu greifen. Das bürgerliche gegnerische Lager, das Sieg davon trug, griff ebenfalls gemäß seinem Bewußtsein mittels der Fotografie in die Klassenkämpfe ein, nämlich mit einem fotografischen trug: Fotomontagen, die als realistische Dokumentaraufnahmen ausgegeben wurden, zeigten Kommunisten bei der Erschießung von Geiseln, Priestern und Generälen. Die Fotomontage wurde also sehr früh als Waffe im politischen und sozialen Kampf eingesetzt, wie überhaupt das Bürgertum es an der Herrschaft war, das zweifelhafte Weegee als Dokument sehr geschickt für seine Zwecke einzusetzen verstand, in Postkarten, Flugblättern und Büchern. Die Arbeiterklasse konnte sich erst viel später, als sie sich die dazu notwendigen Produktionsmittel wie Fotoausrüstung, Druckschienen, Zeitungen etc. erobert hatte, der Fotografie als Waffe im ideologischen Kampf bedienen, auch da nicht im gleichen Ausmaß wie die bürgerliche Klasse.

Am Beispiel der Pariser Kommune sehen wir wie sehr Öffentlichkeit, politisches Bewußtsein, Fotografie einander bedingen. In solchen Momenten der Geschichte, wo unter dem Einfluß eines bestimmten politischen Bewußtseins der Öffentlichkeit und Gesellschaftsbegriff sich ändert, gelingt es solchen Bildern als Bestandteil der gesellschaftlichen Praxis aktiv auf das Geschehen einzuwirken, nicht-affirmativ, kritisch und für unterdrückte Bevölkerungsteile Partei ergreifend sind, und nicht wie üblich den affirmativen Bildern der herrschenden Ideologie. Aus dieser sozialen Entgrenzung klärt sich die ungeheure publizistische Aktivität der Kommune und bei ähnlichen revolutionären Bewegungen. »Man schätzt, daß ca. 70 Millionen während der Dauer der Kommune gedruckt wurden.«⁴⁵ Vor allem Flugblätter, Wahlauffruchtdrucke und Karikaturen erreichten hohe Höhen. Der Karikaturist Faustin konnte an einer 10 000 Abzüge seiner Karikatur »Die Kutte nicht den Mönch«, Napoleon III. im Kostüm Napoleons I. mit einer Kugel am Fuß, verkaufen. A folgenden Tag gar 50 000 Stück. Druckwerke, künstlerische Agitation (der Sturz der Vendôme-Säule, angeregt durch die von der provisoire Republik ernannte »Künstler-Föderation zur wachung und Erhaltung der nationalen Kunstzeitung«), Fotografie – all diese Massenkommunikationsmittel des sich entgrenzenden politischen Bewußtseins, die in der Kommune erstmals den Bevochtigten und Unterdrückten als Sprachrohr dienen werden ab nun immer wieder bei ähnlichen Situa-

gesagt, daß er sie aufnahm wie einen Tator. r Tator ist menschenleer. Seine Aufnahme ler Indizien wegen. Die photographischen nen beginnen bei Atget Beweisstücke im hen Prozeß zu werden. Das macht ihre vpolitische Bedeutung aus.« Aber man dieses berühmte Zitat nur gegen den Strich , um die Wahrheit über Atget und das Pro s Fotodokumentarismus zu erfahren. Wel zinkten historischen Bewußtsein dienen re Schauplätze, seien es Straßen oder Inte ls Beweis? Der wahre Sozialdokumentar istische Fotograf, der die Bank mit dem An n teilt, interessiert sich doch für Täter und ür die Bedingungen und Ursachen der Tat it für den Tator als Dekoration. Doch genau spricht ja Benjamin nur vom »historischen , und nicht vom sozialen oder politischen, vom Historismus zu halten ist, haben wir ja piel Brady etc. erläutert, ohne noch auf die che Historienmalerei zu sprechen zu kom is Beispiel Atgets zeigt, welche widersprüch nfordorderungen an die Dokumentarfotografie r politischen Sehnsucht gestellt wurden, die m potemkinschen Blick ihre Erwartungen zu tillf sehen wollte. Man wollte den wehmüt den empörten, den traurigen und den zornik in einem, den Blick in die Vergangenheit ie Zukunft, den musealen und den revolution en archäologischen und den futuristischen en Abschied und das Wiedersehen, mit eirt, man wollte die Katze und die Maus in Dabe! gab es schon seit vielen Jahren eine entarfotografie, deren politisches Bewußt se Einheit als unmögliche bürgerliche Illusion iedet hatte. In dieser Welt der sozialen Wi che, Konflikte, Klassenkämpfe kann man nur ler Katz sein oder etwas anderes, aber nicht d Maus zugleich. Auch das »künstliche Auge t«, Camille Recht, kann entgegen deiner tung erblinden und sich vor vielem vern.

der Dokumentarfotografie zur politischen fie

»Die moderne Fotografie als Position des Bewußtseins.«
 »Die moderne Fotografie als mentaler Prozeß.«

Raoul Hausmann

Kommune 1871

fstand gegen die Kamera als antiquierten utralen oder falschen Zeugen im sozialen hat schon im 19. Jahrhundert begonnen, in oment, da die historische Lage von allen ten ein höchst artikuliertes politisches Ben verlangte, zur Zeit der Pariser Kommune

1871. Die Kommunarden versuchten auch mit der Kamera, sich der Gesch e zu bemächtigen bzw. den Augenblicken ihres Triumphes Dauer zu verleihen. Sie haben bereits jene nicht mehr abschaffbare Gleichung »Fotografie und Bewußtsein« aufgestellt.

Mit ihrem avancierten politischen Bewußtsein agierten die Fotokommunarden und versuchten mit Hilfe der Kamera in die Klassenauseinandersetzung einzugreifen. Das bürgerliche gegnerische Lager, das den Sieg davon trug, griff ebenfalls gemäß seinem Bewußtsein mittels der Fotografie in die Klassenkämpfe ein, nämlich mit einem fotografischen Betrug: Fotomontagen, die als realistische Dokumentaraufnahmen ausgegeben wurden, zeigten Kommunarden bei der Erschießung von Geiseln, Priestern und Generälen. Die Fotomontage wurde also bereits sehr früh als Waffe im politischen und sozialen Kampf eingesetzt, wie überhaupt das Bürgertum, da es an der Herrschaft war, das zweifelhafte Wesen der Fotografie als Dokument sehr geschickt für seine Zwecke einzusetzen verstand, in Postkarten, Illustrierten und Büchern. Die Arbeiterklasse konnte sich erst viel später, als sie sich die dazu notwendigen Produktionsmittel wie Fotoausrüstung, Druckmaschinen, Zeitungen etc. erobert hatte, der Fotografie als Waffe im ideologischen Kampf bedienen, und auch da nicht im gleichen Ausmaß wie die bürgerliche Klasse.

Am Beispiel der Pariser Kommune sehen wir auch, wie sehr Öffentlichkeit, politisches Bewußtsein und Fotografie einander bedingen. In solchen Momenten der Geschichte, wo unter dem Einfluß eines avancierten politischen Bewußtseins der Öffentlichkeits- und Gesellschaftsbegriff sich ändert, gelingt es auch solchen Bildern als Bestandteil der gesellschaftlichen Praxis aktiv auf das Geschehen einzuwirken, die nicht-affirmativ, kritisch und für unterdrückte Bevölkerungsteile Partei ergreifend sind, und nicht nur wie üblich den affirmativen Bildern der herrschenden Ideologie. Aus dieser sozialen Entgrenzung erklärt sich die ungeheure publizistische Aktivität während der Kommune und bei ähnlichen revolutionären Bewegungen. »Man schätzt, daß ca. 70 Zeitungen während der Dauer der Kommune gegründet wurden.«⁴⁵ Vor allem Flugblätter, Wahlaufrufe, Einblattdrucke und Karikaturen erreichten hohe Auflagen. Der Karikaturist Faustin konnte an einem Tag 10 000 Abzüge seiner Karikatur »Die Kutte macht nicht den Mönch«, Napoleon III. im Kostüm Napoleons I. mit einer Kugel am Fuß, verkaufen. Am folgenden Tag gar 50 000 Stück. Druckwerke, Plakate, künstlerische Agitation (der Sturz der Vendôme-Säule, angeregt durch die von der provisorischen Republik ernannte »Künstler-Föderation zur Überwachung und Erhaltung der nationalen Kunstschatze«), Fotografie – all diese Massenkommunikationsmittel des sich entgrenzenden politischen Bewußtseins, die in der Kommune erstmals den Bevormundeten und Unterdrückten als Sprachrohr dienten, werden ab nun immer wieder bei ähnlichen Situatio-

nen in der Geschichte auftauchen. Eine revolutionäre Publizistik ist allerdings leicht realisierbar, wenn die Revolution schon in Gang ist, als wenn sie mit Hilfe der Publizistik erst in Gang gesetzt werden soll. Dennoch, auch für ruhigere Zeiten sind die Erfahrungen der Kommune-Publizistik bedeutsam für eine fotografische Technik der Kommunikation, welche sozialkritisch und verändernd wirken will. Insofern hat Richard Hiepe recht, dem das Verdienst zukommt, auf das »erste bewußte Zusammentreffen zwischen Proletariat und Photographie in den Tagen der Kommune« hingewiesen zu haben, wenn er versucht, eine »andere« Geschichte der Sozialfotografie auf der Fotografie der Pariser Kommune von 1871 zu begründen.⁴⁶ 1890 erschien ein Bildband *Paris sous la Commune par un témoin fidèle: la photographie* (Paris zur Zeit der Kommune, beobachtet von einem zuverlässigen Zeugen: der Fotografie). Kommunarden fotografieren Kommunarden: dieses wichtige Prinzip einer kommunikativen Identität etabliert sich erstmals in der Kommune. Jede künftige sozialkompetente Fotografie wird darauf zurückkommen: Arbeiter fotografieren Arbeiter, oder wie auch immer. Im heute so gängigen, etwas unscharfen Begriff der Selbstdarstellung, der von der Psychotherapie bis zur Sozialfotografie strapaziert wird, ist dieses Prinzip wirksam. Es wiederholt auf der kommunikativen Ebene, was das Großbild auf der visuellen leistet, die 1:1 Abbildung. Sie merken nun vielleicht schon, geneigter Leser, wohin der Wind weht, nämlich hin auf eine Konvergenz von Sozialfotografie und Großbildfotografie.

Uns sind bereits einige Foto-Freaks begegnet, denen es gelungen war, die Zwiespältigkeit des Fotodokuments als soziale Katakaustik zu nutzen. Eine andere Art der katakaustischen Kamera, der unserer Meinung nach die Zukunft gehört, weil sie nach der »Selbstabbildung von Natur und Wirklichkeit« auf die »Selbstabbildung und -darstellung des Menschen« zielt, hat in den Tagen der Kommune ihre Geburtsstunde erlebt.

Nach der visuellen Identität von Bild und Abgebildetem geht es seit 1871 um die kommunikative Identität von Bildner und Abgebildeten, weil man sich so einer Identität der Erfahrung zumindest annähern kann. Die Wahrheit einer Tätigkeit dokumentieren kann idealiter nur der, der sie schon ausgeführt hat. Am Leben des Arbeiters fotografisch partizipieren kann am besten der, der selbst als Arbeiter lebt – lautet die ideale Devise. Die Kybernetik hat für solche Rückkopplungsprozesse den Ausdruck »feedback« eingeführt. Das aus dem Prinzip der kommunikativen Identität abgeleitete fotografische Feedback, nämlich die aus einer Gruppe geholten Fotodaten wieder in die Gruppe selbst zurückfließen zu lassen etc., wird für jede künftige Fotopolitik von Bedeutung sein.

Wie in der Amateurfotografie Gruppenfotos die Funktion haben, nicht nur nach außen die Einheit der Gruppe zu dokumentieren, sondern auch nach innen zu festigen, so sind auch die Gruppenporträts

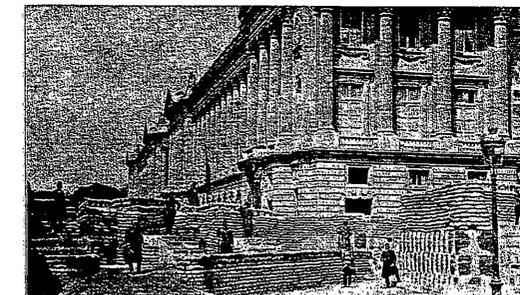
Formen der Selbstdarstellung



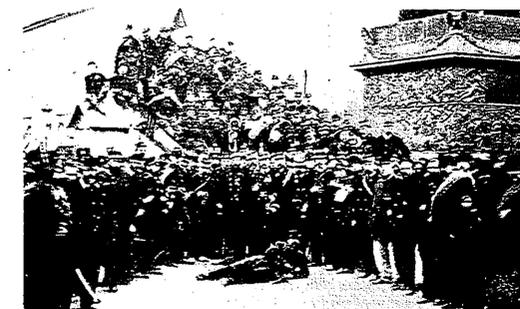
Kommunarden auf der Barrikade an der Rue Belleville, 1871, die den Weg in das gleichnamige Arbeiterviertel sperrte.



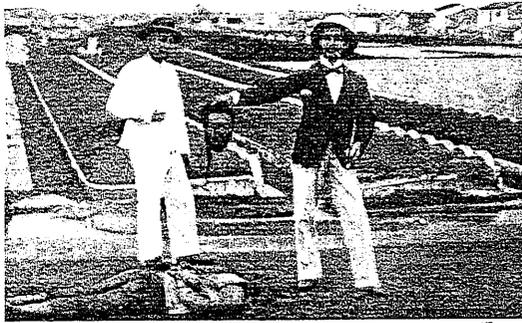
Feldküche im Sezessionskrieg 1861–65. Foto: M. B. Brady oder Assistent.



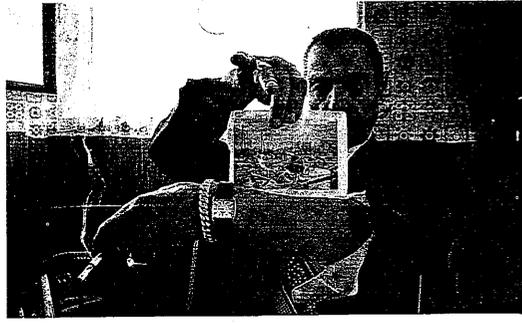
Barrikade am Place de la Concorde, die militärisch bedeutendste der Kommune.



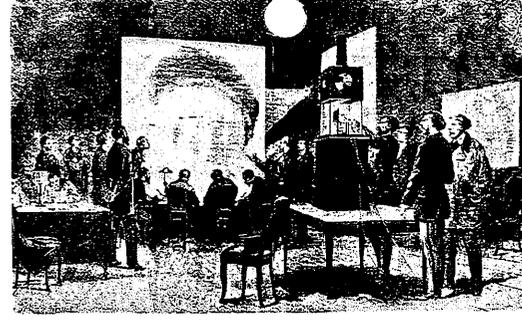
Das Volk von Paris auf der Place Vendôme anlässlich des feierlichen Sturzes der Napoleon-Säule am 16. Mai 1871. (Foto aus einer Dokumentationsreihe)



Chinesische Postkarte, um 1900. Ein Europäer mit dem Kopf eines hingerichteten Cheefoo Seeräubers.



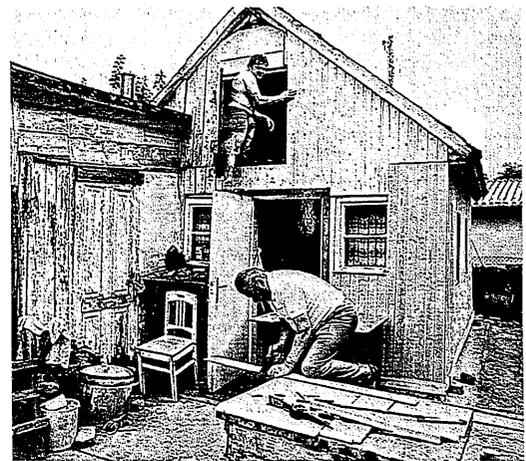
Ein Überlebender des KZ Bergen-Belsen präsentiert seine Geschichte: ein Foto des KZs und die tätowierte Nummer. Foto: Inge Rambow 1978, Bonames.



1871 organisierte Nadar eine Taubenpost mit mikrographischen Klischees. In Paris wurden die Briefe wieder auf das normale Format vergrößert und in ihre Teile zerschnitten, kuvertiert, adressiert und ausgetragen.



Ein Diner reicher New Yorker, unter das Symbol des Weinlaubs gestellt, presidiert vom Verleger des *New York Mirrors*, Harrison Grey Fiske, um 1900.



Schreibergärten in Kassel Nordstadt. Examensarbeit von Ulf Jung bei G. Rambow. Die Selbstdarstellung geschieht nicht mehr durch die Person, die sich dem Fotograf zuwendet, sondern durch die selbstgestalteten Umweltobjekte, z. B. dieses Haus. Da es selbst gemacht ist, stellt es mehr von seinen Erbauern aus und dar, als die Personen es vor der Kamera vermocht hätten. Foto: Ulf Jung 1977. Objektuale Selbstdarstellung.

der durch den gemeinsamen Willen mehr oder minder zusammengewürfelten Barrikadenkämpfer ein Ausdruck politischer Solidarität. Typischerweise zeigen die Fotos die Kommunarden nicht in ihren Wohnungen oder am Arbeitsplatz, sondern am Ort ihres politischen Bewußtseins, an ihrem historischen Ort, auf den Barrikaden und Wällen. Wie der Amateurfotograf benutzen auch die Kommunarden die Kamera zum Feiern. Die Fotos feiern ihren Sieg oder ihren Widerstand, ihren Ausnahmestand. Die Fotos sind Selbstaussdruck, das unterscheidet sie von den militärischen Gruppenporträts, die ihnen scheinbar gleichen. Aus dieser Siegesstimmung erklärt sich, daß die Kommunarden in ihren Posen gelegentlich den Kode der früheren Sieger imitieren, die Körperhaltungen, wie wir sie auch in bürgerlichen Selbst- oder Gruppenporträts wiederfinden. Dazu kommt, daß die Massen wohl kaum Gelegenheit zur Selbstdarstellung in Form von Einzel- oder Gruppenporträts gehabt haben, während sich das bürgerliche Paris in die Fotografie ergossen hatte, so daß man um 1860 von einer wahren »Epidemie der Fotografie« sprach und der Fotograf Disdéri auf die Idee kam, sich durch die Erfindung des Visitbildes zusätzliches Brot zu verdienen. Er lieferte täglich Bildnisse für 3000–4000 Franken. So schwunghaft war der Bilderhandel.⁴⁷ »Right on the spot«, der mehrfach zitierte Ausdruck amerikanischer Fotografen, der jenen Wunsch bezeichnet, dort zu sein, wo die Dinge passieren, zieht den Fotografen und das Fotografierte auf eine räumliche Identität zusammen. »Right on the spot« meint im Grunde ebenfalls jene Einheit von Fotografie und Fotografiertem, von der wir gesprochen haben und die im sozialen Prozeß nur durch eine Solidarität im Handeln geleistet werden kann. Wie handelt der solidarische Fotograf? Indem er rechtzeitig und *right on the spot* sich mit Hilfe seiner Fotos auf die soziale Interaktion einläßt. Indem er die Betroffenen, die Subjekte eines sozialen Prozesses, zu Wort und zu Bild kommen läßt, interagiert er, bricht er als Dritter in den geschlossenen Regelkreis von Herrschaft und Ohnmacht ein. Seine soziale Handlung besteht in der fotografischen Intervention. Je schneller diese geschehen kann, desto

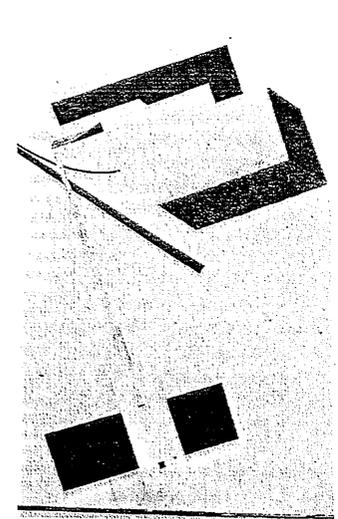
effektiver ist sie natürlich. Daher haben wir dem ambulanten Labor, von Fenton bis zum Arbeiterfotograf ein häufiges Kennzeichen der sozialdokumentarischen Fotografie, ein Loblied gesungen.

»Right on the spot« – das weist auch auf die wachsende Bedeutung der Instant-Photographie für die fotografische Intervention hin, zumal wenn sie mit einer mobilen Camera obscura verbunden ist. War der alte Landschaftsfotograf aufgrund der technischen Beschränkung des Kollodiumverfahrens, bei dem unmittelbar nach der Belichtung (also noch im nassen Zustand) die lichtempfindlichen Negativschichten verarbeitet werden mußten, gezwungen, seine Aufnahme an Ort und Stelle zu entwickeln, war er also gezwungen, stets eine Dunkelkammer mit sich zu schleppen, so tut dies der moderne sozial-interventionistische Feedback-Fotograf mit Hilfe technischer Erweiterungen wie Kunststoff-Fotopapier, Instant-Fotografie usw. aus sachlicher Notwendigkeit. Er gebraucht die fotografische Ambulanz freiwillig, um an Ort und Stelle jederzeit schnellstens mit seinen Fotos in den sozialen Prozeß eingreifen zu können. Wie er eingreifen kann, dafür liefert das vorliegende Buch einige Modelle, die selbst Initialcharakter haben.

Während der Besetzung von Paris zur Zeit der Kommune organisierte der berühmte Fotograf Nadar einen Nachrichtendienst zwischen Paris und der Provinz mit Hilfe von fotografischen Mikroaufnahmen, die mit Brieftauben oder Ballons versandt wurden.⁴⁸ Vom Bewußtsein der historischen Bedeutung ihrer Aktion gedrängt, gebrauchten die Kommunarden auch die Sequenzfotografie in der Zeit, wie die Aufnahmen aller Phasen vom Sturz der Vendôme-Säule zeigen. In der Fotografie der Kommune von 1871 finden wir bereits viele jener Keime angelegt, welche die soziale Dokumentarfotografie aus der Beschränkung der bloßen Beschreibung befreien sollten, als da sind: Gruppenporträts als Selbstdarstellung, Sequenzfotografie in Raum und Zeit, Sequenzfotografie in der Kommunikation, Recycling, soziale Sequenzen. Die Wandlung der Dokumentarfotografie von einer objektualen zu einer prozessualen hat hier begonnen.

»Bürgerliche« und »proletarische« Bildkultur u Kontra-Komposition

Theo van Doesburg hat 1925 in seinem Artikel »Malerei – von Kontra-komposition« die Theorie der Kontraposition formuliert, die die klassische, horizontal-vertikal bestimmte Komposition als starr, rassistisch, geistlos wendet und für eine neue Optik der Diagonalen als »Kontrast, Widerstand, Kampf – mit einem Wort: Geist« eintritt.



»Proun«-Bild von El Lissitzky, 1920/21.



Stundenlohn: Foto: Arbeit



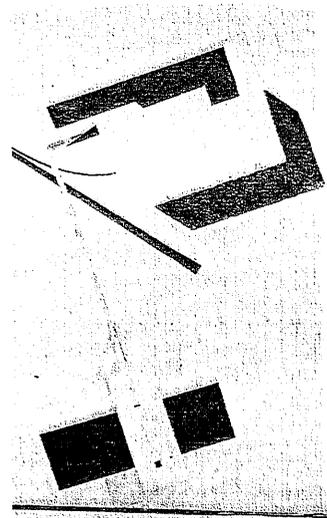
Hotelterrasse auf Belle-Ile-en-Mer, Foto: L. Moholy-Nagy, 1925.



Handlanger, 1929 von Aug

»Bürgerliche« und »proletarische« Bildkultur und die Kontra-Komposition

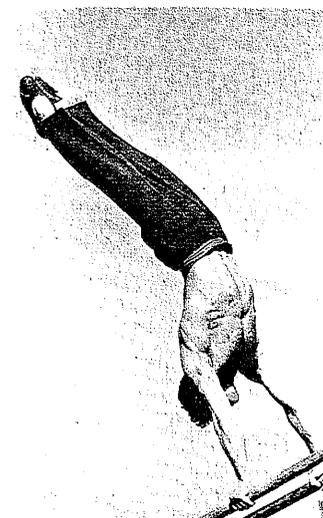
Theo van Doesburg hat 1925 in seinem Artikel »Malerei – von Komposition zu Kontraktion« die Theorie der Kontraktion formuliert, die sich gegen die klassische, horizontal-vertikal bestimmte Komposition als starr, mechanisch, geistlos wendet und für eine neue Optik der Diagonalen als »Opposition, Kontrast, Widerstand, Kampf – mit einem Wort: Geist« eintritt.



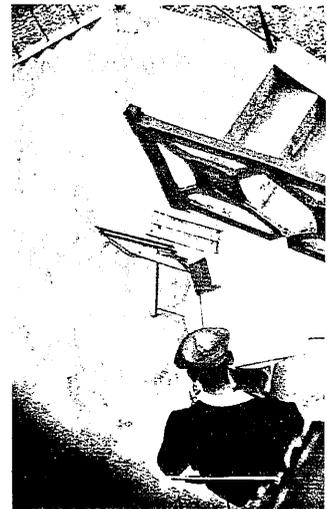
»Proun«-Bild von El Lissitzky, 1920/21.



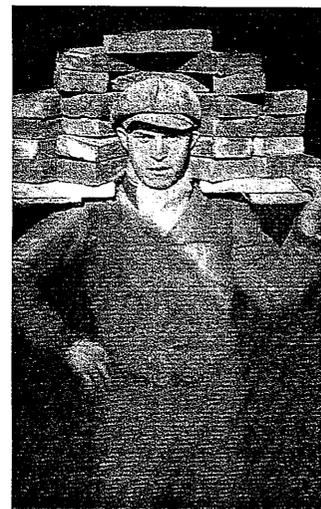
Stundenlohn 1,20 Mark, 1931 (?). Foto: Arbeiterfotograf T. H.



Auf dem Barren, 1936. Foto: Alexander Rodtschenko.



Hotelterrasse auf Belle-Ile-en-Mer, Foto: L. Moholy-Nagy, 1925.



Handlanger, aus dem Buch Antlitz der Zeit 1929 von August Sander.



Am Reck, Berlin 1927. Foto: Arbeiterfotograf H. Sp.

Die proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917–1923

»Die Seele des Proletariats, sein Organisationsprinzip ist der Kollektivismus, die solidarische Zusammenarbeit.«

A. A. Bogdanov

Der kommerzielle Erfolg des Karikaturisten Faustin ist deshalb interessant, weil diese ungeheure Nachfrage nach Karikatur ein aufbrechendes Bewußtsein der Massen verriet, das sich zunehmend politisierte. Es scheint so, daß die Massen ihre politische Meinung, ihr politisches Bewußtsein in den Karikaturen wiederfanden, genauso wie in den Gruppenporträts. Beginn einer eigenen proletarischen Kultur. Vergleichbare Bewegungen einer kollektiven Revolutionierung der Öffentlichkeit ereigneten sich von 1917–1923 in Rußland in der proletarischen Kulturrevolution und in der deutschen Bewegung der Arbeiterfotografie von 1926–1933.

Wie wir am Beispiel der sozialkritischen Fotoreportagen erörtert haben, waren es selten Berufsfotografen, die ebenfalls aus dem Proletariat kamen (Ausnahme: Fotoliga), sondern meist fortschrittliche Vertreter der bürgerlichen Klasse, die mit ihren kritischen Fotos an diese appellierten, und zwar in der ästhetischen Kultursprache der Oberschicht. Eine von den Arbeitern direkt geschaffene, eigene Bildkultur gab es nicht. An dieser Frage einer eigenen proletarischen Kultur entzündete sich die Proletkult-Bewegung und an ihr sollte sie auch scheitern. Die Frage nach einer eigenen proletarischen Kultur war aber Voraussetzung für die deutsche Arbeiterfotografen-Bewegung.

»Wer nicht arbeitet, soll auch nicht ins Theater gehen.«

W. Meyerhold

In den Jahren 1917 bis 1921, zwischen dem Oktober-Umsturz und der Neuen Ökonomischen Politik wurde versucht, jenen Anspruch zu realisieren, den die Petrograder Konferenz, die kurz vor der bolschewistischen Machtübernahme stattfand, vertrat, nämlich eine völlige kulturelle Selbständigkeit und Selbsttätigkeit der russischen Arbeiter. Wir sehen schon an der Sprache, daß es hier um soziale Selbstreferenz geht. Die revolutionären Massenorganisationen verwirklichten im sozialökonomischen Bereich schnell ihren Herrschaftsanspruch. Die Proletkultbewegung, die Ende 1920 ungefähr eine halbe Million Mitglieder umfaßte (fast so viele wie die bolschewistische Partei), wollte diesen Anspruch im kulturellen Bereich durch die Entfaltung der eigenen Schöpferkraft des Proletariats und einer eigenen proletarischen Kultur verwirklichen. Der Proletkult wollte die Arbeiterschaft von »der Hypnose einer Kultur befreien, die im wesentlichen dem Schutz der alten Ordnung diene« (R. Lorenz).⁴⁹ Der Proletkult wollte die wissenschaftliche und künstlerische Aktivität der Arbeiter wecken und selbst auf die Mitarbeit revolutionärer Intellektueller verzichten, analog

den Linken Kommunisten, die 1918 gegenüber Lenin und Trotzki, die zur Errichtung der neuen Gesellschaft die bürgerlichen Spezialisten heranziehen wollten, gemäß unserem Identitätsprinzip erklärt hatten: »Der Sozialismus und die sozialistische Organisation der Arbeit werden durch das Proletariat selber geschaffen, oder sie werden überhaupt nicht geschaffen.«⁵⁰ Aber Lenin nahm gegenüber der neuen Kultur die gleiche Haltung ein wie bei der Neuen Ökonomischen Politik; er wollte auf bestimmte Hervorbringungen der Bourgeoisie nicht verzichten. Lenin forderte, »die siegreiche proletarische Revolution mit der bürgerlichen Kultur, mit der bürgerlichen Wissenschaft und Technik, die bisher nur wenigen zugänglich war, zu vereinigen.«⁵¹ Man müsse sich also die bereits vorhandene Kultur aneignen, und von da aus die neue, sozialistische aufbauen. Noch 1923 meinte er: »Für den Anfang sollte uns eine wirkliche bürgerliche Kultur genügen.«⁵² Trotzki bestritt sogar die Möglichkeit einer selbständigen proletarischen Kultur überhaupt.⁵³ A. A. Bogdanov und F. I. Kalinin hingegen, zwei Haupttheoretiker des Proletkult, waren überzeugt, daß sich die proletarische Kultur nicht als Weiterentwicklung der bürgerlichen Kultur entfalten ließe. Die revolutionären Intellektuellen könnten ja doch nicht die Gefühls- und Erlebniswelt eines Arbeiters verstehen, argumentierten sie nach dem Prinzip der Identität der Erfahrung. Bogdanov riet den Arbeitern, »die besten künstlerischen Formen nicht bei irgendeinem fratzenschneidenden Intellektuellen wie dem Reklamemacher Majakovskij zu suchen.«⁵⁴ Er wollte eine vollkommene Unabhängigkeit der proletarischen Kultur, auch vom Staat, auch vom sozialistischen Staat. Lenin aber setzte 1920 durch, daß der Proletkult sich dem Volkskommissariat für Bildungswesen unterordnete, also dem Staat. Das war der Anfang vom Ende. Kalinin nennt auch das Instrument, mit dem allein eine neue Proletkultur geschaffen werden kann, das neue Bewußtsein. »Die Frage, was Schöpferkraft ist, kann das Proletariat nur mit jener bewährten Waffe lösen, mit der es auch die ökonomische und politische Festung der Bourgeoisie gestürmt hat. Diese Waffe ist organisiertes Bewußtsein und eiserne Disziplin mit einem Vorrat an notwendigen Wissen.« Kalinin nennt hier nolens volens den Kern des Verrats, der aus der proletarischen Kultur das Pharisäertum der DDR-Kultur und anderer »sozialistischer« Oststaaten machen wird: Mit »eiserner Disziplin« wird die Partei »das Bewußtsein organisieren«. Bewußt hingegen nennt Kalinin das Kernproblem der neuen Proletkultur beim Namen, was auch für die Sozialfotografie von Bedeutung sein wird, nämlich eigenständige Schöpferkraft des Proletariats, die Frage der Begabung, der Ausbildung, des Autodidakten, des Berufskünstlers, des Amateurs, die Fragen nach ästhetischen Normen und nach der Kunstgeschichte. Deshalb schufen die Proletkult-Leute Laboratorien, Studios und Arbeiter-Clubs, in denen die neue Kultur und das Schöpfertum der Arbeiter

entwickelt werden sollten. Die kollektive Arbeitsweise sollte dabei den Gegensatz zwischen Lehrenden und Lernenden aufheben. (Off-Text: Man erinnere sich unseres Identitätsprinzips von Abbildner und Abgebildeten, um den fortwährenden Traum zu sehen.) In den Studios für Theater, Musik, Literatur und bildende Kunst waren unter Anleitung eines Instructors jeweils einer Gruppe von 20 bis 30 Personen an der experimentellen Entwicklung neuer kultureller Formen beteiligt. Kerzencev sah aber auch die Gefahren an diesen Arbeitsmethoden des Proletkult: »Die Abgeschlossenheit der Studios und ihr Bestreben, »Spezialisten«, Meister ihres Faches hervorzubringen . . . das Streben nach dem Berufskünstlertum hat seine negativen Seiten, es führt zum Bruch mit der eigenen Klasse und zum Übergang in die Reihen der Bohème-Intelligenz . . . diese Talente zerreißen die Nabelschnur, die sie mit ihrer eigenen Klasse verbindet, und können daher auch nicht deren Kultur schaffen.«⁵⁵ Die Kritik am Berufskünstlertum und am bürgerlichen Spezialistentum haben die gleiche Quelle, nämlich einen schönen Traum, dessen Stoff aber ein verkehrtes Klassenkonzept ist und der immer wieder in der Geschichte auftaucht, den Traum nämlich vom gleichen Bewußtsein aller. Zumindest will man verhindern, daß sich mit dem Beruf auch das Bewußtsein verändert, daß ein Wechsel des Klassenstandpunkts im Namen eines Berufswechsels geschieht. Es wird nicht eigentlich Fachfremdheit gepredigt, also Dilettantismus, sondern Klassenfremdheit kritisiert, wie sie besonders in darstellenden und abbildnerischen Berufen vorkommt. Auch im darstellenden Bereich will man klassenbezogene Berufsausübung, die man am ehesten zu erreichen vermeint, wenn man das Darstellen und Abbilden als selbständigen Beruf abschafft. Der in der Klasse verwurzelte Amateurkünstler ist das Ideal: der Arbeiterschreifteller, der schreibt und Arbeiter bleibt, der Amateurschauspieler, der spielt und Arbeiter bleibt. Er garantiert das richtige Klassenbewußtsein, da nimmt man gelegentlichen Dilettantismus in Kauf. Der Amateurfotograf aus der Arbeiterklasse wird so zum Arbeiterfotografen, der das richtige Klassenbewußtsein mitbringt. Lunatscharskij's Aufforderung von 1926: »Jeder fortschrittliche Genosse muß wie eine Taschenuhr auch eine Kamera haben« folgten angeblich weit über 100 000 Arbeiterfotografen. Statuen, Filme, Theaterstücke, Fotos – alle Medien sollten das Leben des Arbeiters darstellen. Aber was Bogdanov bei sympathisierenden ausländischen Künstlern monierte, daß die »Liebe des Künstlers zum Dargestellten« nicht genügt, sah er bei den Prolet-Kunstwerken nicht. Der bloß darstellerische Kult der Arbeit, war das »die volle Übereinstimmung der Form mit dem Inhalt« (Bogdanov)? Nur jene mimetischen, dem Prinzip der 1:1 Abbildung gehorchenden Nachbildungen großer revolutionärer Ereignisse in den Massenschauspielen unter freiem Himmel haben diese Übereinstimmung erreicht: die

Aufführung des in kollektiver Arbeit entstandenen »Mysterium der befreiten Arbeit« (1920) durch einige tausend Rotarmisten, die Darstellung des Stückes »Zur Weltkommune« durch 4000 Akteure im selben Jahr oder »Die Einnahme des Winterpalais«, zum dritten Jahrestag der Oktoberrevolution von 10 000 Amateurdarstellern gespielt, unterstützt von Schiffen, Flugzeugen, Geschützdonner etc. Diese Stücke haben den Konsumenten aktiviert und aus ihm einen Produzenten und Partizipanten gemacht. Diese Massenstücke waren zum Leben aufgetaute *frozen frames* der Geschichte. Erinnerungsfotos wurden von einem Regiekollektiv wieder zum Leben erweckt. Dieses Wiederholen bestimmter geschichtlicher Bilder und Ereignisse bedeutete eine Theatralisierung des Lebens, die auf eine Einheit von Kunst und Leben zielte, wie wir sie schon mehrfach erwähnt haben und wie sie in den 60er Jahren unseres Jahrhunderts in Formen von Fluxus, Happening, Studentenbewegung ihren zeitgemäßen Ausdruck gefunden haben. In diesen lebenden Großaufnahmen wurde die Darstellungsfunktion, welche so eng mit der Konsumfunktion zusammenhängt, aufgehoben und versucht, das Subjekt mit der Geschichte zu versöhnen. In den unter nationalsozialistischer Regie entstandenen Massenspektakeln, die für manche vielleicht ähnliche Züge aufweisen, wurde ja die Masse nur als Ornament bei Ritualen verwendet und nicht wie in Rußland als Mitspieler in einem geschichtlichen Zusammenhänge vermittelnden und darstellenden Spiel. Die Gestaltung eines Stückes, das die Geschichte geschrieben hat, also das Volk, gestaltet von Massen, die gleichzeitig Schauspieler und Zuschauer sind, ist doch etwas anderes, wie bloßer Bestandteil einer Parade zu sein. Stadtteil-Arbeit und ähnliche Animationsformen statt der Massenschaustücke sind die intensivierten Folgen jener Versuche, aus der Darstellungsfunktion in die Interaktion auszutreten. Dann wird Kunst zur Arbeitskunst, Genosse Meyerhold! Der große Theaterregisseur V. E. Meyerhold war übrigens ein extremer Befürworter des Proletkults. Nach seinem Vortrag kam es 1920 zu folgenden Beschlüssen der Ersten gesamtrossischen Kunstkonferenz: »Die politische und die aufklärende Arbeit auf dem Gebiet der Kunst können nicht voneinander getrennt werden, sie müssen als einheitliches Ganzes betrachtet werden . . . Die sklavische Aneignung der Kunstwerte der Vergangenheit durch das Proletariat ist schädlich . . . der den Massen eigene Wille zur Schöpferkraft ist in der Lage, ihre eigene Kultur zu schaffen und sich von der bürgerlichen Ästhetik zu befreien . . .«⁵⁶ Ein weiteres Mittel der kulturell-aufklärenden Proletkult-Bewegung waren die Arbeiterklubs, »universale Studios für die praktische Verwirklichung des Kulturprogramms der Arbeiter.«⁵⁷ Ein Modell für solch einen Arbeiterklub hat Rodtschenko geschaffen. Natürlich hat der Proletkult auch dem Mythos der Internationale nachgehungen. P. M. Kerzencev in

Internationale Revolution und proletarische K
»Die proletarische Kultur muß im internationalen Maßstab geschaffen und vollendet werden. Sie mit der nationalen Kultur im Namen der allgeproletarischen Kultur, die letzten Endes auch mein-menschliche Prinzipien verkörpert.«⁵⁸ In selbst der Proletkult dem alten bürgerlichen I mus (allgemein-menschlicher Natur?), der deklARATION von Machtansprüchen dient, auf den gegangen.
Zu den wichtigsten Transformationen sozialer in den 60er Jahren gehört jene Umwertung Öffentlichkeitsbegriffs, mit deren Hilfe dem herrlichen Nationalismus anders als mit dem des Internationalismus Paroli geboten werden nämlich, die Aufwertung des Begriffs Lokallichkeit. Kein falsches Heimatgefühl als Keim Nationalismus, sondern dezentralistischer Lokalismus, denationaler Regionalismus. Auch an der denden Kunst ist diese Entwicklung nicht spurvorübergegangen, so daß es besonders unter der Künstlergeneration der 60er Jahre Personen Gruppen gibt, die in Landgemeinschaften, Dörfern, Kleinstädten, Vororten etc. mit künstlerischen Interventionen. Z. B. hat Stuart Brisley von der englischen Artists Placement Group versucht, ein Dorf durch die Errichtung eines Museums aus Beständen der Dorfbewohner selbst seine gleiche Identität zu rekonstruieren. (Vgl. auch die Tätigkeit von C. Boltanski.) Stadtteil-Arbeit ist ein Begriff, mit dem jene Umstrukturierung von Öffentlichkeit benannt wird, der auch für die Foto-I-Folgen hatte.
Kerzencev muß gespürt haben, daß er mit dem Nationalismus seine Segel einem flauen Wind lassen hat, denn in *Die Schaffung des proletarischen Theaters* schreibt er für den Lokalismus: »Das proletarische Theater muß von unten, in den Klubs, geschaffen werden, denn nur unter dieser Voraussetzung kann ein fester und enger Zusammenhang zwischen Theater und Bevölkerung hergestellt werden. Ich würde ein solches Bezirkstheater »barntheater« nennen, da es von den Bewohnern des Arbeiterbezirks, den Arbeitern einer Fabrik, den Einwohnern einer Arbeitersiedlung oder den Mitgliedern eines Berufszweiges, die nahe beieinander wohnen, geschaffen wird . . . Die Arbeiter möglichst intensiv zu der mit dem Theater verbundenen Arbeit herangezogen werden . . . Das Schauspielerkollektiv soll sich aus lokalen Amateurspielern zusammensetzen . . . Keinesfalls soll feste Amateurgруппe geschaffen werden . . . Theater muß allen, die es wünschen, die Möglichkeit geben, sich als Schauspieler zu versuchen.«⁵⁹ Dieses historisch wichtigen Engagements für den Amateurbegriff, einer Frühform des Selbstdaßlers im Sinne der Identität der Erfahrung, zeigt die Organisation, daß viele Mitglieder des Nationaltheaters über bestimmte bürgerliche Abonnement-Rechte nicht hinausgekommen sind, wie Erstleistungen, verbilligte Theaterkarten etc.

ing des in kollektiver Arbeit entstandenen um der befreiten Arbeit« (1920) durch die end Rotarmisten, die Darstellung des Stück-
Weltkommune« durch 4000 Akteure im ihr oder »Die Einnahme des Winterpalais«, ten Jahrestag der Oktoberrevolution von amateurdarstellern gespielt, unterstützt von Flugzeugen, Geschützdonner etc. Diese haben den Konsumenten aktiviert und aus n Produzenten und Partizipienten gemacht. assenstücke waren zum Leben aufgetaute ames der Geschichte. Erinnerungsfotos wurden Regiekollektiv wieder zum Leben Dieses Wiederholen bestimmter geschichtlicher und Ereignisse bedeutete eine Theaterdes Lebens, die auf eine Einheit von Kunst en zielte, wie wir sie schon mehrfach erleben und wie sie in den 60er Jahren unseres lerts in Formen von Fluxus, Happening, mbewegung ihren zeitgemäßen Ausdruck 1 haben. In diesen lebenden Großfotografie die Darstellungsfunktion, welche so eng Konsumfunktion zusammenhängt, aufgehoversucht, das Subjekt mit der Geschichte zu n. In den unter nationalsozialistischer Regie enen Massenspektakeln, die für manche t ähnliche Züge aufweisen, wurde ja die ur als Ornament bei Ritualen verwendet und e in Rußland als Mitspieler in einem geche Zusammenhänge vermittelnden und nden Spiel. Die Gestaltung eines Stückes, Geschichte geschrieben hat, also das Volk, von Massen, die gleichzeitig Schauspieler chauer sind, ist doch etwas anderes, wie Bestandteil einer Parade zu sein. Stadtteilnd ähnliche Animationsformen statt der chaustücke sind die intensivierten Folgen rsuche, aus der Darstellungsfunktion in die ion auszutreten. Dann wird Kunst zur Arst, Genosse Meyerhold! Der große Theater r V. E. Meyerhold war übrigens ein extremer rter des Proletkults. Nach seinem Vortrag 1920 zu folgenden Beschlüssen der Ersten assischen Kunstkonferenz: »Die politische aufklärende Arbeit auf dem Gebiet der önnen nicht voneinander getrennt werden, en als einheitliches Ganzes betrachtet werden. Die sklavische Aneignung der Kunstwerte zangenheit durch das Proletariat ist schädlicher den Massen eigene Wille zur Schöpferin der Lage, ihre eigene Kultur zu schaffen von der bürgerlichen Ästhetik zu be-
...«⁵⁶

eres Mittel der kulturell-aufklärenden Pro Bewegung waren die Arbeiterklubs, »univers dios für die praktische Verwirklichung des rogramms der Arbeiter.«⁵⁷ Ein Modell für en Arbeiterklub hat Rodtschenko ge-

h hat der Proletkult auch dem Mythos der ionale nachgegangen. P. M. Kerzencev in

Internationale Revolution und proletarische Kultur:
»Die proletarische Kultur muß im internationalen Maßstab geschaffen und vollendet werden. Sie bricht mit der nationalen Kultur im Namen der allgemeinen proletarischen Kultur, die letzten Endes auch allgemein-menschliche Prinzipien verkörpert.«⁵⁸ Hier ist selbst der Proletkult dem alten bürgerlichen Idealismus (allgemein-menschlicher Natur?), der der Verklärung von Machtansprüchen dient, auf den Leim gegangen.

Zu den wichtigsten Transformationen sozialer Strukturen in den 60er Jahren gehört jene Umwertung des Öffentlichkeitsbegriffs, mit deren Hilfe dem selbstherrlichen Nationalismus anders als mit dem Begriff des Internationalismus Paroli geboten werden kann, nämlich, die Aufwertung des Begriffs Lokal-Öffentlichkeit. Kein falsches Heimatgefühl als Keim von Nationalismus, sondern dezentralistischer Lokalismus, denationaler Regionalismus. Auch an der bildenden Kunst ist diese Entwicklung nicht spurlos vorübergegangen, so daß es besonders unter der Künstlergeneration der 60er Jahre Personen und Gruppen gibt, die in Landgemeinschaften, Dörfern, Kleinstädten, Vororten etc. mit künstlerischen Mitteln intervenieren. Z. B. hat Stuart Brisley von der englischen Artists Placement Group versucht, einem Dorf durch die Errichtung eines Museums aus den Beständen der Dorfbewohner selbst seine geschichtliche Identität zu rekonstruieren. (Vgl. auch die Tätigkeit von C. Boltanski.) Stadtteil-Arbeit ist der Begriff, mit dem jene Umstrukturierung von Öffentlichkeit benannt wird, der auch für die Foto-Politik Folgen hatte.

Kerzencev muß gespürt haben, daß er mit dem Internationalismus seine Segel einem flauen Wind überlassen hat, denn in *Die Schaffung des proletarischen Theaters* schreibt er für den Lokalismus: »Das neue proletarische Theater muß von unten, in den Bezirken, geschaffen werden, denn nur unter dieser Voraussetzung kann ein fester und enger Zusammenhang zwischen Theater und Bevölkerung hergestellt werden. Ich würde ein solches Bezirkstheater »Nachbarntheater« nennen, da es von den Bewohnern eines Arbeiterbezirks, den Arbeitern einer Fabrik, den Einwohnern einer Arbeitersiedlung oder den Mitgliedern eines Berufszweiges, die nahe beieinander wohnen, geschaffen wird . . . Die Arbeiter müssen möglichst intensiv zu der mit dem Theater verbundenen Arbeit herangezogen werden . . . Das Schauspielerkollektiv soll sich aus lokalen Amateurschauspielern zusammensetzen . . . Keinesfalls soll eine feste Amateurgruppe geschaffen werden . . . das Theater muß allen, die es wünschen, die Möglichkeit geben, sich als Schauspieler zu versuchen.«⁵⁹ Trotz dieses historisch wichtigen Engagements für den Amateurbegriff, einer Frühform des Selbstdarstellers im Sinne der Identität der Erfahrung, zeigt aber die Organisation, daß viele Mitglieder des Nachbarntheaters über bestimmte bürgerliche Abonnement-Rechte nicht hinausgekommen sind, wie Erstaufführungen, verbilligte Theaterkarten etc.

Großfotografie und bolschewischer Monumentalstil

»1. Der Dichter soll nur bekannte historische Themen wählen, die eine kurze Wiedergabe erlauben. 2. Alles muß einen großen Maßstab haben . . . Hier muß alles großzügige Dimensionen haben. Die Bilder werden aus großer Entfernung betrachtet, und darum muß sich der Pinsel einem Besen nähern.«⁶⁰ Doch diese Sätze stammen nicht von Kalinin oder Bogdanov, sondern von Romain Rolland, aus seinem Buch *Le Théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*. Paris 1926, das sich hauptsächlich auf das Studium der Schweizer Volksfeste stützt. Formen des Großbildes wie Plakat, Fassadenmalerei, Massenspektakel, Gebäudegestaltung, Signalisierung von Autos, Schiffen, Zügen, Fenstern etc. beherrschten also die Revolutionierung des Alltags⁶¹ und die Theatralisierung des Lebens in der Sowjetunion in der Zeit von 1917–1923, also in der heroischen Epoche, in der versucht wurde, eine eigenständige proletarische Kultur zu begründen.

Die neue Ästhetik

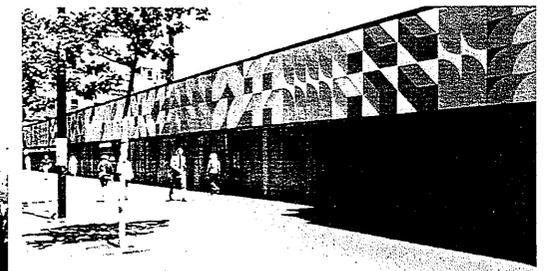
Der Proletkult hat in der Tat die gesamte europäische Kulturauffassung revolutioniert. Hier hat sich zum ersten Mal die Lebenssehnsucht der Massen artikuliert, hier ist zum ersten Mal jenes für das 20. Jahrhundert bestimmende Lebensgefühl aufgebrochen, nämlich die Abschaffung der Referenz, der Kunst als Surrogat, als bloß darstellenden Schein. Auch die Hochkultur hat diesen epistemischen Bruch gespürt; aber diesen zwischen Gegenstand und Bild sich plötzlich auftuenden Abgrund, den die Klassik und der Naturalismus noch überbrücken konnten, hat sie nicht zu schließen versucht durch eine Bewegung auf den Gegenstand zu, auf das Leben, wie es der Proletkult tat, sondern durch eine Bewegung auf das Bild zu, die Kunst. Die Hochkultur hat auf den Verlust der Referenz mit Abstraktion reagiert, wie z. B. Malevitch 1915 mit dem gegenstandslosen Suprematismus. Der Proletkult hat diesen Verlust herbeigesehnt und Kunstformen zu schaffen versucht, die keine Kunst mehr zu sein brauchten, sondern neue Lebensformen waren. War die Kunst bisher immer ein Ausnahmezustand, der

Visualisierte Umwelt im Proletkult und im Kapitalismus



Straßendekor von N. Lakov und G. Greenberg, Moskau 1918.

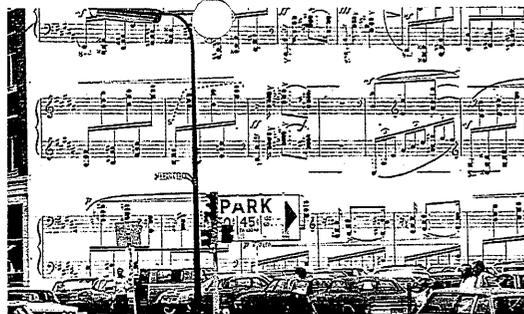
den Alltag erhellte und erhöhte, wollte er die Kunst als Normalzustand: den Alltag als Kunst. Da die 1:1 Abbildung ins Schwanken geraten war, verzichtete die Hochkultur auf die Abbildung und inthronisierte das Bild, während der Proletkult all das, was im Bild der Kunst als utopisches Paradies aufleuchtete, auf die Gegenstandswelt abbilden wollte. Der Proletkult inthronisierte den Gegenstand und wollte gleichsam die totale 1:1 Abbildung, die so total war, daß es nichts mehr abzubilden gab. Deswegen habe ich oben die Massenschauspiele »lebende Großfotografien« genannt: weil hier die Sehnsucht nach einer totalen Verschmelzung von Objekt und Bild, von Objekt und Subjekt, von Produzent und Konsument, von Handelnden und Betrachter, von Akteur und Schauspieler, von Sein und Darstellen, von Sein und Schein geschieht. Sich das Leben verfügbar machen nach seinem Bilde, sich der Geschichte bemächtigen, dieser Traum »verwirklichte« sich in jenen totalen 1:1 Abbildungen von Theater und Wirklichkeit in den Massenschauspielen. Darum auch weigerte sich der Proletkult, darstellende Berufe als Spezialisierung zu akzeptieren, denn solange es Berufsschauspieler und Berufsfotografen gibt, akzeptiert man auch, daß es bloße Abbilder, ein selbständiges Reich der Bilder, des Scheins gibt. Diese überstarke Anspannung, die Kluft zwischen Gegenstand und Bild zu verringern, indem eine ganz neue Auffassung von Kunst und Kultur generiert wurde, hat das Leben im 20. Jahrhundert auf tiefliegende Weise bestimmt. Dieser neue Gebrauch von »Kunst« hat nur in der Sowjetunion 1921/23 sein Ende gefunden. In der westlichen Welt hingegen hat nicht nur die abstrakte Kunst sich weiter entwickelt, sondern haben auch die Proletkult-Erfahrungen mächtige Impulse zur Lockerung jener Trennung von Kunst und Leben ausgelöst, welche den westlichen Massen zugute kamen. Ja, die Wege zum Paradies sind paradox. Diese proletarische Grundlagendiskussion hat auch die Fotografie affiziert als Mißtrauen gegenüber dem Bild. Insofern liegen im Proletkult die wesentlichen ideologischen Voraussetzungen für die Fotopolitik. Zum Beispiel hat der Traum des Angleichens von Leben und Kunst, Objekt und Bild, der im Amateurschauspieler seinen Ausdruck findet – der Schlosser, der Schlosser ist und den Schlosser spielt, der Soldat, der den Soldat spielt etc. –, sich im Arbeiterfotograf



Zaun um das Bungalowland des Yerba Buena Centers in San Francisco.



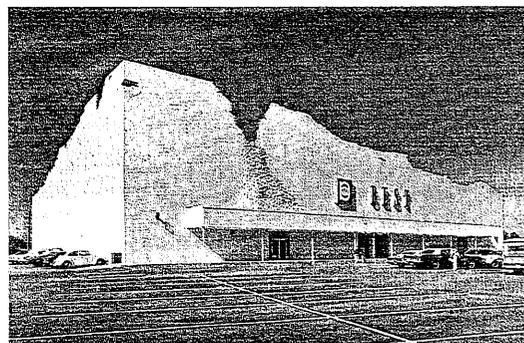
Agitationszug 1919.



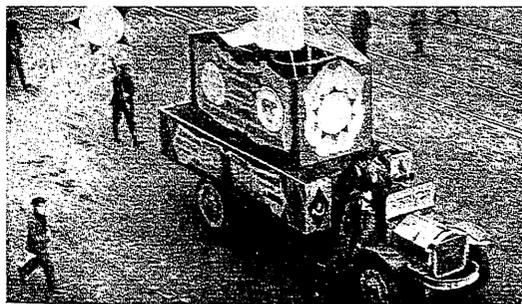
Vor der Brandmauer einer Musikalienhandlung im Stadtzentrum von Minneapolis erklingt ein Klavierstück von Maurice Ravel (Gaspard de la Nuit). Foto: Georg Gerster.



Festdekoration eines öffentlichen Gebäudes.



Best Products Co, Houston, Texas 1975. Das New Yorker Architektur- und Gestaltungsbüro Site, Inc. ist Designer der »unvollendeten Façades, aus einer Serie von Umgestaltungen der rechteckigen Backstein-Schachtel auf einem asphaltierten Parkplatz, der der Prototyp der Ausstellungsgebäude der Best-Versandfirma ist.



Teil einer Produktionsdemonstration in Leningrad.



Lieferwagen einer Inneneinrichtungs-Firma, Designer: Bruno Ruegg.

fortgesetzt und ebenso in Großfotoaktion! Bei dieser neuen historischen Bewegung einer ästhetischen Erziehung der Massen hat natürlich auch die Schule eine neue Rolle gespielt. Die Wchutemas, dem Baushaus vergleichbare allgemeine Kunsthochschulen, wurden 1920 durch ein Dekret Lenins gegründet. Lunatscharskij und D. Sterenberg hatten an der Gründung maßgeblichen Anteil. Neben der neuen Einheit aller Künste und ihrer Bezugnahme auf die zu entwickelnde sozialistische Großproduktion und die totale Umweltgestaltung ging es um die Einbindung der künstlerischen Lehranstalten in ein Gesamtsystem der ästhetischen Erziehung von Kindergarten und Schule bis zur Erwachsenenbildung. Besonders in den ersten Jahren wirkten Lehrkräfte der Wchutemas in Laienstudios des Proletkults. Die meisten Wchutemas überlebten ebenfalls die Neue Ökonomische Politik nicht. Die in ihnen betriebene Systematisierung der Kunst war beeinflusst von den Vorstellungen Malewitschs, Tatlins, El Lissitzkys etc. A. Rodtschenko war 1920–23 Dekan der Grundlagenfakultät.

Lehrer und Schüler der Wchutemas beteiligten sich an den Veranstaltungen des Proletkults. Wichtig ist, daß in diesen neuen Schulen versucht wurde, produktive Arbeit nicht allein im Klassenzimmer, sondern auf der Straße, im sozialen Umfeld zu leisten. »Das Arbeitsprinzip bedeutet aktive, schöpferische Bekanntmachung mit der Umwelt.«⁶² Mit diesem Verfahren wurde angestrebt, das aufzufangen, was die Parteikritik dem Proletkult vorhielt, »die Trennung der im Proletkult organisierten Bedürfnisse und Interessen von den politischen Aufgaben in Rußland (Bauern, Alphabetisierung, Elektrifizierung etc.)«⁶³ »Während im Bereich der Produktion schon sehr bald die sozialistischen Betriebsorganisationen zurückgenommen werden müssen, können sich die kulturellen Interessen, nun von der Sphäre der Produktion abgespalten, noch lange Zeit an die ahistorische Konzeption einer proletarischen Kultur heften, wie sie der Proletkult vertrat, dadurch kommt es zu einer gefährlichen Ungleichzeitigkeit von ökonomisch-organisatorischen Einschränkungen und abstrakter, kultureller Emanzipation im Proletkult.«⁶⁴

Der Proletkult, dessen Einfluß nach Lenins und Trotzki's Diskussionsbeiträgen 1923 und nach einem Parteibeschuß zurückgedrängt wurde, lebte aber in anderen Formen weiter. 1923 erschien die erste Nummer der Zeitschrift LEF (»Linke Front«) von Majakowski, Pasternak, Chlebnikov etc. Der Moskauer Verband proletarischer Schriftsteller und die LEF-Gruppe vereinbarten in einem Abkommen die Bildung einer Einheitsfront gegen die bürgerlichen Einflüsse in der Sowjetkunst. Besonders die Linke Front der Künste (LEF) hat die Fotografie als bewußtseinschaffendes und -veränderndes Medium reflektiert. 1931 erschien ein Buch zur sowjetischen Fotografie der Revolutionsjahre und der ersten Aufbauperiode von Ernst Glaeser und F. C. Weißkopf

im Kiepenheuer Verlag Berlin: *Der Staat ohne beitslose.*

Die Arbeiter-Fotografen in Deutschland 1926–

Vor allem die 1921 gegründete Zeitschrift *Sorrußland im Bild*, aus der 1924 die *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ) wurde, aus der wiederum die Zeitschrift *Der Arbeiter-Fotograf* hervorging, trieb Diskussion um proletarische Kultur in Deutschland weiter. Die Konzeptionen einer eigenen proletarischen Kultur, der Errichtung von Arbeiterklubs anderen eigenständigen kulturellen Organisationen der Arbeiter, die Aufwertung des Amateurstums lebten in dieser Bewegung weiter und führten zum Arbeiter-Fotografen.

»Arbeiter-Fotografen sind nicht Fotografen an sich, sie sind eine Form der Front des kämpfenden Prolet. Sie sind Propagandisten des revolutionären Klassenkampfes.«

Hermann

Die kommunistische Partei Deutschlands schloß ihrer 1. Reichsbildungskonferenz 1922 bekannte Töne an: »Der Kampf des Proletariats und seiner ökonomische und politische Befreiung ist . . . iwendig zugleich ein Kampf um die Befreiung proletarischen Denkens und Fühlens von den kommenen Formen der bürgerlichen Weltanschauung und Lebensführung sowie um die Schaffung einer höheren sozialistischen Kultur.«⁶⁵ Die K übernimmt auch sonst alles aus der bolschewistischen Diskussion, auch das Schwanken gegen die Autonomie der proletarischen Kultur, der Nationalismus etc.

Max Engel, Leiter der Agitprop-Abteilung, folierte 1925 in *Aufgaben der Agitation und Propaganda*: »Denkt daran, daß die Illustrationen ein gutes Mittel zur Ausgestaltung der Zeitungen sind. Wir müssen in dieser Beziehung von der bürgerlichen Presse lernen . . . die bürgerliche Ideologie faßt das ganze Leben der Gesellschaft, auch das des Proletariats. Jetzt sehen wir die Größe und die Bedeutung des gegnerischen Apparates, dem wir Qualität nichts Gleichwertiges entgegenstellen können.«⁶⁶ Die KPD orientiert sich also am bürgerlichen Öffentlichkeitsbegriff. Die Aufwertung der propagandistischen Funktion des Bildes in der sozialistischen Zeitung ereignet sich in einem Moment die bürgerlichen Zeitungen diese bereits seit 20 Jahren benützen. Aber kaum ist das Produktivität der Zeitung in die Hände des Proletariats gelangt, es von der bürgerlichen Presse lernen, im Leninsinn das Qualitative und Wertvolle und Brauchbare der Bourgeoisie übernehmen. Diese Angleichung der Gestaltungsformen bürgerlicher Zeitungen konnte aber gerade den Kern derselben, nämlich das fotografische Einzelbild das Wesen gesellschaftlicher Prozesse verdunkelt und nicht vermittelt

tz und ebenso in der Großfotoaktion! er neuen historischen Bewegung einer ästhe- Erziehung der Massen hat natürlich auch die eine neue Rolle gespielt. Die Wchutemas, ushaus vergleichbare allgemeine Kunsthoch- wurden 1920 durch ein Dekret Lenins ge- Lunatscharskij und D. Sterenberg hatten an ndung maßgeblichen Anteil. Neben der linheit aller Künste und ihrer Bezugnahme zu entwickelnde sozialistische Großprodukt die totale Umweltgestaltung ging es um die ung der künstlerischen Lehranstalten in ein system der ästhetischen Erziehung von Kin- en und Schule bis zur Erwachsenenbildung. ers in den ersten Jahren wirkten Lehrkräfte utemas in Laienstudios des Proletkults. Die Wchutemas überlebten ebenfalls die Neue nische Politik nicht. Die in ihnen betriebene rtisierung der Kunst war beeinflusst von den ungen Malewitschs, Tatlins, El Lissitzkys etc. tschenko war 1920-23 Dekan der Grundla- ltät.

und Schüler der Wchutemas beteiligten sich Veranstaltungen des Proletkults. Wichtig ist, liesen neuen Schulen versucht wurde, pro- Arbeit nicht allein im Klassenzimmer, son- f der Straße, im sozialen Umfeld zu leisten. rbeitsprinzip bedeutet aktive, schöpferische tmachung mit der Umwelt«. ⁶²

sem Verfahren wurde angestrebt, das aufzu- was die Parteikritik dem Proletkult vorhielt, annung der im Proletkult organisierten Be- e und Interessen von den politischen Aufga- ßland (Bauern, Alphabetisierung, Elektrig etc.)«. ⁶³ »Während im Bereich der Produk- on sehr bald die sozialistischen Betriebsorga- ne zurückgenommen werden müssen, kön- die kulturellen Interessen, nun von der der Produktion abgespalten, noch lange Zeit historische Konzeption einer proletarischen reften, wie sie der Proletkult vertrat, dadurch es zu einer gefährlichen Ungleichzeitigkeit nomisch-organisatorischen Einschränkun- l abstrakter, kultureller Emanzipation im ult.« ⁶⁴

letkult, dessen Einfluß nach Lenins und s Diskussionsbeiträgen 1923 und nach einem eschluss zurückgedrängt wurde, lebte aber in 1 Formen weiter. 1923 erschien die erste r der Zeitschrift LEF (»Linke Front«) von vski, Pasternak, Chlebnikov etc. Der Mos- erband proletarischer Schriftsteller und die ruppe vereinbarten in einem Abkommen die ; einer Einheitsfront gegen die bürgerlichen se in der Sowjetkunst. Besonders die Linke er Künste (LEF) hat die Fotografie als be- schaffendes und -veränderndes Medium re- . 1931 erschien ein Buch zur sowjetischen ifie der Revolutionsjahre und der ersten Auf- ode von Ernst Glaeser und F. C. Weißkopf

im Kiepenheuer Verlag Berlin: *Der Staat ohne Ar- beitslose.*

Die Arbeiter-Fotografen in Deutschland 1926-1933

Vor allem die 1921 gegründete Zeitschrift *Sowjet- rußland im Bild*, aus der 1924 die *Arbeiter-Illustrie- Zeitung (AIZ)* wurde, aus der wiederum die Zeitschrift *Der Arbeiter-Fotograf* hervorging, trieben die Diskussion um proletarische Kultur in Deutschland weiter. Die Konzeptionen einer eigenen proletarischen Kultur, der Errichtung von Arbeiterklubs und anderen eigenständigen kulturellen Organisationen der Arbeiter, die Aufwertung des Amateurismus etc. lebten in dieser Bewegung weiter und führten direkt zum Arbeiter-Fotografen.

»Arbeiter-Fotografen sind nicht Foto- grafen an sich, sie sind eine Formation in der Front des kämpfenden Proletariats. Sie sind Propagandisten des revolutionä- ren Klassenkampfes.«

Hermann Leupold

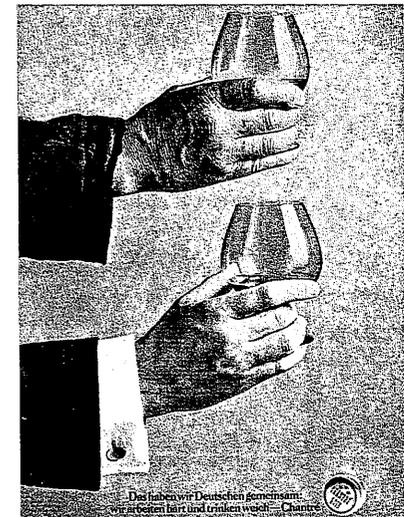
Die kommunistische Partei Deutschlands schlägt auf ihrer 1. Reichsbildungskonferenz 1922 bekannte Töne an: »Der Kampf des Proletariats und seine ökonomische und politische Befreiung ist . . . notwendig zugleich ein Kampf um die Befreiung des proletarischen Denkens und Fühlens von den über- kommenen Formen der bürgerlichen Weltanschau- ung und Lebensführung sowie um die Schaffung einer höheren sozialistischen Kultur«. ⁶⁵ Die KPD übernimmt auch sonst alles aus der bolschewisti- schen Diskussion, auch das Schwanken gegenüber der Autonomie der proletarischen Kultur, den Inter- nationalismus etc.

Max Engel, Leiter der Agitprop-Abteilung, formu- lierte 1925 in *Aufgaben der Agitation und Propagan- da*: »Denkt daran, daß die Illustrationen ein wichti- ges Mittel zur Ausgestaltung der Zeitungen sind . . . Wir müssen in dieser Beziehung von der bürgerli- chen Presse lernen . . . die bürgerliche Ideologie er- faßt das ganze Leben der Gesellschaft, auch des Proletariats. Jetzt sehen wir die Größe und die Be- deutung des gegnerischen Apparates, dem wir in Qualität nichts Gleichwertiges entgegenstellen kön- nen.« ⁶⁶ Die KPD orientiert sich also am bürgerlichen Öffentlichkeitsbegriff. Die Aufwertung der propa- gandistischen Funktion des Bildes in der sozialisti- schen Zeitung ereignet sich in einem Moment, wo die bürgerlichen Zeitungen diese bereits seit ca. 30 Jahren benützen. Aber kaum ist das Produktionsmit- tel Zeitung in die Hände des Proletariats gelangt, will es von der bürgerlichen Presse lernen, im Leninschen Sinn das Qualitative und Wertvolle und Brauchbare der Bourgeoisie übernehmen. Diese Angleichung an die Gestaltungsformen bürgerlicher Zeitungen ver- kannte aber gerade den Kern derselben, nämlich daß das fotografische Einzelbild das Wesen gesellschaft- licher Prozesse verdunkelt und nicht vermittelt.

Zur Ambivalenz politischer und kommerzieller Werbung



Plakat der Deutschen Bundesbahn, 1967. Entwurf Werbeagentur McCann.



Als ich dieses Bild zum ersten Mal sah, dachte ich, es sei eine politische Satire à la Staeck (wo z. B. der Text »Sicher in die 50er Jahre« lautet, aber das Bild das CDU-Team in einem Auto ohne Räder zeigt), wo sich also Bild und Text krude widersprechen, da ja der deutsche Arbeiter nicht Chantre trinkt und die Arbeiterhand sozial unter der Manschettenhand steht. Zu meinem Erstaunen stellte ich fest, daß diese gestellte Montage in der Tat eine echte kommerzielle Werbung sei.



Plakat des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes, 1968. Entwurf Jürgen Holtfreter.



Die Postkarte »Heil Beil!« ist eine der eindrucksvollsten Karikaturen aus dem Zweiten Weltkrieg; sie stammt von von Kukrynsky, dem Pseudonym der sowjetischen Graphiker und Maler M. W. Kuprijanow, P. N. Krylow, N. A. Sokolow. »Aggressive Karikaturen sind Schützenhilfe für den, der bereits gegen Hitler ist. Sind jedoch die Betrachter von vornherein für den Angegriffe- nen und gegen den Zeichner eingenommen, muß sich ihre Empörung um so eher gegen den Zeichner (und nicht gegen den Diffamierten) wenden, d. h. ein Bumerang-Effekt eintreten. Eine solche Persönlichkeitsdiffamierung Hitlers muß zu diesem Zeitpunkt auf die Masse der deutschen Soldaten abstoßend wirken und damit die propagandistische Absicht vereiteln. Falsche Beurteilung der Zielgruppe durch den Gegner.« (Vgl. Buchbender u. a., S. 68f.)

Ohne es zu ahnen, wollte Engel einen Spion, der im Geheimcode des Gegners spricht. Denn »in den Illustrierten sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern«, erklärt Kracauer⁶⁷ richtig das Wesen der Welt in beliebige Einzelbilder parikularisierenden Illustrierten. Engel stand also im bekannten Widerspruch: einerseits eine eigene Propaganda und Kultur, andererseits vom Feind lernen. Die Schaffung einer höheren selbständigen sozialistischen Kultur war also belastet mit einem Vorschlag, der im Grunde darauf hinauslief, sich die Kleider des Gegners anzuziehen. So überrascht es nicht, daß Engel im weiteren wie ein Marketing Manager spricht: »So wie die Massen heute sind, sind sie das Objekt, an dem wir arbeiten müssen, der Stoff, den wir formen müssen.«⁶⁸ Die KPD extremisierte also den bei der Proletkultbewegung auftretenden Widerspruch in Richtung Parteipolitik. Ihr ging es letztlich gar nicht mehr um den Aufbau eines selbständigen Bewußtseins und einer autonomen Kultur, sondern um die Verführung der Massen für die Ideologie der KPD. Nachdem man entdeckt hat, daß die Bourgeoisie die Kamera schon lange als Waffe eingesetzt hatte (von der Anti-Kommune-Montage bis zur Illustrierten), proklamierte auch die Partei des Proletariats, »die Kamera sei Waffe im Klassenkampf«, doch endete sie auf dem Niveau und in der Strategie des Gegners. Die politischen Reklamefotografien Klaus Staecks belegen die Fortdauer dieses Propagandaverständnisses in der BRD bis heute.

Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung 1924–1933

Ein anderes Propagandaverständnis in Fortführung von Proletkultgedanken hatte die Internationale Arbeiterhilfe (IAH), die auf eine Bitte Lenins zur Unterstützung des hungernden Sowjetrußland von Willi Münzenberg (1889–1940) 1921 ins Leben gerufen worden war. Im Verlag der IAH erschien die illustrierte Zeitung *Sowjetrußland im Bild*, die eine Auflage von 180 000 Exemplaren erreichte. Da die IAH ja als Förderung des proletarischen Klassenkampfes gedacht war, folgte Münzenberg 1925 richtig: »Es muß möglich werden, der Verdummung durch die bürgerlichen Illustrierten Zeitschriften, die heute in Deutschland Millionen-Auflagen haben, durch eine illustrierte Arbeiter-Zeitung erfolgreich entgegenzuwirken.«⁶⁹ Als Fortsetzung von *Sowjetrußland im Bild* bzw. *Sichel und Hammer* erschien im November 1924 erstmals die *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ)*, zuerst nur zweimal im Monat, ab November 1926 wöchentlich. Die Höchstaufgabe wurde mit ½ Million Exemplaren angegeben. Im März 1933, nach der Machtergreifung der Nazis, erschien die letzte Ausgabe der *AIZ* in Deutschland, deren Titelblätter oft Montagen von Heartfield gewesen waren.⁷⁰ Dem Doppelcharakter der Kultur, sowohl aus proletarischen wie bürgerlichen Elementen zu bestehen, war die KPD nicht gewachsen. Entweder flüchtete sie in die bürgerliche Konzeption der hehren, ewigen

Das Auge des Arbeiters



»Das Auge des Arbeiters« (Edwin Hoernle von der AF): Gejagt, geprügelt, gefangen – 15. Juli, 20 Uhr, 1927, Frankfurt/M. Foto: Arbeiterfotograf J.



Werte der Kunst oder in die Propaganda. Dadurch konnte es zu einer Kritik wie der folgenden an einer Aufführung des Proletarischen Theaters Piscators kommen. Sie erschien in der *Roten Fahne*: »Im Programmheft steht, man wolle die proletarische, kommunistische Idee auf der Bühne zum Ausdruck bringen, um propagandistisch und erzieherisch zu wirken. Man will nicht »Kunst« genießen. Dazu ist zu sagen: dann wähle man nicht den Namen Theater, sondern nenne das Kind beim richtigen Namen: Propaganda.«⁷¹ Diese auf einem Kunstverständnis, das alle Kunst auf Bourgeoisie reduziert, basierende Kunstfeindlichkeit vieler Linker reicht ja bekanntlich bis in die Gegenwart. Bürgerliche Kultur und proletarische Propaganda: der einzig zulässige Ausweg schien »die Propaganda mit künstlerischen Mitteln« (z. B. Fotomontage). Dies hat der Propaganda das Verdikt der Verlogenheit eingebracht. Münzenberg und die *AIZ* und der *Arbeiter-Fotograf* haben aber in ihren besten Momenten den richtigen Ausweg gefunden, nämlich handlungsorientierte Propaganda, die auf pragmatische Bewußtseinsveränderung abzielt, auf Erfahrung in der Handlung. Ihr gelang es, zwischen der Charyb-



Die Arbeiterfotografen-Bewegung beim Fotografieren: Die »Eroberung der beobachtenden Maschinen« (Franz Höllering von der AF).



dis der politischen Werbung und der Skylla der kommerziellen Werbung durchzuschiffen. Aber woher Bilder als Agitationsmittel nehmen, wenn es nur die geglätteten, den Status quo verstärkenden oder verschleiern den der bürgerlichen Presse-Photo-Korrespondenzen gibt? Um von den Bildagenturen unabhängiger zu werden, um Bilder zu bekommen, in denen die Arbeiter ihre Realität wiedererkennen, veranstaltete die *AIZ* im März 1926 ein Preisausschreiben, indem sie ihre Leser aufrief, Aufnahmen, die die revolutionäre Bewegung und die soziale Lage der Arbeiterschaft, das tägliche Leben des Arbeiters, die Arbeitsstätten, die Arbeitsbedingungen, die moderne Technik und ihre Arbeitsformen zeigten, einzusenden. Die neue Bildquelle sprudelte. Aufgrund der breiten Resonanz formierte sich 1926/27 eine »Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands«, die unter dem Einfluß der *AIZ* ein monatliches Verbandsorgan publizierte, das ab September 1926 erschien: *Der Arbeiter-Fotograf. Offizielles Organ der Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands*. Höchstaufgabe 7000 Exemplare, Umfang maximal 24 Seiten. Im Dezember 1932 erschien die letzte Nummer.

»Mit Fotos wird Politik geschrieben«

Die Vereinigung der Arbeiterfotografen verstand sich als proletarische Kulturorganisation. Sie setzte sich aus Ortsgruppen auf. Mehrere Ortsgruppen wählten einen Bezirksvorstand, der dem jährlichen Bezirkstag gewählt, der Reichstag auf der Reichsdelegiertenversammlung. Das Organisationsprinzip war also der KPD ähnlich. 1932 trotz großer ökonomischer Schwierigkeiten (keine Gemeinschaftsdunkelkammern) 100 Ortsgruppen und 2412 eingetragene Mitglieder, 1 allein in Berlin 24 Gruppen. Die Ortsgruppen veranstalteten Vorträge, organisierten Wanderausstellungen oder: fotografierten, und zwar oft in Gruppen. Bei der »Eroberung der beobachtenden Maschinen« (Franz Höllering vom AF) wurden die Arbeiterfotografen von fotografierenden Zivilpolizisten (damals schon!) beobachtet. Deshalb fotografierte sie Demonstrationen zumeist in vier Gruppen: stellte die Verbindung her, eine fotografierte wartete und der Radfahrer-Kurierdienst brachte Platten oder Filme quick in die Dunkelkammer Abzüge und Presse. In ihrem Publikationsorgan suchten die Arbeiterfotografen in einem nicht klaren, auch widersprüchlichen Diskurs, die üblichen Formen der aufklärerischen Sozialtage zur politischen Fotografie als Waffe für den sozialen Fortschritt voranzutreiben: vom Fototer über den Sozial- und Amateurfotografen: Arbeiter-Fotografen.

Fotografie und politisches Bewußtsein

Bei der Bestimmung des politischen Bewußtseins fotografierenden tauchten jedoch die bekannten Widersprüche auf. Aus der bürgerlichen Verwendung der Fotografie hatte man gelernt, wie das Bewußtsein gegen die Wahrnehmung der Verhältnisse der Welt immunisieren kann. Man wußte, daß die übliche historische und dokumentarische Fotografie standpunktlos war; man wußte, daß der politische Fotograf einen Standpunkt artikulieren hatte, und zwar den des fortschrittlichen Bewußtseins. Aber die Frage war nun, was ist schrittliches Bewußtsein und wer beurteilt den Fortschrittlichkeit? Fotografie und Parteipolitik okay, aber heißt das auch Parteifotografie? Münzenberg forderte nicht nur von der *AIZ* parteilichkeit, wodurch er auch liberale Leser erreichte (die *AIZ* wurde hauptsächlich von 20 30jährigen gelesen), sondern auch von den Arbeiterfotografen. Dieser Gegensatz, einerseits »frei jeder Parteipolitik« zu sein, aber andererseits dem Boden unverfälschter marxistischer Weltanschauung«, setzte sich in einer überparteilichen gleichwohl kommunistischen Werbung für einen »proletarischen Internationalismus« fort.⁷² W



Arbeiter-Fotografen-Bewegung beim Fotografieren: Die »Eroberung der Maschinen« (Franz Höllering von der AF).



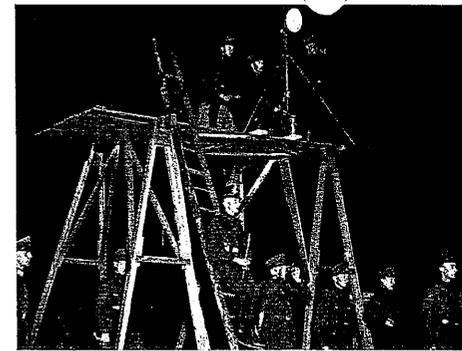
politischen Werbung und der Skylla der kommunistischen Werbung durchzuschiffen. Woher Bilder als Agitationsmittel nehmen, nur die geglätteten, den Status quo verstärkenden oder verschleiern den der bürgerlichen Presse-Korrespondenzen gibt? Um von den Bildern unabhängig zu werden, um Bilder zu zeigen, in denen die Arbeiter ihre Realität gewinnen, veranstaltete die AIZ im März 1926 Ausschreibungen, indem sie ihre Leser aufriefen, die die revolutionäre Bewegung und die Lage der Arbeiterschaft, das tägliche Leben der Arbeiter, die Arbeitsstätten, die Arbeitsbedingungen, die moderne Technik und ihre Arbeitsfortschritte, einzusenden. Die neue Bildquelle sprang auf Grund der breiten Resonanz formierte sich die »Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands«, die unter dem Einfluß der AIZ ein neues Verbandsorgan publizierte, das ab September 1926 erschien: *Der Arbeiter-Fotograf. Organ der Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands*. Höchstaufgabe 7000 Exemplare, Umfassung 24 Seiten. Im Dezember 1932 erschien die 1. Nummer.

...mit Fotos wird Politik gemacht.«
Richard Hiepe

Die Vereinigung der Arbeiterfotografen verstand sich als proletarische Kulturorganisation. Sie baute sich aus Ortsgruppen auf. Mehrere Ortsgruppen bildeten einen Bezirk. Der Bezirksvorstand wurde auf dem jährlichen Bezirkstag gewählt, der Reichsvorstand auf der Reichsdelegiertenversammlung. Das Organisationsprinzip war also der KPD ähnlich. 1931 gab es trotz großer ökonomischer Schwierigkeiten (z. B. keine Gemeinschaftsdunkelkammern) 100 Ortsgruppen und 2412 eingetragene Mitglieder, 1932 allein in Berlin 24 Gruppen. Die Ortsgruppen hielten Vorträge ab, veranstalteten Wanderausstellungen oder: fotografierten, und zwar oft in Gruppen. Bei der »Eroberung der beobachtenden Maschinen« (Franz Höllering vom AF) wurden die Arbeiter-Fotografen von fotografierenden Zivilpolizisten (auch damals schon!) beobachtet. Deshalb fotografierten sie Demonstrationen zumeist in vier Gruppen, eine stellte die Verbindung her, eine fotografierte, eine warnte und der Radfahrer-Kurierdienst brachte die Platten oder Filme quick in die Dunkelkammer für Abzüge und Presse. In ihrem Publikationsorgan versuchten die Arbeiterfotografen in einem nicht immer klaren, auch widersprüchlichen Diskurs, die überkommenen Formen der aufklärerischen Sozialreportage zur politischen Fotografie als Waffe für den sozialen Fortschritt voranzutreiben: vom Fotoreporter über den Sozial- und Amateurfotografen zum Arbeiter-Fotografen.

Fotografie und politisches Bewußtsein

Bei der Bestimmung des politischen Bewußtseins des Fotografierenden tauchten jedoch die bekannten Widersprüche auf. Aus der bürgerlichen Verwendung der Fotografie hatte man gelernt, wie das Foto das Bewußtsein gegen die Wahrnehmung der wahren Verhältnisse der Welt immunisieren kann. Man wußte, daß die übliche historische und dokumentarische Fotografie standpunktlos war; man wußte auch, daß der politische Fotograf einen Standpunkt zu artikulieren hatte, und zwar den des fortschrittlichen Bewußtseins. Aber die Frage war nun, was ist fortschrittliches Bewußtsein und wer beurteilt dessen Fortschrittlichkeit? Fotografie und Parteinahme, okay, aber heißt das auch Parteifotografie? Münzenberg forderte nicht nur von der AIZ Überparteilichkeit, wodurch er auch liberale Leser erreichte (die AIZ wurde hauptsächlich von 20 bis 30-jährigen gelesen), sondern auch von den Arbeiterfotografen. Dieser Gegensatz, einerseits »frei von jeder Parteipolitik« zu sein, aber andererseits »auf dem Boden unverfälschter marxistischer Weltanschauung«, setzte sich in einer überparteilichen, gleichwohl kommunistischen Werbung für einen »proletarischen Internationalismus« fort.⁷² Wie kann



»Kampf den Kartoffeldieben. Scheinwerferposten der Polizei bewacht Kartoffelfelder.« Aus *Polizei greift ein*, 1934, vgl. Roden, S. 93.

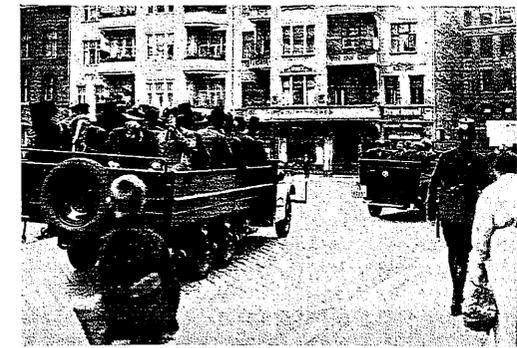


»Ein Kommunist, der verhaftet werden soll, hat sich hinter einen unbeteiligten alten Herrn geflüchtet.« Vgl. Roden, S. 127.

dann die in zahlreichen Aufsätzen beschworene Kamera als Waffe »ein unentbehrliches und hervorragendes Propagandamittel im revolutionären Klassenkampf werden«?⁷³

»Die Wahrheit ist konkret.«
B. Brecht

Wenn mit der »Veranschaulichung einer anderen Welt auch eine andere Weltanschauung« erreicht werden sollte, wenn auf das Bewußtsein der Massen nicht verdammt, sondern aufklärend eingewirkt werden sollte, dann war nicht nur die Frage »wie« zu lösen (z. B. mit Hilfe von Bild-Wort-Ketten, Fotomontage etc.). Wie unterscheidet sich der Amateur-Arbeiter-Fotograf vom bürgerlichen Amateurfotografen? Durch sein Klassenbewußtsein, schallt es im Chor. Aber die Diskussion um den Proletkult hat nicht nur eine ökonomische Ungleichzeitigkeit zur Ursache, sondern auch eine Ungleichzeitigkeit des Bewußtseins. Wie kann man Protestpotentiale wecken, wie kann die Fotografie das Bewußtsein verändern? Wie findet man Zugang zum Bewußtsein der Massen? Reich hat unserer Auffassung nach das Bewußtsein der Massen erfaßt: »Es orientiert sich



»Polizeilastwagen mit Verhafteten, denen das Fotografieren keinen Spaß zu machen scheint.« Vgl. Roden, S. 163.



»Haut ab, ihr Geier!« »Beim Verlassen des Friedhofs werden die Besucher fotografiert und gefilmt.« Auf der Beerdigung von Ensslin, Baader und Raspe. Aus: Beck u. a.

einzig und allein an den subjektiven Spiegelungen, Verankerungen, Auswirkungen dieses objektiven Geschehens in millionenfach verschiedenen kleinsten Alltagsfragen. Sein Inhalt ist also das Interesse an Nahrung, Kleidung, Mode, familiären Beziehungen, den Möglichkeiten der sexuellen Befriedigung, Kino, Theater, Schaubuden, Kindererziehung etc.⁷⁴ Die AIZ und die AF (Arbeiter-Fotografenzeitung) haben in ihren besten Momenten Elemente des alltäglichen Lebens in ihre Bildberichte miteinbezogen, weil an ihnen sich das Klassenbewußtsein konkret formiert. Denn die Widersprüche der Kultur, proletarische und bürgerliche Elemente, finden sich ja auch im Arbeiter selbst. »Die verständnisvolle Rücksichtnahme auf die Widersprüche im Arbeiter« geben der Propaganda wohl als Grundaufgabe »das Herausdestillieren des Klassenbewußtseins« (Reich).⁷⁵ Dies kann im fotografischen Bereich zum Beispiel durch die Fotomontage geschehen. Wie in Heartfields Montagen kann sie deutlich machen, wo der proletarische Klassenstandpunkt vertreten wird und wo der bürgerliche sich versteckt. Fotomontagen, Bild-Wort-Kombinationen etc. können bei politi-

tagen: die Fotografie als Waffe der Aufklärungsbewußtseins – all diese vorwärtsweisenden AIZ und der Arbeiterfotografie sind für kreative politische Fotografie notwendig. Diese beiden Beispiele zeigen aber auch, daß nicht in formalen Behandlungen des Fotos genügt, sondern daß die Fotografie direkt in die Komposition, direkt in den sozialen Prozeß als Handlungsmoment eingreifen muß.

Wann eine Fotografie als Gedächtnis der Welt existiert dann so wenig von der Welt in der Welt? Was geschieht mit der ungeheuren Zahl der Millionen Amateurfotografen? In welchem Museum der Anonymität werden sie aufbewahrt, nicht in Gerhard Richters Bildern? Der Fotograf, ist er der Chronist des alltäglichen Lebens? Der Arbeiter-Amateur-Fotograf hat im Laufe seiner Entwicklung das »Amateur« weggelassen, er die Amateurfotografie insgeheim revolutionär und dadurch verlassen hat. Die Aufwertung der Amateurfotografie durch die Arbeiterfotografie nicht in Richtung auf das Pandämonium der »Fotografie«, von der die Fotoindustrie lebt, in jener Abwertung des bildkünstlerischen Wertes des Fotos zugunsten seines Gebrauchs im Kampf. Obwohl natürlich auch »das Auge des Arbeiters« bei der »Eroberung der beobachteten Welt« gelegentlich künstlerisch geblinzelt, hat AF hat in zahlreichen Artikeln über »Sinn und Zweck der modernen Fotografie«, »Fotografie als Kunst«, »Fotomontage, Fotogramm«, »Der Fotograf als Reporter und Künstler« versucht, den Mittelpunkt zur Kunst zu formulieren, und kam zum Ergebnis: »Der Zweck liegt aber weder in den Bildern selbst noch in seinem Kunstwert. Er liegt in

den Interessen der proletarischen Klasse begründet«⁸⁰, d. h. in seinem funktionellen sozialen Gebrauch.

»Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzten nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich »etwas aufzubauen«, etwas »Künstliches«, »Gestelltes«. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig.«
Bert Brecht, Der Dreigroschenprozeß

Ich habe versucht, zwei vielfach miteinander verschlungene Grundtendenzen der Photographiegeschichte herauszuarbeiten, nämlich die vom Glauben an das Foto-Dokument ausgehende Entwicklung zur sozialdokumentarischen Fotografie einerseits und die von einer Kritik am Foto-Dokument ausgehende Entwicklung einer sozialpartizipatorischen Fotografie (Fotopolitik) andererseits. Für beide Richtungen haben wir repräsentative Personen bzw. Bewegungen und deren Gedanken, Wollen, Handeln vorgestellt. Wir haben auch eine interessante Bifurkation bzw. Bijektion zwischen Form und Inhalt kennengelernt, nämlich das allmähliche Abblenden des Großfotos ins Kleinbild und das langsame Aufblenden der Sozialfotografie durch das Kleinbild. Was liegt näher, als eine Konvergenz von Großfoto und Sozialfotografie zu vermuten. Zumal die heutige Technologie viel bessere und günstigere Voraussetzungen für das Großfoto geschaffen hat. Zum Beispiel ist die Aufnahme- und Vergrößerungstechnik heute so optimiert worden, daß auch

Großfotos in Ausstellungen



Fotoausstellung »Das Lichtbild«, Essen 1931, mit dem Foto von Max Burchartz »Lottes Auge«, ca. 1928, als Großfoto.



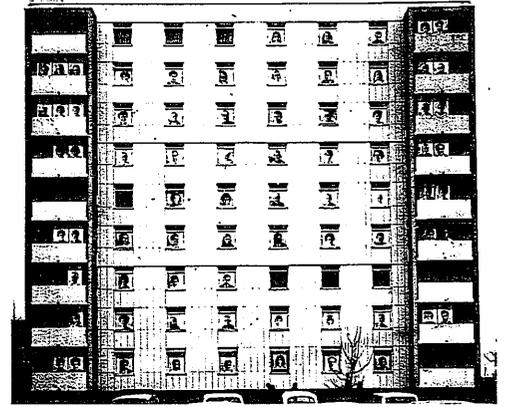
Aufbau der Ausstellung »Die Kamera«, Berlin 1933, Eingangshalle mit Großfotos aus der Geschichte der nationalsozialistischen Bewegung.

bei sehr starken Vergrößerungen der Verlust der Schärfe vernachlässigbar ist. Außerdem sind sie ökonomisch rentabler geworden. Die Entwicklungstechnik hat sich ebenfalls verbessert, so daß sehr schnell, mit Hilfe der Sofortfotografie fast instant, an jedem Ort die Fotos hergestellt werden können. In den 20er und 30er Jahren bedurfte es noch großer ökonomischer und technischer Anstrengungen, um monumentale Male zu setzen. Die Großmontagen, die Großbemalungen des Proletkult und der LEP nehmen den Faden dieser Konvergenz auf. Der Monumentalismus der Werbung in den USA greift in den gleichen Topf, weil beide um die Kraft der Farbenamens Riesenformat wissen. Hier wiederholt sich das Dilemma der Fotomontage, dem Diener und dem Herrn von gleichem Nutzen zu sein. Der Sowjetpavillon mit dem Foto-Fries von El Lissitzky im Format 3,5 x 24 Meter auf der »Pressa« 1928 in Köln beeindruckte nicht nur die Besucher, sondern auch die Unternehmer und Nationalsozialisten. Auch bei seiner Gestaltung des sowjetischen Bei-

trags zu der außerordentlich bedeutenden Fotoausstellung »Film und Foto« 1929 in Stuttgart, initiiert vom Deutschen Werkbund und geplant, ausgewählt und ausgeführt von Nicht-Fotografen, zeigte El Lissitzky großformatige Porträtfotografien bzw. Fotosequenzen. Die Folge-Ausstellungen »Das Lichtbild« in München und Essen 1930 brillierten ebenfalls mit Großfotos. Bei der Ausstellung »Die Kamera« in Berlin 1933, in deren Katalogtext die Überwindung des Klassenkampfgedankens als Symbol der neuen Zeit deklariert wird und bei deren Eröffnung ein Referent die Behinderung der NS-Bewegung durch die Bildmanipulationen der »undeutschen Journalisten« anklagte, war die Eingangshalle mit Großfotos aus der Geschichte der nationalsozialistischen Bewegung bestückt. »Die Nationalsozialisten erkennen die Wirkung der Vereinfachung durch Überdimensionalität, wobei der Realitätscharakter durch die Angleichung an reale Größenverhältnisse erhöht wird«.⁸¹ Nach dieser Verwendung des Großfotos bei Ausstel-



B-Männer, 1966, Action-Teaching Hamburg, Bazon Brock. Zwischen Selbst (A) und dem lebensgroßen Foto als ideales Selbst (B) lockt eine 4-fache fotografische Interaktion, nämlich zwischen sich selbstbild bzw. zwischen sich und dem Bild der andern. Brock hat die typischen Formen des Großbildes bedient. 1966 hat er mit einer Gruppe um Rathaus zu Bologna die Abwesenden vergegenwärtigt. Im Bild wurden Namen und Porträts der Teilnehmer einer Sommeraktion.



»Bewohner«, Fotoaktion von Peter Nemetschek, München 1969/70. Nemetschek fotografierte 1969 im September 77 der anwesenden 88 Personen in einem Häuserblock. 11 Personen lehnten ab. Die Kopfporträts vergrößerte er auf Fenstergröße (95x106). Am 14. März 1970 hängten die Hausbewohner ihre Fotos in die Fenster. April 1970: eine kleine Befragung, welches Foto zur Veröffentlichung herangezogen werden soll. Nemetschek bedauerte, daß keine eigene Aktivität der Bewohner entstände, aber dazu enthielt seine Aktion zu wenig partizipatorische Momente, zu wenig sozialen Feedback.



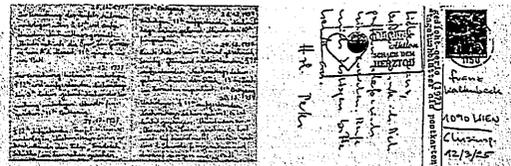
»The Casual Passer-by I met at 11.09 a. m.« Paris 1971. von Braco Dimitrijevic. Das Porträt eines ihm zufällig begegnenden Passanten vergrößerte er und hängte es an einer Fassade auf.



Aktion bei einer Familie in der Grazer Triestersiedlung 1973. Ein Innenraum wurde so fotografiert, daß jeweils von der gegenüberliegenden Wand ein Foto gemacht wird. Dieses Foto wird auf Originalgröße vergrößert und auf der betreffenden Außenseite der Wohnung angebracht. Damit wird das Innere nach außen gestülpt. Dazu eine Video-Installation nach gleichem Verfahren.

Statt Großformat: die Vielzahl. Vielbildfotografie

Die Kleinformen der fotografischen Kommunikation haben in der Frühzeit der Fotografie eine große Rolle gespielt. Die angeblich 1865 von Disdéri erfundene Visitenbilder (Visitenkarten mit Fotos), die Porträtfotos in Spielkartengröße, die gelegentlich auch tatsächlich als Spielkarten verwendet wurden, die Postkarten etc. können aber im Zeitalter der Supergrafiken nur mehr durch ihre Vielzahl wirksam sein.



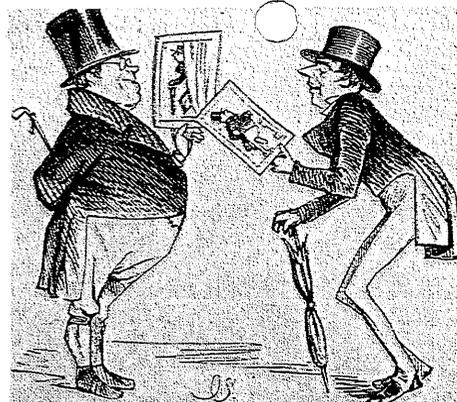
Tagbuchblätter als Postkarten (1971)

aus meinem Tagbuch als ich 14 war, verabschiede, heißt eine Postkarte sein. Im vorerwähnten Tagbuchblätter an Freunde und Bekannte, die heute sollen sich die integrierten Tagbuchblätter, sei es aus der Kindheit, sei es aus der Gegenwart, als postkartenähnlichen, der Nimmrecht sind zum öffentlichen Verkehr, die geteilte kommunikative Überwindung die Kanäle der öffentlichen Kommunikation, die Kommunikation verdrängt und gleichermaßen (wennschon, beiseite...) sodass sich in die bewusste Kommunikation.

»Tagbuchblätter als Postkarten« von Peter Weibel, Wien 1971. Private, intime Tagebucheintragen des ca. 13jährigen werden in die öffentliche anonyme Kommunikation geschleust.

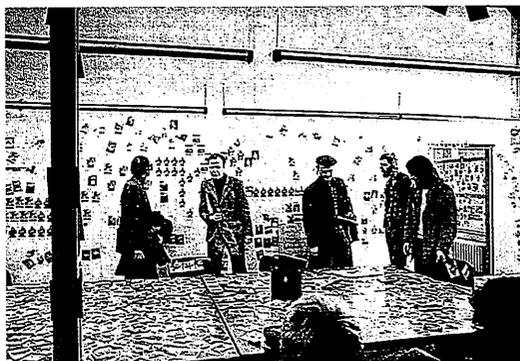


Postkarten als verkleinerte Zeitungen. 1901–3 waren Postkarten mit Titelblättern ausländischer und deutscher Zeitungen große Mode.



Um diese Zeit gräht in Berlin die Portrait-Visitenkartenmanie, bei welcher sich die biedrigen Photographen im Allgemeinen besser zu stellen verschieben als das geübte reißerische Publikum.

Karikatur zur Bildvisitenkartenmanie, 1860. In Berlin grassierten sie offensichtlich schon vor Disdéri.



»Ex + Amen«, Examensarbeit von Horst Wackerbarth bei Gunter Rambow 1976. Selbstdarstellung in der Vielzahl.

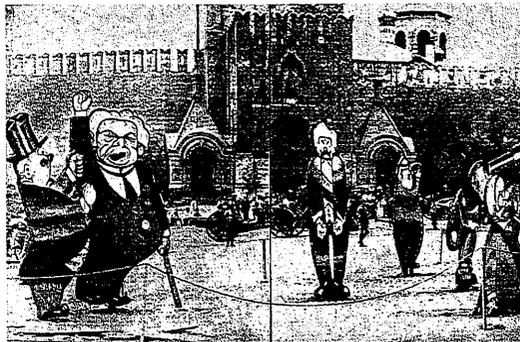


Porträtkarte aus Spanien, um 1875.



Diese Politisierung des fotografischen Kleinverkehrs radikalisierte sich im »Foto-Postkartenprotest« der Projektgruppe »Fotoaktion«.

Riesenspielzeuge



Puppen von Lloyd George, Millerand, Kerenski und Miljukov vor dem Kreml, zur Zeit des Proletkult.



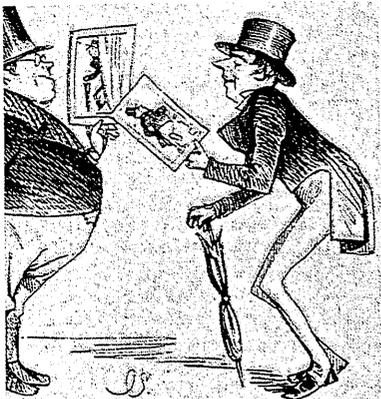
Kirmes-Fotograf, Paris um 1933.



Szene aus dem »Fotofix-Theater«, Frankfurt 1975, von B. Bexte, G. und I. Rambow, R. Schlicht.

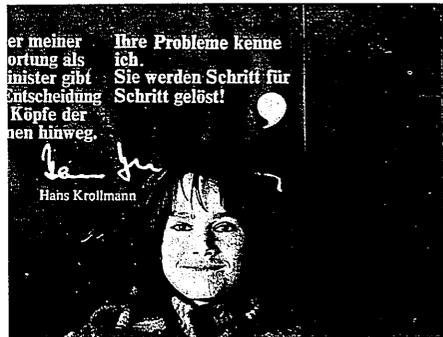
lungsgestaltungen, die übrigens heute eine übliche Praxis geworden ist, initiierte in den 30er Jahren der New Deal Unterstützungsprogramm für Künstler. »2500 großformatige Wandbilder standen damals in Regierungsauftrag«⁸² für öffentliche Gebäude etc. Im Zuge dessen wurden auch Aufträge für *photo murals*, Foto-Wandbilder, das waren Großfotos bzw. Zusammenstellungen großer Fotos für Wanderausstellungen. 1932 das Museum of Modern Art künstlerische Berater der Wandfoto-Bewegung aus. Die Eingeladenen hatten aber nur 3 Wochen Zeit, um die Erfolge, welche das moderne Leben an das neue stellt, nämlich »Geschwindigkeit, Ökonomie, Flexibilität«, unter Beweis zu stellen, wie es im Vorwort von Julien Levy heißt.⁸³ Edward zeigte ein Foto der Washington-Bridge, 3 x 2 Meter. Berenice Abbott, die Biographin von A zeigte eine Großfoto-Montage »New York« Maßen 2,10 x 3,60 Meter. Kommerziell gibt es ja solche Fotowände nun heutzutage Wohnungen als Fototapete. Diese Verwendung der Großfotografie im Kinderzimmer geht auf die ursprüngliche Sehnsucht nach Aneignung der Wirklichkeit zurück; man mag den Wald ins Zimmer zaubern, zumindest als Illusion, die durch die Größe des Fotos verkleinert erscheint.

Das Großfoto hat also eine mit der Fotomontage vergleichbare Verwendungsgeschichte. Wie die Fotomontage in der sozialistischen Propaganda ebenso in der kapitalistischen Werbung verwendet wird, so gibt es auch das bolschewistische, nationalistische und kapitalistische Großfoto. Es gibt keine formale Methode, die an und für sich revolutionär ist, alles hängt von ihrem Gebrauch an, den aber gibt es bestimmte formale Kriterien als sozial oder asozial, fortschrittlich oder regressiv, revolutionär bestimmbar machen. Der Gebrauch des Großfotos in den Kasseler Fotoaktionen, der von der sozialpartizipatorischen Fotografie geteilt wie auch von der emanzipatorischen Kunstschicht herausgearbeiteten Richtlinien folgt, sofern antizipatorisch. Die Flut der Kleinbilder, die im zwischenmenschlichen privaten Gebrauch versickern, überlässt zwischenmenschlichen öffentlichen Gebrauch dem *monumental advertisement* der Industrie und der Parteien. Die Kleinbilder werden zu Schranken überspringen können. Unter dem sprechenden Titel »Marginale Kunst« wird in erster Zeit daher versucht, Postkarte (Mail Art), Blatt, Karikatur, Graffiti an Wänden, U-Bahngons, Fassadenbemalungen etc., im Zeitalter der pergraphiken als Kommunikationsformen machen Widerstandes aufzumöbeln. Unsere Städte sind belebte Wände, aus denen Pictogramme, Symbole, Fotomontagen, Textkombinationen aller Art entgegenschpringen. Das Auge blickt, es stößt auf Verkehrssignale



Die Zeit graffiert in Berlin die Portrait-Büsten; bei welcher sich die tiefsten Photographen im besser zu stellen verstehen als das geehrte resp.

Die Bildvisitenkartenmanie, 1860. In Berlin grassierten sie offensichtlich Disident.



Die Radikalisierung des fotografischen Kleinverkehrs radikalisierte sich im Straßenprotest der Projektgruppe Fotoaktion.



Das Foto-fix-Theater, Frankfurt 1975, von B. Bexte, G. und I. Schlicht.

lungsgestaltungen, die übrigens heute eine übliche Praxis geworden ist, in den 30er Jahren in den USA der New Deal Unterstützungsprogramme für Künstler. »2500 großformatige Wandbilder entstanden damals in Regierungsauftrag«⁸² für Kirchen, öffentliche Gebäude etc. Im Zuge dessen wurden auch Aufträge für *photo murals*, Foto-Wände, vergeben, das waren Großfotos bzw. Zusammenstellungen großer Fotos für Wanderausstellungen. 1932 stellte das Museum of Modern Art künstlerische Beispiele der Wandfoto-Bewegung aus. Die Eingeladenen hatten aber nur 3 Wochen Zeit, um die Erfordernisse, welche das moderne Leben an das neue Medium stellt, nämlich »Geschwindigkeit, Ökonomie und Flexibilität«, unter Beweis zu stellen, wie es im Katalogvorwort von Julien Levy heißt.⁸³ Edward Steichen zeigte ein Foto der Washington-Bridge, 3 x 2,40 m groß. Berenice Abbott, die Biographin von Atget, zeigte eine Großfoto-Montage »New York« mit den Maßen 2,10 x 3,60 Meter. Kommerziell verwertet gibt es ja solche Fotowände nun heutzutage in vielen Wohnungen als Fototapete. Diese Verwendung der Großfotografie im Kinderzimmer geht auf die ursprüngliche Sehnsucht nach Aneignung der Wirklichkeit durch die reale Größe zurück; man will sich den Wald ins Zimmer zaubern, zumindest als Illusion, die durch die Größe des Fotos verkleinert erscheint.

Das Großfoto hat also eine mit der Fotomontage vergleichbare Verwendungsgeschichte. Wie die Fotomontage in der sozialistischen Propaganda und ebenso in der kapitalistischen Werbung verwendet wird, so gibt es auch das bolschewistische, nationalistiche und kapitalistische Großfoto. Es gibt eben keine formale Methode, die an und für sich revolutionär ist, alles hängt von ihrem Gebrauch ab. Für den aber gibt es bestimmte formale Kriterien, die ihn als sozial oder asozial, fortschrittlich oder gegenrevolutionär bestimmbar machen. Der Gebrauch des Großfotos in den Kasseler Fotoaktionen, der den von der sozialpartizipatorischen Fotografiegeschichte wie auch von der emanzipatorischen Kunstgeschichte herausgearbeiteten Richtlinien folgt, ist insofern antizipatorisch.

Die Flut der Kleinbilder, die im zwischenmenschlichen privaten Gebrauch versickern, überlassen den zwischenmenschlichen öffentlichen Gebrauch gänzlich dem *monumental advertisement* der Industrie und der Parteien. Die Kleinbilder werden zu Marginalien, die erst durch einen massiven Einsatz ihre Schranken überspringen können. Unter dem entsprechenden Titel »Marginale Kunst« wird in jüngster Zeit daher versucht, Postkarte (Mail Art), Flugblatt, Karikatur, Graffiti an Wänden, U-Bahnwagons, Fassadenbemalungen etc., im Zeitalter der Supergraphiken als Kommunikationsformen menschlichen Widerstandes aufzumöbeln.

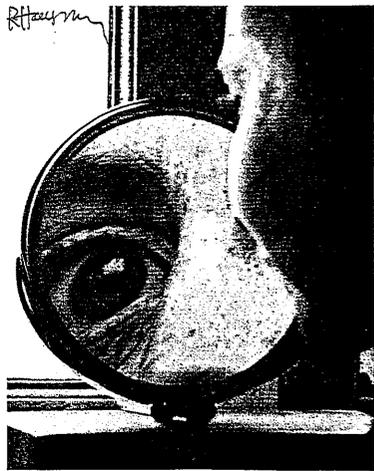
Unsere Städte sind belebte Wände, aus denen uns Pictogramme, Symbole, Fotomontagen, Text-Bild-Kombinationen aller Art entgegenspringen. Wohin das Auge blickt, es stößt auf Verkehrssignale, Orien-

terungssysteme, auf graphische Gestaltungen von Gebäuden, Läden, Auslagen, Fahrzeugen. Diese Supergraphiken bedeuten eine ziemlich räumlich-zeitliche Veränderung der alltäglichen Umgebung. Gehe ich durch eine Straße, schieben sich Wüsten (mit Cola), Flüsse (mit Zigaretten), Meere (mit Konserven), Wälder (mit Düften), Wiesen (mit Seife) etc. ständig durch mein Gehirn. Ich sehe vergangene Zeiten und ferne Kontinente: nicht mit Äxten, aber mit feinsten Sonden wird mein Gehirn gespalten, werden Sehnsüchte erweckt, die der Alltag nicht erfüllen kann. Die Konvergenz von Großbildfotografie und Sozialfotografie erwächst aus der Notwendigkeit, auf die Gewalt und die Macht der monumentalen Bildwelt des kapitalistischen Alltags zu reagieren. Die großformatige Fotopolitik könnte in der Geschichte der Fotografie als soziales Medium die gleiche Funktion und Position einnehmen wie seinerzeit die Fotomontage. Hat nicht die Fotoaktion Züge einer Extension der Fotomontage in die Realität? Heinz Lueddecke hat bereits 1930 in seinem Artikel »Schulter an Schulter« in *Der Arbeiter-Fotograf* (Heft 12, S. 275) prophetisch geschrieben: »So viel ist klar, daß die Methode der proletarisch-revolutionären Literatur und Fotografie die dialektische ist. Die immer konsequentere Anwendung des dialektischen Prinzips dürfte in absehbarer Zeit zu neuen literarischen und bildnerischen Formen führen, die bereits in den Ansätzen vorhanden sind. Auf literarischem Gebiete am deutlichsten im Bühnentext, der kein »Drama« im alten Sinne mehr ist, sondern eine Szenenmontage (sic!), deren Dynamik aus der Dialektik des Stoffes resultiert«. Die Fotoaktion als Szenenmontage mit realen Menschen, deren Dynamik aus der Dialektik der Beteiligten resultiert. Die Fotoaktion als lebende Fotomontage in Raum & Zeit. Kunst im Sinne des aktuellen erweiterten Kunstbegriffs sind die Kasseler Fotoaktionen in der Tat. Sie sind ja auch eine Reflexion nicht nur auf die Geschichte der Fotografie, sondern insbesondere auch auf den revolutionären Kunstwillen der 60er Jahre.

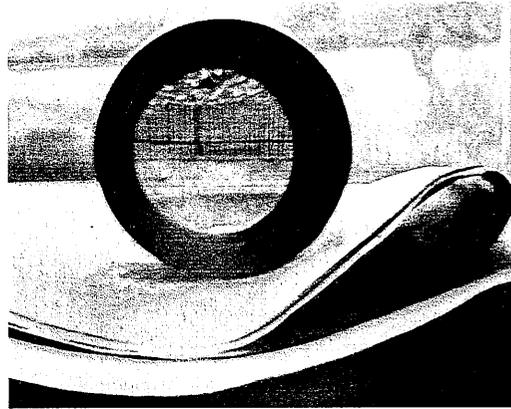
Die Fotoaktion als räumlich-zeitliche Erweiterung der Fotomontage in die soziale (Inter-)Aktion greift fast alle jene fortschrittlichen Momente auf, die wir aus der Fotogeschichte bereits kennen: Sie verwendet das mimetische Großbild, das die Einheit von Objekt und Bild, Leben und Kunst als Instanz der Sehnsucht propagiert. Sie arbeitet direkt dort, wo die Probleme hausen; ihre Dunkelkammer ist mobil. Die Betroffenen arbeiten mit, sowohl technisch-formal wie inhaltlich, Arbeit in der Gruppe, Wort-Bild-Kombinationen durch die Selbstdarsteller, selbstreferentielle Sozialfotografie. Die Leute wählen selbst die Bilder zur Veröffentlichung aus. Sie ist sozialpartizipatorisch. Sie arbeitet mit den Medien gegen die Medien, medienkritisch und mediensensibel, medienreflexiv. Das alltägliche Leben gelangt in das Album und das Album wandert verwandelt zurück in die Öffentlichkeit. Sozialer Feedback qua Fotografie. Als Außenstehende begaben sich die Fotopoliti-

ker in eine Gemeinschaft, um im Kollektiv eine Innovation zu entzünden. Sicherlich könnte man ihnen vorwerfen, sie hätten das soziale Feld nicht so weit zubereitet, daß es selbständig weiterarbeiten kann. Aber wer will das Kind mit dem Bade ausschütten? Wie Agitprop waren es experimentelle Studien im »Laboratorium« der Straße, des sozialen Feldes. Aber ein wichtiger Sprung ist schon, daß es sich um überschaubare Gruppenexperimente und nicht um die »Massen« handelte, daß die Basis nicht mehr Fremdbestimmung, wenn auch »revolutionäre«, sondern Selbstbestimmung war. Wenn jemand gewollt hätte, hätte er auch seine Hochzeit auf den Großfotos an der Fabrikwand ankündigen können. Ein weiterer Sprung war: mediale Interaktion wurde als Möglichkeit und Voraussetzung sozialer Interaktion demonstriert. Die Beteiligten und Betroffenen, die Handelnden und Ausführenden kommunizierten über Selbsterlebtes, nicht über Fremdes. Die benachbarte Ferne der Fotografie wurde punktuell aufgehoben in Nähe durch Formen der Kommunikation, die Ähnlichkeit haben mit Spiel, Jahrmarkt, Theater.

Als Kultursozialarbeiter waren die Kasseler »bildnerisch« tätig, schufen Alltagskunst im Kollektiv, erprobten mediale und soziale Experimente, wobei sie die Abbildungsfunktion der Fotografie in eine soziale Funktion überführten. Bei diesem neuen Schritt war natürlich die 1:1 Abbildung essentiell, das Großbild. In der Fotoaktion erhielt die klassische Darstellungsfunktion der Fotografie einen neuen Sinn: Menschen stellten sich und ihre Probleme und Gedanken dar. Bei diesem Transfer der Fotografie von der Dokumentation visueller Erscheinungen zu der sozialer hat die Fotoaktion mit den Mitteln einer handlungsorientierten Fotografie nicht nur ein Bewußtsein der sozialen Erscheinungen geschaffen, sondern auch direkt in diese eingegriffen. Dieser visuelle Reisebericht einer Fotopolitik, gestaltet auf der Höhe der gegenwärtigen mediendiktatorischen Diskussion, spricht für den Sehenden in der beredten Sprache der Bilder, so einleuchtend und zwingend, daß ihre Abfolge fast prognostizierbar ist, – und vor allem so deutlich, daß Worte fast überflüssig sind. Man möge es mir verzeihen, wenn es mir nicht gelungen ist, in Worte zu fassen, was das Bild dem Bewußtsein sagt.



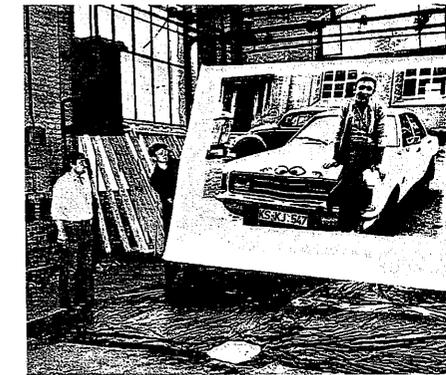
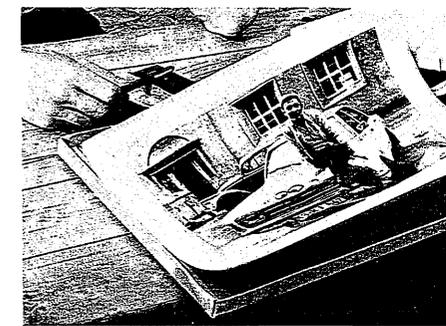
»Photographies, 1931, von Raoul Hausmann. Fotomontage. Effekt der Vergrößerung und der Deformation. Hausmann sieht den Spiegel als Schleife an und ebenso das Foto als Schleife, welche doppelte Schleife die gewohnten Wahrnehmungen transformiert. Das Foto ist bekanntermaßen eine Art Spiegel. Bei beiden Medien führt der Blick eine Schleife aus, durch die wir uns abgebildet wieder erkennen. Der Blick, der einen Gegenstand in unser Auge hoft, nachdem dieses ihn ausgesendet hat, ist eine Schleife. Deswegen ist das Auge im Spiegel, weil durch diese Widerspiegelung die Blickschleife visuell wiedergegeben wird. Die Spiegelschleife bzw. Spieglerückkopplung wiederholt also die Blickschleife. Die Fotomontage zeigt, daß in der Fotoschleife beide enthalten sind. Die Selbstreferenz, die Selbstbespiegelung, die Schleife bleibt aber hier noch im Bild – introvertierter Feedback. Kommunikation mit sich selbst.



»Photographies, 1931, von Raoul Hausmann. Die Kamera fotografiert durch ein Objektiv hindurch, das auf einer zu einer Schleife gefalteten Zeitung liegt. Im Objektiv sehen wir verkehrt einen Gartenzaun und eine Straße, nun sehen wir auch, was uns der unscharfe Hintergrund verbirgt, den gleichen Gartenzaun, aber vor einem Fenster. Objektiv und Fenster werden gleichgesetzt und in wechselseitige Beziehung. Das Fenster öffnet einen Blick, den uns das Objektiv wiedergibt, nur verkehrt: scharf und auf dem Kopf. Eine Achterschleife »8«, die unser Bewußtseinsfeld modifiziert und auf hervorragende Weise den Objektivitätsanspruch des Fotos entleert. Diese Objektiv-Schleife schafft mehr als die Wahrnehmung seiner selbst, nämlich die Wahrnehmung seiner selbst im Zusammenhang mit der Welt. Die Objektiv-Schleife verbindet uns und die Welt. Extrovertierter Feedback. Kommunikation mit der Außenwelt, der natürlichen gegenständlichen Wahrnehmungswelt. Die Foto-Schleife deutet sich aus.



Marie Barratte, 1972–74. Foto: Wendy Snyder MacNeil. Wenn ich ein Baby, einen Erwachsenen und einen Greis nebeneinander stelle, zeigt das Foto zwar 3 Zeitstufen, aber keine Zeitschleife. Hier hingegen betrachtet eine Frau 2 Fotografien von sich, die offensichtlich zu verschiedenen Zeitpunkten gemacht worden sind. Das Foto rechts oben ist das jüngste, das linke größere Foto ist das von 1972 und die Aufnahme der gleichen Frau vor ihren beiden Bildern, das vorliegende Ergebnis, ist anscheinend von 1974. Wichtig ist, daß die Frau nicht einfach vor zwei beliebige Fotos ihrer Vergangenheit gestellt worden ist, sondern, wie der Titel »1972–74« angeben scheint, ist das große Foto links in der Tat von der gleichen Fotografin gemacht worden, die dann zwei Jahre später die letzte Aufnahme machte. Unter diesen Bedingungen jedenfalls entsteht eine Zeitschleife.



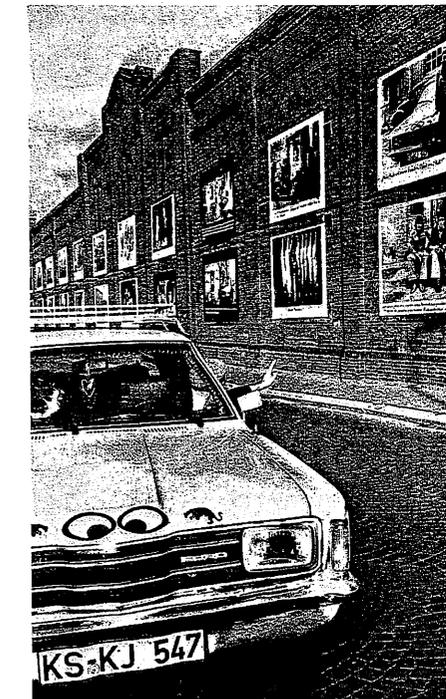
Zwei Aufnahmen von Dr. Hugh Welch Diamond (1808–1886). Diamond war Chefarzt einer großen Londoner Irrenanstalt und begann um 1850 »Bildnisse von Geisteskranken« anzufertigen. Diese beiden Fotografien »Akute Manie« und »Genesung nach akuter Manie« sind früheste Zeugnisse einer fotografischen Interaktion. Denn diese Bilder sind nicht nur von der Zeit-Schleife gekennzeichnet, sondern auch von der Kommunikations-Schleife. »Jedes Porträt war das Ergebnis einer solchen Übereinkunft zwischen Psychiater-Photograph und Patient«. (Vgl. Burrows u. a., S. 54.) Doch die Kommunikation fand nicht allein über Worte statt, sondern auch über die Fotos selbst, das ist das



Entscheidende. Diamond zeigte den Patienten die Fotos, ein Fall von Rückkopplung, und die Patienten kommunizierten über die Fotos mit sich selbst. Über die Spiegel-, Foto- und Zeit-Schleife errichtet sich erstmals eine soziale Schleife. Nicht Diamonds Bildnisse selbst, sondern die Tatsache, daß er sie während und nach der Krankheit aufnimmt, und die dazwischen liegende fotografische Kommunikation mit den Patienten sind für uns das Entscheidende, nämlich in nuce die ersten Modelle fotografischer Interaktion und Intervention.



Das vorliegende Foto des Foto-Fix-Theaters enthält 4 Zeitstufen: links die Ankündigung, vorne das Ergebnis der fotografischen Aufnahme, dahinter das Großfoto an der Wand und viertens die Porträtierten davor, mithin alle von uns besprochenen »Schleifen«, 1:1-Abbildungen, Feedbacks.

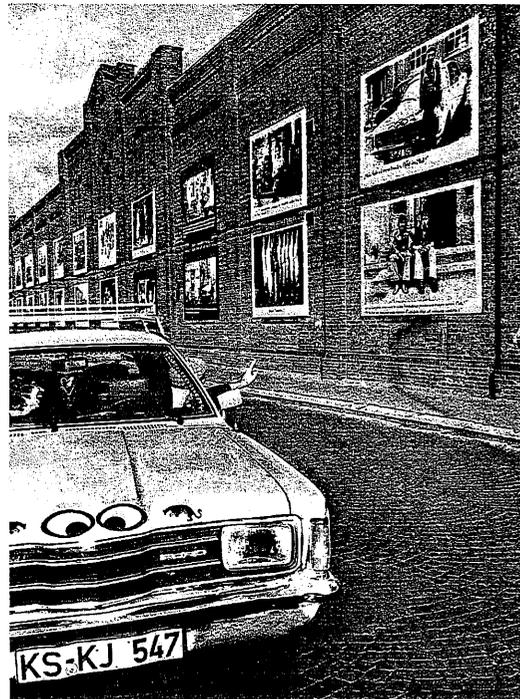
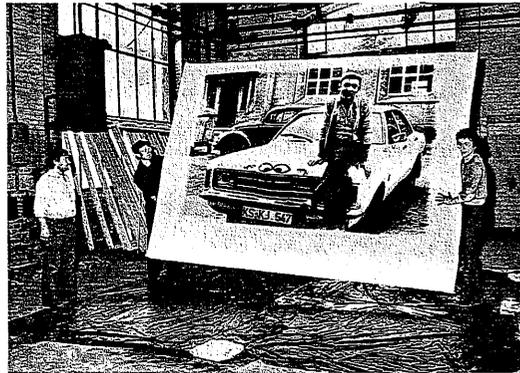
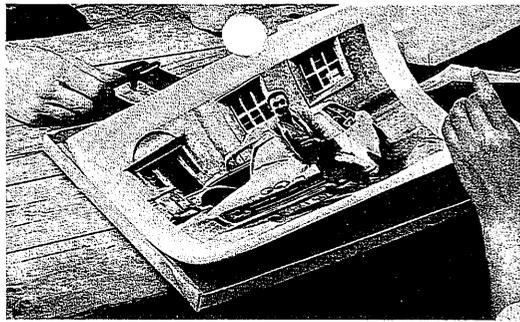




tte, 1972-74. Foto: Wendy Snyder MacNeil. Wenn ich ein Baby, Insen und einen Greis nebeneinander stelle, zeigt das Foto zwar , aber keine Zeitschleife. Hier hingegen betrachtet eine Frau n von sich, die offensichtlich zu verschiedenen Zeitpunkten ge- sind. Das Foto rechts oben ist das jüngste, das linke größere Foto 972 und die Aufnahme der gleichen Frau vor ihren beiden Bildern, ade Ergebnis, ist anscheinend von 1974. Wichtig ist, daß die Frau 1 vor zwei beliebige Fotos ihrer Vergangenheit gestellt worden ist, : der Titel »1972-74« anzugeben scheint, ist das große Foto links in der gleichen Fotografin gemacht worden, die dann zwei Jahre tzte Aufnahme machte. Unter diesen Bedingungen jedenfalls : Zeitschleife.



nde Foto des Foto-Fix-Theaters enthält 4 Zeitstufen: links die g, vorne das Ergebnis der fotografischen Aufnahme, dahinter das der Wand und viertens die Porträtierten davor, mithin alle von un n-Schleifen, 1:1-Abbildungen, Feedbacks.



Eine Sequenz, in der alle Schleifen, die wir bisher besprochen haben, auftreten. Ganz offensichtlich ist auch zu sehen, daß die Spiegel-Schleife aus dem Bild heraustritt, daß nicht mehr im Bild mit sich selbst kommuniziert wird, wie in einem Spiegel, sondern daß der Bogen der Blick-Schleife größer ist und der Spiegel die Gesellschaft wird. Die fotografische Rückkopplung wird zur sozialen. Auch hier besteht eine Übereinstimmung zwischen Fotograf und Porträtiertem, auch hier konnte der Poträtierte selbst bestimmen, wie und was aufgenommen werden sollte. Durch die Erweiterung der Foto-Schleife zur Sozial-Schleife in der Fotoaktion beginnt die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft. Das Bild im Bild-Motiv als fotografisch-formale Rückkopplung bleibt bestehen; aber der Umfang der Schleife, der Zaun ist größer geworden und umfaßt nun auch dank der Objektiv-Schleife die soziale Welt. Die Fotoaktion dehnt die Spiegelschleife aus in den sozialen Prozeß.

Anmerkungen

- ¹ Zit. n. Keller, S. 6.
- ² Ebd.
- ³ Ebd.
- ⁴ Zit. n. Kemp, S. 26.
- ⁵ A.a.O., S. 17.
- ⁶ In: Kemp.
- ⁷ Zit. n. Kemp, S. 20.
- ⁸ A.a.O., S. 21.
- ⁹ Zit. n. Braive, S. 186.
- ¹⁰ Zit. n. Baier, S. 133.
- ¹¹ A.a.O., S. 294.
- ¹² Zit. n. *Die Kamera*, S. 145.
- ¹³ Vgl. Alland.
- ¹⁴ Vgl. Gutman und *America & Lewis Hine*.
- ¹⁵ Zit. n. Doherty, S. 9.
- ¹⁶ Zit. n. Stryker, S. 99.
- ¹⁷ A.a.O., S. 11.
- ¹⁸ Vgl. Conrat.
- ¹⁹ Zit. n. Doherty, S. 13.
- ²⁰ A.a.O., S. 9.
- ²¹ Vgl. Bourdieu.
- ²² Zit. n. Bohn, S. 94. Auch alle folgenden Angaben entstammen dieser Quelle.
- ²³ A.a.O., S. 309.
- ²⁴ Vgl. Horan.
- ²⁵ Zit. n. E. J. Marey, S. 11. Das Buch von Gisèle Freund, *Memoiren des Auges*, nimmt übrigens diesen Satz zum Titel, ohne dafür Marey den Kredit zu geben.
- ²⁶ Zit. n. Horan, wo übrigens mit typisch amerikanischem Nationalstolz fälschlicherweise auf der 3. Umschlagseite steht: »They are thought to be the largest in the history of photography.«
- ²⁷ Vgl. Hannavy.
- ²⁸ Vgl. *Das Photo als Dokument*, S. 88.
- ²⁹ Wie tief sozialkritische Photographie absinken kann, davon zeugt Jacob Holdts sozialpornographisches Buch *Bilder aus Amerika*, S. Fischer, Frankfurt/M. 1978.
- ³⁰ Vgl. Stettner.
- ³¹ Vgl. Weegee, *Naked City*, S. 11.
- ³² Vgl. Weegee's *People*, S. 15.
- ³³ Vgl. Weegee, *Naked City*, S. 11. »What I felt I photographed, laughing and crying with them.«
- ³⁴ Vgl. Weegee, *Täter und Opfer*, S. 18.
- ³⁵ Vgl. Weegee, *Naked City*, S. 12.
- ³⁶ Weegees Buch *Naked City* diente dem Film »Naked City« von Jules Dassin als Vorlage.
- ³⁷ In: Wise, S. 43.
- ³⁸ Vgl. Abbott, S. 11.
- ³⁹ A.a.O., S. 8.
- ⁴⁰ Vgl. Forberg, S. 137.
- ⁴¹ A.a.O., S. 136.
- ⁴² A.a.O., S. 14.
- ⁴³ A. a.O., S. 136.
- ⁴⁴ A.a.O., S. 143.
- ⁴⁵ Zit. n. *Pariser Kommune*, S. 149.
- ⁴⁶ Richard Hiepe, »Kommune und Fotografie«, in: Schrenk, S. 30. Richard Hiepe, »Die Arbeiterklasse in der Fotografie«, in: *Arbeiterfotografie*, S. 6.
- ⁴⁷ Zit. n. Thomas Neumann, »Fotografie zur Zeit der Kommune«, in: *Pariser Kommune*, S. 154.
- ⁴⁸ A.a.O., S. 155.
- ⁴⁹ Vgl. Lorenz, S. 7.
- ⁵⁰ A.a.O., S. 8.
- ⁵¹ A.a.O., S. 15.
- ⁵² A.a.O., S. 15.
- ⁵³ Vgl. Leo Trotzki, *Literatur und Revolution*, Wien 1924, S. 113ff.
- ⁵⁴ Vgl. »Kritik der proletarischen Kunst«, in: Lorenz, S. 43.
- ⁵⁵ Zit. n. Lorenz, S. 25.
- ⁵⁶ A.a.O., S. 69.
- ⁵⁷ A.a.O., S. 70.
- ⁵⁸ A.a.O., S. 72.
- ⁵⁹ A.a.O., S. 109ff.

- 60 A.a.O., S. 118.
 61 So eine Kapitelüberschrift von René Fülöp-Müller. Vgl. Siepmann, S. 14.
 62 Vgl. Lorenz, S. 195.
 63 Vgl. Gorsen, S. 69.
 64 A.a.O., S. 68.
 65 Zit. n. *Der Arbeiterfotograf*, S. 11.
 66 A.a.O., S. 13.
 67 Vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/M. 1977, S. 34.
 68 Zit. n. *Der Arbeiterfotograf*, S. 14.
 69 A.a.O., S. 17.
 70 Zit. n. Willmann, S. 20.
 71 Zit. n. Rieke, S. 6.
 72 Zit. n. Boehncke, S. 23.
 73 Zit. n. *Der Arbeiterfotograf*, S. 65.
 74 Vgl. Wilhelm Reich, *Was ist Klassenbewußtsein*, Nachdruck Amsterdam 1968, S. 13.
 75 Vgl. Wilhelm Reich, *Massenpsychologie des Faschismus*, Raubdruck, o. O., 1968, S. 105.
 76 Vgl. Reich, *Klassenbewußtsein*, S. 14.
 77 Zit. n. *Der Arbeiterfotograf*, S. 17.
 78 Gabriele Rieke, *Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, Internationalismus Verlag, Hannover 1974, S. 58.
 79 A.a.O., S. 79.
 80 Walter Nettelbeck in: *Der Arbeiterfotograf*, S. 107.
 81 Vgl. Eskildsen, S. 23.
 82 Vgl. Kemp, S. 43.
 83 A.a.O., S. 44.

Zitierte Literatur und Literaturhinweise

- Abbott, Berenice, *The World of Atget*, Horizon Press, New York 1964.
 Alland, Alexander, *Jacob A. Riis. Photographer & Citizen*, Gordon Fraser, London 1975.
Der Arbeiterfotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926–1932. Prometh Verlag, Köln 1977.
Arbeiterfotografie, Elefanten Press, Berlin 1978.
 Gruppe Arbeiterfotografie Marburg, *Die Universität als Betrieb. Fotodokumentation*, Verlag Andreas Achenbach, Lollar 1978.
 Projektgruppe Arbeiterfotografie Bielefeld, *Rationalisierung – für wen? Reportagen: Arbeitswelt in der Krise. Versuche zur partiellen Fotografie im Betrieb*, VSA, Westberlin 1976.
 Arnold, Friedrich (Hrsg.), *Anschläge. Politische Plakate in Deutschland 1900–1970*. Verlag Langenwiesche-Brandt, Ebenhausen b. München 1972.
 Baier, Wolfgang, *Geschichte der Fotografie*, Schirmer/Mosel, München 1977.
 Barret, André, *Die ersten Photo-reporter 1848–1914*, Krüger, Frankfurt/M. 1978.
 Beck, Lothar; Dans, Max, *Beerdigung*. Internationalismus Verlag, Hannover 1977.
 Boehncke, H.; Gorsen, P.; Knödler-Bunte, E., »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung und Arbeiterfotografie«, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 10. Jan. 1973, Rowohlt.
 Bohn, Dave; Petschek, Rodolfo, *Kinsey Photographer. A Half Century of Negatives by Darius and Tabitha May Kinsey*. 2 Bde. Scrimshaw Press, San Francisco 1975.
 Bourdieu, Pierre; Boltanski, L.; Cattel, R.; Chamboredon, J. C., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Paris 1965.
 Braive, Michel F., *Das Zeitalter der Photographie. Von Niépce bis heute*. Callwey, München 1965.
 Brecht, Bertolt, *Kriegsfibel*, Zweitausendeins, Frankfurt 1978.
 Buchbender, Ortwin; Schuh, Horst (Hrsg.), *Heil Beil! Flugblattpropaganda im Zweiten Weltkrieg*, Seewald, Stuttgart 1974.
 Brumlik, Micha, *Der symbolische Interaktionismus und seine pädagogische Bedeutung*, Athenäum-Fischer, Frankfurt/M. 1973.
 Budrewicz, O.; Falkowski, E., *Die Warschauer*, Interpress, Warschau 1970.
 Buren, Daniel, *Legend I + II*, Warehouse Publications, London 1973.
 Burrows, Adrienne; Schumacher, Iwan, *Doktor Diamonds Bildnisse von Geisteskranken*, Syndikat, Frankfurt/M. 1979.
 Bussmann, G.; Leppien, H. R.; Schneede, U. E., *Kunst in der Revolution*, Frankfurter Kunstverein et al. 1972.
 Conrad, Maisie u. Richard, *Executive Order 9066. The Internment of 110 000 Japanese Americans*, The MIT Press 1972.
Dada in Europa. Werke und Dokumente. Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt 1977. Dietrich Reimer Verlag.
 Diederich, Reiner; Grübeling, Richard, *Unter die Schere mit den Geiern. Politische Fotomontage in der Bundesrepublik und Westberlin*, Elefanten Press, Berlin 1977.
 Doherty, R. J., *Sozialdokumentarische Photographie in den USA*, Bucher, Luzern 1974.
 Eskildsen, Ute; Horak, Jean-Christoph (Hrsg.), *Film und Foto der zwanziger Jahre*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1979.
 Forberg, Gabriele (Hrsg.), *Eugène Atget. Lichtbilder*. Rogner & Bernhard, München 1975.
Die Fotografie. Kunstforum-Sonderband mit Beiträgen von K. Honnef und Lothar Romain, Mainz 1976.
Fotografien auf Postkarten. Aus der Sammlung Robert Lebeck, Museum Folkwang Essen, 1977.
Fotografieren. Ästhetik und Kommunikation 28, Juni 1977.
 Freund, Gisèle, *Photographie und Gesellschaft*, Rogner & Bernhard, München 1976.
 Freund, Gisèle, *Memoiren des Auges*, S. Fischer, Frankfurt/M. 1977.
 Giroud, Michel (Hrsg.), *Raoul Hausmann »Je ne suis pas un photographe«*, Chêne, Paris 1975.
 Goffman, Erving, *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Suhrkamp 1967.
 Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, Piper, München 1969.
 Goffman, Erving, *Interaktion: Spaß am Spiel/Rolldistanz*, Piper, München 1973.
 Gorsen, P.; Knödler-Bunte, E.; Steinborn, B., »Proletkult«, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 5/6, Feb. 1972, Rowohlt.
 Gray, Camilla, *Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863–1922*, DuMont-Schauberg, Köln 1963.
 Günter, Roland, *Fotografie als Waffe. Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie*, VSA, Hamburg 1977.
 Gutman, Judith Mara, *Lewis W. Hine 1874–1940*, Studio Vista, London 1974.
 Hannavy, John, *Roger Fenton*, Gordon Fraser, London 1975.
 Haus, Andreas, *Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme*, Schirmer/Mosel, München 1978.
Heartfield, John/George Grosz, Katalog Württembergischer Kunstvereine, Stuttgart 1969.
 Herdeg, Walter (Hrsg.), *Archigraphia. Architektur- und Signalisierungsgraphik*, The Graphis Press, Zürich 1978.
 America & Lewis Hine, *Photographs 1904–1940*, Aperture, New York 1977.
 Honnef, Klaus, *Albert Renger-Patzsch. Fotografien 1925–1960*, Rheinland-Verlag, Köln 1977.
 Honnef, Klaus, *150 Jahre Fotografie*, Verlag Kunstforum, Mainz 1977.
 Horan, James, *Mathew Brady. Historian With a Camera*, Bonanza Books, New York 1955.
 Howell, Georgina, *In Vogue. Sixty Years of Celebrities and Fashion from British Vogue*, Penguin Books, London 1978.
Images of an Era: the American Poster 1945–75, Smithsonian Institution, Washington 1975.
The Instant is happened. The Associated Press. Harry N. Abrams, New York, 1976.
Journey to the Surface of the Earth. Mark Boyle's Atlas and Manual, Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart 1970.
Die Kamera, Time-Life-Bücher 1971.
 Keller, Molderings, Ranke, *Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Anabas Verlag, Gießen 1977.
 Kemp, Wolfgang, *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Schirmer/Mosel, München 1978.
 Leppien, Helmut R., *Kunst aus Fotografie*, Kunstverein Hannover 1973.
 Lesy, Michael, *Real Life. Louisville in the Twenties*, Pantheon Books, New York 1976.
 Löffler, Bernd; Mariß, Jochen, . . . *arbeitslos, Berichte, Hintergründe, Perspektiven*, VSA, Hamburg, Westberlin 1977.
 Lorenz, Richard (Hrsg.), *Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1917–1921)*, dtv, München 1969.
 Luft, Friedrich (Hrsg.), *Heinrich Zille. Mein Photo-Mülljöh*, Fackelträger Verlag, Hannover 1967.
 Maas, Herbert, *Praxis der Polaroid Land Fotografie*, Heering Verlag, Seebuch am Chiemsee 1965.
 E. J. Marey 1830–1904. *La photographie du mouvement*. Centre national d'et de culture Georges Pompidou, Paris 1977.
 Nadar, *Als ich Photograph war*. Verlag . . . , Frauenfeld, Zürich 1978.
 Neusüss, Floris M. (Hrsg.), *Fotografie . . . Kunst – Kunst als Fotografie*, DuMont, Köln 1979.
Pariser Kommune 1871, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1971.
 Petersen, Anders, *Café Lehmitz*, Text von Roger Anderson, Schirmer/Mosel, München 1978.
Das Photo als Dokument. Time-Life-Bücher 1973.
Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute, Verlag Arthur Niggli, Teufen 1974.
 Ranke, Winfried, *Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890–1910*, Schirmer/Mosel 1975.
 Rieke, Gabriele, *Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, Internationalismus Verlag, Hannover 1974.
 Roden, Hans, *Polizei greift ein. Bilddokumente der Schutzpolizei*. Mit 330 Originalphotographien. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1934.
Edward Ruscha, The Minneapolis Institute of Arts, USA 1972.
 Sander, August, *Anlitz der Zeit*, Schirmer/Mosel, München 1976.
 Schrenk, Klaus (Hrsg.), *Auf den Barrikaden von Paris. Alltag der Pariser Kommune*, Elefanten Press, Berlin 1978.
 Siepmann, Eckhard (Hrsg.), *Fantasie und Alltag in Sowjetrußland*. Ein Augenzeugenbericht von René Fülöp-Müller, Elefanten Press, Berlin 1978. (Nachdruck von R. F.-M., *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Wien 1926).
 Sonntag, Susan, *Über Fotografie*, Hanser, München 1978.
 Stettner, Louis (Hrsg.), *Weegee*, Alfred A. Knopf, New York 1977.
 Storch, Wolfgang (Hrsg.), *Geländewagen I*, Verlag Ästhetik und Kommunikation, Berlin 1979.
 Stryker, Roy E.; Wood, Nancy, *In This Proud Land. America 1935–1943 as Seen in the FSA Photographs*, Secker & Warburg, London 1974.
 Weegee, *Naked City*, Da Capo Press, New York 1975 (Neudruck von 1945).
 Weegee's People, Da Capo Press, New York 1975 (Neudruck von 1946).
 Weegee & Mel Harris, *Naked Hollywood*, Da Capo Press, New York 1976 (Neudruck von 1953).
 Weegee, *Täter und Opfer. 85 Photographien*, Schirmer/Mosel, München 1978.
 Weibel, Peter, »Kleine Polaroid-Philosophie«, in: *Der Löwe*, Bern 1977, S. 123.
 Weiss, Evelyn (Hrsg.), *Alexander Rodtschenko. Fotografien 1920–1938*, Wienand Verlag, Köln 1978.
Wem gehört die Welt – Kund und Gesellschaft in der Weimarer Republik, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1977.
 Willmann, Heinz, *Geschichte der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung 1921–1938*, Dietz Verlag, Berlin 1975.
 Wise, Kelly (Hrsg.), *The Photographer's Choice*, Addison House 1975.