

M 1980. Sozialfotografie

# Probleme der Sozialfotografie

Roland Günter

In: Alltag 2. Jahrbuch der sozialdokumentarischen Fotografie. (VSA) Hamburg 1980, 174/183

## Einleitung

In den letzten Jahren hat das Stichwort Sozialfotografie bzw. sozialdokumentarische Fotografie *erhebliche Bedeutung* gewonnen.

Eine Anzahl *wichtiger Werke* sind erschienen, meist in Form von Broschüren und Büchern. Zugleich wurde von einer Anzahl Autoren die *Theorie* der Sozialfotografie erheblich weiter entwickelt.<sup>1</sup>

Die meisten Autoren entfalten ihr theoretisches Interesse mit *historischer Dimension* – was eigentlich selbstverständlich wäre, aber nicht immer als selbstverständlich begriffen wird.

Zu unserer Welt gehören *visuelle Erfahrungen*.

*Visuelle Medien vermitteln wichtige Inhalte des sozialen Lebens*: nicht nur das *Aussehen* von Menschen, die sich dadurch als Charaktere einprägen, sondern auch ihr *Verhalten*, vor allem ihre *Verkehrsformen*, d. h. ihren *Umgang miteinander*. Darüber hinaus läßt sich an einer Fülle von *Details die Rolle*, der *Status* sowie die *Ausstattung* der Personen mit Gütern erkennen.

Die *Sozialpsychologie* kommt eigentlich nicht ohne Foto aus. Es kennzeichnet ihren Abstraktionsgrad bzw. ihre inhaltliche Armut, daß sie immer noch weitgehend auf Fotografie (und Film) verzichtet. Ohne die Sozialfotografie kann sie sich *wichtige Bereiche und Dimensionen* nicht erschließen.<sup>2</sup>

Wenn sich die politische Wissenschaft sozialpsychologischen Dimensionen stärker öffnen will, benötigt sie ebenfalls die Sozialfotografie.

Eine vertiefte sozialgeschichtliche Forschung braucht eine entsprechende Fotografie.

*Einzig die Volkskunde* hat bisher die Sozialfotografie umfangreich benutzt, vor allem die führende und komplexe volkscundliche Forschung in Schweden.<sup>3</sup>

Im Bereich der Sozialfotografie läßt sich *keine konsistente Geschichte* schreiben, weil die Sozialfotografie in der Vergangenheit *nicht in der Breite* entfaltet wurde.

Daher entwickelt das Buch des Autors „Fotografie als Waffe: Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie“ Aspekte der Sozialfotografie, innerhalb derer systematische und historische Hinweise gegeben werden.

Die Geschichte der Sozialfotografie besteht noch nicht aus breiten Bewegungen, sondern aus einzelnen Fotografen, die oft keine Vorgänger oder ähnlich arbeitende Zeitgenossen kennen.

Bezeichnend ist, daß Heinrich Zille (1858–1929) seine Fotos nicht einmal publizierte, sondern *abgeschlossen privat* hielt. Sie wurden erst 1966 im Nachlaß entdeckt.

Eugène Atget blieb im Schatten. Seine Entdeckung durch Camille Recht und Walter Benjamin erfolgte erst nach seinem Tode (1927) und hatte wenig Wirkung.

*Neben der Foto-Liga in den USA, die von 1928 bis 1951 rund 1500 Fotografen ausbildet, stellen die Arbeiter-Fotografen-Gruppen in Deutschland seit 1926 den einzigen Ansatz zu einer breiteren Entwicklung der Sozialfotografie dar. Allerdings haben sie mehr exemplarischen Charakter als wirkliche Breitenwirkung gehabt.*<sup>4</sup>

Erst 1972/1973 entstehen – als nächster Ansatz zu einer breiteren Bewegung – *neue Arbeiter-Fotografen-Gruppen (Köln, Hamburg) – im Zusammenhang mit Studenten aus der Studentenbewegung.*<sup>5</sup>

Zu ihren ersten und wichtigsten Fotografen zählen der Essener Dreher Franz Ropenus und seine Frau, die Apothekenhelferin Edith Ropenus.

*Kristallisationspunkt* ist die Zeitschrift »Arbeiterfotografie« (seit 1973).<sup>6</sup> 1978 organisieren sich die Gruppen in einem Dachverband und ziehen ein erstes – auch programmatisches – Resümee ihrer Tätigkeit in der inzwischen weit verbreiteten Publikation »Arbeiterfotografie«.

<sup>1</sup> Thomas Neumann, Sozialgeschichte der Photographie. Soziologische Essays. Neuwied 1966.

Heinz Buddemeier, Panorama, Diorama, Photographie. München 1970. Richard Hiepe, Photographie und Bewußtsein: Tendenzen 11. 1970, Nr. 67/68. S. 111/27.

Wolfgang Kemp, August Sander. Rheinlandschaften. Photographien 1929–1946. München 1975.

Wilfried Ranke, Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890–1910. München 1975.

Helmut Hartwig, Sehenlernen. Köln 1976.

Richard Hiepe, Kriterien des Realismus in der frühen Sozialphotographie: Kunst + Unterricht 37/1976, S. 47/51.

Roland Günter u. a., Medium Fotografie: Werk und Zeit 25, 1976, Nr. 6 (Themenheft zur Fototheorie, insbesondere zur Sozialfotografie).

Wolfgang P. Kunde, Fotografie zwischen Dokumentation und Gestaltung. Ein Literaturbericht zur Sozialgeschichte der Fotografie: Kunst + Unterricht 37/1976, S. 52/58.

Roland Günter, Fotografie als Waffe. Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie. Hamburg 1977.

Wilfried Ranke, Zur sozialdokumentarischen Fotografie um 1900: kritische Berichte 5, 1977, Nr. 2/3, S. 5/36.

Wolfgang Kemp, Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. München 1978.

Ulrich Keller/Herbert Molderings/Wilfried Ranke, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. München 1978.

Wolfgang Kunde/Lienhard Wawrzyn (Herausgeber), Eingreifendes Fotografieren. Geschichte, Theorie, Projekte. Berlin 1979 (u. a. Hausgeburt, Fensterfabrik, Bergwerk).

Gisele Freund, Memoiren des Auges. (Fischer) Frankfurt 1979.

## Stand der Forschung

Betrachtet man die Geschichte der Fotografie, so ist eine starke *Abhängigkeit von den jeweiligen historischen Ideologien* sichtbar, welche die konkreten Tätigkeiten des Fotografierens prägen. Dies hat mehrere Gründe.

Die gängige Kunstwissenschaft schließt das Medium Fotografie nach wie vor weitgehend aus. Sie nimmt in der Regel nicht zur Kenntnis, daß sich im 19. und 20. Jahrhundert *neue Medien* entwickelten, die als Informationsträger geeigneter sind, *neue* und oft *komplexere* Aufgaben zu erfüllen (u. a. Schnelligkeit, Beweglichkeit, Zuordnung zum Text, Billigkeit, Vervielfältigung, Versandfähigkeit) als die klassischen Gattungen Malerei, Plastik und Architektur, auf die sie sich geradezu zunftborniert versteift.

Die Fotografie-Geschichte wurde daher weitgehend von Fotografen entwickelt. Sie ist vom Bemühen geprägt, Fotografen – in Konkurrenz zur Malerei – als *Künstler aufzuweisen*.<sup>7</sup> Daher werden in ästhetischer Hinsicht *die spezifischen, immanenten Unterschiede der beiden Medien bagatellisiert* bzw. nicht untersucht – mit der Folge, daß die Theoriebildung (und folglich auch die anschließende Praxis) verengt bleiben.

Hinzu kommt, daß die Geschichtsschreibung sich analog der konservativen Kunstwissenschaft auf *eine Perlenkette sogenannter großer Meister reduziert*.<sup>8</sup> Diese Meister werden je nach *persönlicher Beziehungen* und *wenig reflektierten Vorlieben* ausgesucht. Ihre Darstellung wird mangels Analyse mit *Anekdoten* versehen und dadurch *konsumfähig* gemacht.

Die Geschichtsschreibung der Fotografie dient zudem oft der *Werbung* für bestimmte zeitgenössische Fotografen, die dadurch ihren *Marktwert erhöhen*.

Da der Gesichtspunkt der Kunst dominiert – und dies auch noch *unter dem eingeschränkten Verständnis der Kunst als einer unpolitischen Tätigkeit* –, wird die Sozialfotografie ignoriert, abgewertet oder bagatellisiert. (Ähnlich wird die naturwissenschaftlich orientierte Fotografie behandelt.)

Bezeichnend ist der Umgang mit den Aufnahmen von Jacob A. Riis und Dorothea Lange sowie der FSA-Fotografen der 30er Jahre. In späteren, von den Autoren nicht mehr verantworteten Publikationen auch in den Einzelbildern, die in den Standard-Werken zur Geschichte der Fotografie erscheinen, sowie in den »Kunstaussstellungen mit Sozialfotografen«, sind die Texte, die für ein komplexes Verständnis der Bilder wichtig sind, meist gestrichen. Dadurch werden die Fotografien *vom Kontext isoliert* und damit tendenziell *in die Ebene unabhängiger (autonomer) Kunstwerke abgedrängt*.

Diese Präsentation und die mit ihr verbundene Wahrnehmung (Rezeption) bedeutet: *Abschneidung von Dimensionen, Reduzierung, Verengung, Zerstörung der sozialen Brisanz und damit letztendlich die Blindheit des Unverbindlichen*.

Übrigens wurden Riis und Hine nahezu *vergessen* und lediglich in der Geschichte der Zeitung als Reporter aufgeführt. Erst 1947 führte sie der Fotograf Alexander Alland in die Geschichte der Fotografie ein.<sup>9</sup> Dann wurden sie erneut in drastisch verkürzter Weise von der Foto-Geschichte behandelt.

Die Geschichte der Fotografie wand sich auch um die Arbeiter-Fotografen der zwanziger Jahre herum. Sie ließ selbst John Heartfield weitgehend bis heute nicht gelten.

Andere Fotografen wie Margaret Bourke-White (1904–1971) wurden in das Stichwort Reportage *abgedrängt*.

Oft muß man Sozialfotografie aus ihrer Verpackung in traditioneller Kunst-Fotografie oder Illustrierten oder schönem Schein eleganter Aufmachung *auswickeln, der Kulinarik entreißen* und *in den sozialen Kontext stellen*, aus dem sie stammt (z. B. Margaret Bourke-White (1904–1971), die für LIFE fotografierte).

Aber selbst auf Seiten derer, die an der Arbeiterfotografie ein ausgeprägtes Interesse haben, gibt es viele Defizite: *oft fehlen empirische Untersuchungen*, das vorhandene Material wird *mangelhaft publiziert*, meist ohne archivarische und bibliographische Genauigkeit – was die Forschung hemmt.

Über die Arbeiterfotografie in Rußland und in der Sowjetunion gibt es bisher offensichtlich so gut wie überhaupt keine Forschung und keine einzige Publikation; auch in der DDR nicht; man findet selbst bei Berthold Beiler und Richard Hiepe *keine Hinweise auf Publikationen*.

Sozialdokumentationen über Rußland nach 1917 stammen eigentümlicherweise von Ausländern.<sup>10</sup>

Die Sozialfotografie von Arbeitern hat sich innerhalb der verschiedenen Strömungen der sozialen Bewegung jedoch *auch heute noch nicht zu einer breiten kulturellen Tätigkeit entwickelt*. Abgesehen von der Bundesrepublik, wo die Arbeiterfotografie zwar erst in Ansätzen, aber offensichtlich am weitesten entwickelt erscheint, gibt es *in Ost<sup>11</sup> und West die gleichen Defizite*. Einige Vermutungen zu den Gründen für diese Situation werden weiter unten dargelegt.

Aus der *Tätigkeit in Bürgerinitiativen* entwickeln seit Anfang der siebziger Jahre der Maler und Fotograf Jörg Boström und der sozialwissenschaftlich orientierte Kunst- und Medienwissenschaftler Roland Günter die *sozialdokumentarische Erfassung des Alltagslebens in Wohnbereichen* – vor allem

2 Janne Günter/Roland Günter. Fotografie als Mittel angewandter Sozialwissenschaft: Format. Zeitschrift für verbale und visuelle Kommunikation 11, 1975, Nr. 6, S. 67/71 (Sonderausgabe: nur in einer Teilaufgabe und unvollständig gedruckt).

3 Beispiele: Gunnar Reinius. Arbetsliv i gamla tider. o. O. 1973.

Jan Henriksson/Sven Lindqvist. Lägenheter på verkstadsgolvet. Örebro 1977.

5 Arbeiterfotografie. Berlin 1978. Darin: W. Körner/J. Stüber. Die Arbeiterfotografenbewegung 1926–33. S. 26/68. Dieter Mielke. Entwicklung der Arbeiterfotografie in der BRD. S. 248/55. Weitere Literatur siehe unten.

6 Arbeiterfotografie 1/1973. – In England: The Workers Photographer. Redaktion: c/o 152 Upper Street, London Nr. 1.

7 z. B. Fritz Gruber. Große Photographen unseres Jahrhunderts. Düsseldorf 1964.

8 z. B. L. Fritz Gruber. Antlitz des Ruhmes. Köln 1960.

9 Alexander Alland, Jacob A. Riis. London 1975.

10 Weißkopf/Glaeser. Der Staat ohne Arbeitslose. Berlin 1931. Margaret Bourke-White. Eyes on Russia. New York 1931. Margaret Bourke-White. U.S.S.R. Photographs. 1934.

11 Kritisch zur Fotopraxis in der DDR: Hubertus Gaßner. Fotoästhetik und Fotopraxis in der DDR. In: Kunde-Wawrzyn. a. a. O. 1979, S. 90/125.

in Zusammenhang mit dem *Kampf von Arbeiter-Initiativen im Ruhrgebiet* für die Erhaltung ihrer Siedlungen.

Boström und Günter erarbeiten zusammen mit den Kölner Fotografen Gernot Huber, Gaby Jacoby, Christel Fomm und Wilfried Kaute die Grundlagen für die *sozialfotografischen Bildseiten des Kölner Volksblattes*,<sup>12</sup> die wenig später für weitere Volksblätter (u. a. Ruhr-Volksblatt) vorbildlich werden.

Im Fachbereich Design der Fachhochschule Bielefeld, an der Hamburger Kunstakademie, an der Gesamthochschule Kassel entstehen eine Anzahl sozialdokumentarischer Arbeiten.

## Die Schwierigkeiten der Sozialfotografie

Die handwerkliche Benutzung des Fotoapparates erfordert *Training*. Noch mehr Übung und Reflexion ist notwendig, um die Praxis zu entwickeln, *informative Fotos* machen zu können. Die Zeitschrift »Arbeiterfotografie«, herausgegeben von den organisierten Gruppen der Arbeiterfotografen, spiegelt die *mühsamen Anfänge einer sozialorientierten Ästhetik* der Fotografie. Die Redaktion der »Arbeiter-Illustrierte Zeitung« ist enttäuscht, daß die hochgespannten Erwartungen so rasch nicht erfüllt werden.

*Nur an wenigen Stellen entwickelt sich eine ästhetische Kultur der politischen Auseinandersetzung wie sie programmatisch Lunatscharski und Lenin formulierten. Deren ästhetische Ansprüche fallen im Ausland, abgesehen von den deutschen Kommunisten, nicht auf fruchtbaren Boden.* Hinzu kommt, daß ihnen unter Stalin zunehmend der Boden entzogen wird. Die Hoffnungen, daß die Sozialfotografie sich in den breiten Volksmassen auch breit entwickeln würde, trügen. *Die verschiedenen Organisationen der Arbeiterbewegung setzten das Medium Fotografie nur wenig ein.*

*Großbürgerlich orientierte Kunsttheorien behindern die Entfaltung der Sozialfotografie durch ihre Verachtung des Alltags, vor allem des armen Alltags.*

Weiterhin propagieren sie nach links die *Unabhängigkeit der Kunst* von der Politik<sup>13</sup> – obwohl sie für ihre eigenen Ziele die Kunst nach wie vor in außerordentlichster Weise benutzen (vor allem in der Architektur). So wird zu Beispiel das Bauhaus gezwungen, sich völlig unpolitisch zu verhalten.

Wichtige Kunsttheoretiker der sozialen Bewegung wie z.B. Franz Mehring, haben mit der Begründung, daß es eine *Kunst erst nach der Revolution* gäbe, die Entwicklung einer sozialorientierten Ästhetik *folgenreich behindert*.

*Die soziale Bewegung hat die Entwicklung einer sozialorientierten Ästhetik über lange Zeit hinweg bagatellisiert.* Das lag daran, daß sie das Feld der Auseinandersetzung sehr eng begriff – im wesentlichen nur im Bereich des Arbeitskampfes und der militanten Veränderung (Revolution).

Diese Revolutionstheorie hat in ihrer inhaltlichen und strategischen Enge als erster der Italiener Antonio Gramsci durchschaut. Mit seiner *Theorie der Hegemonisierung der gesamten Kultur* durch das Bürgertum erklärte er, warum trotz Vorliegen objektiver Bedingungen nach dem 1. Weltkrieg in einigen europäischen Industrieländern die Veränderungsbemühungen sozusagen im ideologischen Vorfeld bereits hängen blieben.

Er schloß daraus, daß es darauf ankäme, *eine soziale Kultur sehr komplexen Umfangs zu entwickeln, die vor allem im Alltagsbereich der großbürgerlichen Kultur ihre Hegemonisierung der Geister abnähme.* Gramsci entwickelte diese Position aus typisch italienischer historischer Kultur-Erfahrung. Sie hat bislang nur *wenig Resonanz* gefunden.

In Deutschland *zerschlagen die Nazis* 1933 nachhaltig die Ansätze sozialdokumentarischer Fotografie.

## Soziale Aspekte der Fotografie-Geschichte

Die Entstehung und Entwicklung der Fotografie ist ein sozialer Tatbestandskomplex.

*Soziale Aspekte hat jede Form von Fotografie.* So kann man einfache Portraits und ebenso »künstlerisch verfremdete« *unter dem Gesichtspunkt individualpsychologischen Interesses* lesen.

Selbst die scheinbar abstrakte sogenannte experimentelle Fotografie läßt sich auf ihre *psychischen Wirkungen* hin untersuchen, denn sie *weckt Assoziationen, deren Felder in langer menschlicher Erfahrung aufgebaut wurden und deren Vergegenwärtigung und Intensivierung menschliche Bedürfnisse erfüllen.*

Auch aus der *Gag-Fotografie* d. h. aus den Fotografien, die sich auf skurrile menschliche Ereignisse und Merkwürdigkeiten spezialisierte (Brassai, Doisneau u. a.) läßt sich unter sozialwissenschaftlichen Aspekten häufig einiges ablesen – nicht zuletzt die *Art ihres »Witzes«*, der bestimmte historische und soziale Unterschiede benutzt.

*Die Entwicklung sozialwissenschaftlich orientierter Untersuchungsmethoden in der Ästhetik steckt jedoch erst in den Anfängen.* Wichtige Blockierungen sind zu überwinden: auf kunstwissenschaftlicher

<sup>12</sup> Kölner Volksblatt. Kölner Illustrierte. Bilder aus unserem Alltag. Köln o. J. (1978) (Nachdruck der Bildseiten).

<sup>13</sup> Die Unterscheidung zwischen Kunst und Politik hat eine komplizierte Vorgeschichte: in bestimmten Phasen des 19. Jahrhunderts bedeutet sie, daß sich die bürgerliche Kunst vom Anspruch des feudalen politischen Systems befreit, das Kunst seit jeher der Machtdarstellung verfügbar machte. Später, vor allem am Anfang des 20. Jahrhunderts, ist sie der Rückzug aus den sozialen Konflikten der Industrialisierung in die Innerlichkeit empfindsamer Individuen. Und in den Zwanziger Jahren wird sie ein Instrument, um den Ansprüchen der sozialen Bewegung das ästhetische Feld zu nehmen.

Seite die Abneigung, seinen herkömmlichen Fachhorizont zu erweitern, auf Seiten von Sozialwissenschaftlern und Politologen die Abneigung, den visuellen Bereich in die Forschung einzubeziehen.

*Kunstsoziologische Gesichtspunkte* sind weiter entwickelt als kunstpsychologische.<sup>14</sup>

Soviel zum *sozialfotografischen Aspekt jeder Form von Fotografie*. Der Übergang zur Sozialfotografie im ausgeprägten Sinn ist fließend. *Sozialfotografie ist in der Regel die bewußte und gezielte Analyse und Darstellung sozialer Tatbestände.*

## Das Privileg des Bildermachens fällt

Daß jemand Sichtbares darstellen kann, erscheint uns heute selbstverständlich: sehr viele Menschen zeichnen oder malen, noch mehr Menschen fotografieren.

Aber das Selbstverständliche ist keineswegs selbstverständlich. Jahrtausende lang hat so gut wie niemand etwas sichtbar dargestellt.

Und den größten Teil unseres Jahrtausends hatten einige wenige Menschen ein Monopol auf das sichtbare Darstellen: die Maler und Bildhauer. Sie waren meist in Zünften organisiert und reglementierten den Gebrauch ihrer Darstellungsmittel unter einer Anzahl von Gesichtspunkten (Ausbildung, Verdienst, Berufsorganisation, soziale Sicherung, Konkurrenz, Ausschaltung von Nichtorganisierten).

Verfahren, wie man Bilder der Natur auf direktem, d. h. mechanischem Wege aufnehmen kann, sind seit dem späten Mittelalter bekannt (Camera obscura).<sup>15</sup> An vielen Orten arbeiten Menschen mit unterschiedlichen Berufen und Interessen im 18. und frühen 19. Jahrhundert unabhängig voneinander daran, diese Bilder auch festhalten zu können. Als erster hat 1826 der wohlhabende französische Privatgelehrte Nicéphore Niépce Erfolg.

Die Nachfrage nach dem fotografischen Verfahren ist so groß, daß sich der französische Staat 1839 entschließt, das Patent – gegen Entschädigung des Inhabers – freizugeben. Das Monopol des Abbildens ist gebrochen. Immer mehr Menschen sind nun mit Hilfe der Fotografie in der Lage, Abbildungen zu machen.

Durch die Entwicklung der Trockenplatte (ab 1860 verbreitet), später des Rollfilms fällt das Mitführen von Gepäck zur Vorbereitung des Plattenmaterials fort.

Seit Ende der 30er Jahre wird der Fotoapparat handlich: die Leica geht in Serie. 1936 wird der Film lichtstark (21 DIN).

Schon 1888 propagierte Eastman den Fotoapparat für jeden. In den Zwanziger Jahren gerät er in die Hände von Arbeiter-Fotografen. In den sechziger Jahren haben ¼ aller Haushalte in der BRD einen Fotoapparat.

Jedermann kann nun abbilden: mit Leichtigkeit. Die Fotografie ist die Demokratisierung des Bilderherstellens.

## Fotografie wird Film

Das Prinzip der laufenden Bilder gibt es schon lange, bevor es Fotografie und Film gibt. Mit einem Projektor (Kerze und Hohlspiegel) wird auf einem Streifen eine Folge von Bildern projiziert.

1895 sehen Menschen in öffentlichen Veranstaltungen zum erstenmal, daß Fotografien zum Laufen gebracht werden können: Der Film ist da.

Mit außerordentlicher Schnelligkeit wird das Verfahren verbessert. Seine Produkte finden reißenden Absatz, weil sie der visuellen Kultur der Massen entgegenkommen (seit 1910 feste Kinos, erster Tonfilm in USA 1926).

Der Film ist nichts anderes als die Weiterentwicklung der Fotografie. Während sich die Künstler und viele Fotografen in den Streit darüber verlieren, ob Fotografie Kunst sei und sie an den Einzelbildern der Malerei messen, entwickeln die Filmemacher die spezifischen Möglichkeiten des Mediums:

- Die einzelne Abbildung ist billig.
- Man kann daher viele Abbildungen machen.
- Sie lassen sich aneinander reihen: zu Bildfolgen.
- Mit Leichtigkeit können mehrere Bildfolgen aneinander montiert werden (Montage, Schnitt).
- Man kann die Bilder vergrößern d. h. an eine Leinwand projizieren.

## Der Film beeinflusst die Fotografie

1912 bzw. 1914 kommen zwei Konstrukteure (George P. Smith und Oskar Barnack) auf die simple Idee, den Kinofilm (35 mm breit, je Bild 24 mm hoch) für den Foto-Apparat zu nutzen (Kleinbildfilm, seit 1926 marktfähige Leica).

Walter Benjamin zieht aus der technologischen Entwicklung des Kleinbild-Filmes mit 36 Aufnahmen und seinem Entstehungszusammenhang Schlüsse und entwickelt daraus eine Fototheorie: sie ist im Prinzip eine Filmtheorie; an die Stelle des Einzelbildes tritt die Serie von Fotos d. h. eine Komplexität, die niemals zuvor im Bereich des Abbildens möglich war<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Siehe dazu vor allem:

Gisele Freund, *Photographie und bürgerliche Gesellschaft – eine kunstsoziologische Studie*. München 1968 (zuerst: Paris 1936). Rezension: Walter Benjamin, in: *Schriften III*, Frankfurt 1972, S. 500/02 (zuerst: 1936) und S. 542/44 (zuerst: 1936). Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt 1963, S. 67/92 (2. Auflage 1968). Zuerst veröffentlicht in: *Literarische Welt* 18. 9., 25. 9. und 2. 10. 1931. Thomas Neumann, a. a. O. 1966. Kunde/Wawrzyn, a. a. O. 1979.

<sup>15</sup> Näheres zur Technikgeschichte der Fotografie:

Josef Maria Eder, *Quellenschriften zu den frühesten Anfängen der Photographie bis zum XVIII. Jahrhundert*. Wiesbaden 1971 (zuerst: Wien 1913). Josef Maria Eder, *Ausführliches Handbuch der Photographie*. 4 Bände. Halle 1923/24.

Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*. Halle 1964.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, a. a. O. 1963/1931. Sergej Tretjakov, *Von der Fotoserie zur langwierigen Beobachtung*. Sovetskije Foto 1932.

Dörte Eißfeld, *Die dokumentarische Fotosequenz*. In: Kunde/Wawrzyn a. a. O. 1979, S. 190/97.

Hubertus Gaßner, *Fotoästhetik und Fotopraxis in der DDR*. In: Kunde/Wawrzyn, a. a. O. 1979, S. 112/24 (Kritik an Fotoserien als Konstrukten).

Diese filmische Foto-Ästhetik findet man bezeichnenderweise erst in einem Genre entwickelt, an das das Publikum hohe Ansprüche an Anschaulichkeit und Dramaturgie stellt: im Foto-Roman, dessen Inhalte allerdings in der Regel reaktionär sind.

## Kosten und Inhalte

Im Mittelalter kostete ein gemaltes Bild ein Vermögen. Aber bis zum Aufkommen der Fotografie, ja teilweise bis in unsere Tage ist das gemalte Bild immer noch sehr teuer.

Wo Bilder billig sind, sind sie in einer sehr rationalisierten Weise – etwa wie die Warenhaus-Bilder – entstanden. Oder die Käufer nutzen die Armut-Situation vieler Maler, um eine Darstellung »für einen Appel und ein Ei« zu erwerben.

Gemalte Bilder sind handwerkliche Produktionen, die eine lange Qualifikation voraussetzen und deren Herstellung viel Zeit erfordert.

Demgegenüber stellt die Fotografie eine Rationalisierung des Abbildens dar. Sie entsteht zur selben Zeit, in der wichtige Herstellungsverfahren von Gütern industrialisiert wurden, d. h. mit weniger Material-, Arbeits- und Zeiteinsatz angefertigt werden und sich dadurch erheblich verbilligen können.

Solange das Darstellen, etwa durch gemalte Bilder, außerordentlich teuer ist, wird es den Inhalten vorbehalten, die für besonders wichtig gehalten werden.

Im Mittelalter sind dies: religiöse Themen und die Darstellung der Macht.

Mit dem Aufstieg des städtischen Bürgertums treten Porträts von Kaufleuten hinzu.

Weitere Themen entfalten sich, seit durch die Vielfältigkeit (Holzschnitt, Kupferstich, Radierung) die hohen Grundkosten von *vielen* Käufern mit *kleineren* (immer noch hohen) Anteilen finanziert werden können.

Dies ist z. B. die Voraussetzung dafür, daß im Zusammenhang mit den Bauernkriegen Bauern darstellungsfähig werden (Die Bauern erscheinen selten in der Malerei).

Das breite wohlhabende Bürgertum der niederländischen Städte entwickelt seit dem 16. Jahrhundert sein Interesse für Themen seines Alltagslebens.

Dieser niederländische Realismus entsteht unter den besonderen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen der Niederlande. Er stellt eine Ausnahme-Tradition in Europa dar (und ist daher von der Kunstwissenschaft niemals wirklich gewürdigt worden).

Erst das sehr billige Medium Fotografie legt es nahe, auch Themen darzustellen, die in der historischen Wert-Hierarchie gering eingestuft werden.

Wir finden bei den frühen Fotografen eine Fülle von Aufnahmen, die Gegenstände und Situationen zeigen, welche nur selten oder in der Regel niemals gemalt worden wären.

Mit der Fotografie ist also ein Darstellungsmittel entwickelt worden, mit dem das Geringgeschätzte überhaupt oder gelegentlich abgebildet werden konnte.

Dies hat weitreichende Folgen.

Es wird nun nicht nur per Zufall oder aus Spielerei oder nebenbei allerlei Alltägliches abgebildet, sondern nun kann im Laufe von 150 Jahren die vorhandene Welt erforscht und abgebildet werden: die Welt der sogenannten Unterschichten.

In einer Welt, in der der Reichtum ungleich verteilt ist, waren über sehr lange Zeiten die Armen bzw. die nichtvermögenden Oppositionen (Intellektuelle u. a.) weitgehend nicht in der Lage visuelle Darstellungen zu finanzieren, weil Bilder teuer waren.

Nun wird mit der Fotografie ein billiges Darstellungsmittel entwickelt, das den Armen und den nichtvermögenden Oppositionen erstmals die Möglichkeit gibt, ihre Welt ebenfalls anschaulich darzustellen.

Dies ist für sie auch deshalb wichtig, weil diese Schichten aufgrund ihrer konkreten Arbeit und ihrer Lebensweisen eine visuelle Kultur haben und daher durch anschauliche Darstellungen leichteren Zugang zu Informationen gewinnen.

## Das einfache Leben

**Die ersten sozialdokumentarischen Fotografien suchen – als Protest gegen das großbürgerliche Luxus-Leben – das einfache Leben auf dem Land auf (vgl. in der Malerei die Schule von Barbizon, van Gogh, Gauguin u. a.).**

**David Octavius Hill und Robert Adamson fotografieren 1845 in Schottland arme Fischer und helfen ihnen mit dem Verkaufserlös, daß sie ihre Boote reparieren können.<sup>17</sup>**

<sup>17</sup> Heinrich Schwarz, David Octavius Hill, der Meister der Photographie. Leipzig 1931.

P.H. Emerson, Naturalistic Photography. London 1889.

Nancy Newhall, P.H. Emerson, The Fight for Photography as a fine Art. (Aperture) New York 1975 (darin: P.H. Emerson, Naturalistic Photography: Fotografien in Norfolk/England).

Benjamins Fototheorie hängt eng zusammen mit Bertolt Brechts Kunsttheorie: Die Wirklichkeit solle nicht an der Oberfläche beschrieben werden, z. B. nicht allein mit einem Foto der Krupp-Fabrik, sondern mit komplexen Darstellungsmitteln (Text-Bild-Serien) sei der Kausalkomplex sichtbar zu machen. Denn: die Wahrheit eines einzelnen Bildes ist im wesentlichen auf ihren Ausschnitt beschränkt. Erst mehrere Bilder sind in der Lage – zusammen mit Texten – eine komplexe Erkenntnis der Wahrheit zu erschliessen.

## Multiplikation in Medien

Im 15. Jahrhundert werden zwei Verfahren entwickelt, Bilder zu vervielfältigen: der Holzschnitt und der Kupferstich. Diese Vervielfältigungsmöglichkeiten finden rasch auch politische Nutzung: in den Emanzipationskämpfen des städtischen Bürgertums und der Bauern. Ihre Schriften werden weit verbreitet, teilweise als Flugblätter. Jetzt werden nicht nur Texte vervielfältigt, sondern auch bildliche Darstellungen.

Vor allem in den Bauernkriegen spielen diese Darstellungen eine große Rolle. Sie nehmen Bezug auf die visuelle Kultur der Bauern.

Seit 1839 kann die einzelne fotografische Aufnahme vervielfältigt werden (Positiv-Negativ-Verfahren). Rasch wird von ihrer Vervielfältigungsmöglichkeit umfangreich Gebrauch gemacht:

Fotobetriebe entstehen, die Negative hunderte Male kopieren und die Bilder in Bücher einkleben, so daß die Fotografie eine gewisse Verbreitung erfährt.

Für das Zeitungswesen, das sich im 19. Jahrhundert mit außerordentlicher Schnelligkeit entwickelt, spielt die Fotografie zunächst keine direkte Rolle. Fotos können nicht ins Druckverfahren übernommen, sondern müssen in Zeichnungen umgesetzt werden, die dann Vorlagen für den Druck bilden.

Erst nach 1875 wird ein Verfahren entwickelt, das die direkte Übernahme der Fotografie in den Druck gestattet (Autotypie; mechanisch fotografisch übertragene Tonätzung). Es verbilligt das Abbilden erheblich.

Dies führt dazu, daß sich die Möglichkeiten außerordentlich vergrößern, bildhaft-Anschauliches massenhaft zu vervielfältigen; außerdem verstärkt es die Tendenz zum »aktuellen« Foto (Berliner Illustrierte Zeitung; Titelfoto dort seit 1900).

Neben dem Film bildet die Fotografie in Zeitungen und Illustrierten einen wichtigen Bestandteil der visuellen Kultur.

Erst durch die Entwicklung visueller Medien und Vervielfältigungstechniken wird es möglich, die breiten Massen mit Medien zu erfassen.

## Fotografie und Druck

Die Herstellung von Raster-Klischees ist bis in die späten 60er Jahre hinein sehr teuer. Daher werden die meisten Bücher und Zeitschriften nur notdürftig bebildert, falls nicht – wie in der Werbung – außerordentlich viel Geld und direkte Notwendigkeiten vorhanden sind.

Mit der Entwicklung von Offset-Druck-Verfahren wird das Drucken von Fotos erheblich verbilligt. Nun sind Bücher und Zeitschriften mit umfangreicher Bilderung nur noch mit Maßen teurer als ungebildete.

Damit liegen die ökonomischen Bedingungen dafür vor, daß Walter Benjamins Foto-Theorie der Bilder-Serie, der Fotografie als einer Art Film, im Bereich der vervielfältigten Medien d. h. in den Massenmedien in die Praxis umgesetzt werden kann.

Aber ideologisch gibt es immer noch erhebliche Blockaden. Der historische Gebrauch des Fotos in den Massenmedien ist in Redaktionen und bei den Fotografen so stark verinnerlicht, daß sie sich in der Regel nicht von ihm lösen.

Das Bewußtsein ist nur selten so fortschrittlich wie die objektiven Möglichkeiten, die bereits bestehen. Das heißt: es hinkt hinterher.

Weitgehend wird die Fotografie noch als Einzelbild in Texte eingefügt. Wo mehrere Fotos erscheinen, bleiben sie Additionen von Einzelbildern und illustrieren den Text.

Nur selten werden Bilder-Geschichten präsentiert, d. h. die Fotografie filmisch eingesetzt – sowohl in konservativen wie in fortschrittlichen Büchern und Zeitschriften.

Ein Beispiel für einen außerordentlich zurückgebliebenen Bild-Gebrauch ist ausgerechnet die Zeitung, die sich »Bild-Zeitung« nennt. Sie zeigt das eingeschränkteste Spektrum des Bildgebrauches, das wir kennen: lediglich Portraits (in den Varianten: Kopf, Brustbild, Figur) und Tatort-Fotos (meist ohne Szenerie) wie z. B. eine Straße oder ein Gebäude.

Der »Stern«, der eine Fülle von hochqualifizierten Reporter-Fotografen beschäftigt, hat eine außerordentlich entwickelte Praxis des Einzelbildes (als Schlüsselbild und/oder Symbol-Fotos) sowie der Illustration entfaltet. Aber eine Bild-Reportage unter dem Gesichtspunkt einer filmischen Foto-Ästhetik ist auch beim »Stern« noch nicht vorhanden.

18 Beispiel:

Ruth I. Mahood. *Photographer of the Southwest*. Adam Clark Vroman. 1856–1916. New York 1961.

19 Berenice Abbot. Eugene Atget. Prag 1963.

20 Walter Benjamin. *Kleine Geschichte der Fotografie*. In: Walter Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt 1963. S. 83/84 (zuerst: 1931). Benjamin. o.a.O. 1963/1931. S. 82.

21 Jacob A. Riis. *How the other half lives*. New York 1971.

Louise Ware. Jacob A. Riis. *Police Reporter. Reformer. Useful Citizen*. 1938. Rune Hassner. Jacob A. Riis. *reporter med Kamera*. Stockholm 1970.

22 Judith Mara Gutman. Lewis W. Hine and the American Social Conscience. 1967.

Ein Beispiel für anklägerische Fotografie in Deutschland:

Alexander Steenbock-Fermor. *Deutschland von unten. Reise durch die proletarische Provinz*. Stuttgart 1931. Nachdruck: (Bucher) Luzern 1980.

23 Wilfried Ranke, Heinrich Zille. *Photographien Berlin 1890–1910*. (Schirmer/Mosel) München 1975.

Wilfried Ranke, Heinrich Zille. *Vom Milljöh ins Milieu*. (Fackelträger) Hannover 1979.

Berliner Typen gezeichnet und fotografiert von Zille. (Fischer) Frankfurt 1976.

24 Anatoli Lunatscharski. *Die Revolution und die Kunst*. Dresden 1974 (zuerst: 1920/22).

Willi Münzenberg. *Propaganda als Waffe*. Ausgewählte Schriften 1919–1940. Frankfurt 1972.

Rosalinde Sartorti/Henning Rogge. *Sozialistische Fotografie (1928–1932)*. München 1975.

W.I. Lenin. *Über Agitation und Propaganda*. Eine Auswahl. Berlin 1972.

26 Richard Hiepe. *Die Kunst der neuen Klasse*. Gütersloh 1973. Abb. S. 22/23.

27 Gabriele Ricke. *Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*. Hannover 1974.

Heinz Willmann. *Geschichte der Arbeiter- und Illustrierten Zeitung 1921–1938*. Berlin 1974.

28 Günter Danner. *Die Anfänge der Arbeiterfotografenbewegung in Deutschland und ihre Bedeutung für die »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung«*. Dissertation. Leipzig 1966 (Manuskript).

*Der Arbeiter-Fotograf*. August 1926 bis Februar 1933.

*Der Arbeiterfotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926–1932*. Köln 1977.

Erwin Hoernle. *The Working Man's Eye*. In: David Mellor. *Germany. The New Photography 1927–33*. London 1978. S. 46/50 (aus: *Der Arbeiter-Fotograf 1930*).

Willi Münzenberg. *Task and Objectives*. In: Mellor. a. a. O. 1978. S.50/53 (aus: *Der Arbeiter-Fotograf 1931*).

Erich Rinka [ehem. Reichssekretär]. *Aus dem Alltag der Arbeiterfotografen*. In: *Arbeiterfotografie*. Berlin 1978. S. 69/87.

## Die Volks- und Völkerkunde

Wichtigste Beiträge leistet in vielen Ländern die Volkskunde sowie die Völkerkunde (z. B. indianische Völker).<sup>18</sup>

Der Kunstpädagoge Alfred Lichtwark (1852–1914) ruft dazu auf, die Gipfelpunkte des »Volkslebens« aufzunehmen.

## Die Umwelt wird abgeschminkt

Eugène Atget hängt 1898 den Beruf des Schauspielers an den Nagel und beginnt, seine Umwelt abzusminken: er fotografiert bis zu seinem Tod 1927 in Paris die Stadt.<sup>19</sup>

»Atget ist« an den großen Sichten und sogenannten Wahrzeichen »fast immer vorübergegangen; nicht aber an einer langen Reihe von Stiefelleisten; nicht an den Pariser Höfen, wo von abends bis morgens die Handwagen in Reih und Glied stehen; nicht an den abgeegenen Tischen und den unaufgeräumten Waschgeschirren, wie sie zu gleicher Zeit zu Hunderttausenden da sind; ... Merkwürdigerweise sind aber fast alle diese Bilder leer ... die Stadt auf diesen Bildern ist ausgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat. Diese Leistungen sind es, an denen die surrealistische Fotografie eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch verbreitet. Sie macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung der Details fallen« (Walter Benjamin).

Vergleicht man diese Fotos mit der Fülle der zeitgleichen »künstlerischen Fotografien«, dann sieht man, daß sie keine Auratisierung mehr besitzen, die die Wirklichkeit überdeckte, die die Wirklichkeit lediglich als Projektionsvorwand für die eigenen subjektiven Seelenzustände nahm. Der neue Mediengebrauch hebt – nach Benjamin – die »Versenkung« auf, »die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde«.<sup>20</sup>

## Anklägerische Sozialfotografie

Zu den ersten Höhepunkten der Sozialfotografie zählen zwei einzelne Fotografen: Jakob A. Riis (1849–1914)<sup>21</sup> und Lewis W. Hine (1874–1940)<sup>22</sup>. Sie benutzen die Fotografie für Sozialreportagen, die sie als Zeitungsartikel, Vorträge und Bücher veröffentlichen: Berichte über das Elend und die Wohnungsnot von Einwanderern in New York sowie über die Kinderarbeit in Bergwerken und Textilfabriken.

Das Medium Fotografie wird so *intensiv* wie möglich und mit Überwindung großer technischer Schwierigkeiten genutzt: es soll ein *Maximum dessen, was sichtbar war, wiedergeben*. Riis und Hine arbeiten mit *Bilder-Folgen*. Um den nicht sichtbaren Bereich ihrer Themen darzustellen, benutzen sie ein *weiteres Medium*: das Wort d. h. den Text.

Sie schaffen *Beweismaterial* gegen Mietwucher, Korruption, schuldlose Armut sowie gegen Unmenschlichkeit in der Arbeitswelt. Ihre Tätigkeit ist ein wichtiger *Bestandteil der politischen Kampagnen* für bessere Wohnverhältnisse und für die Abschaffung der Kinderarbeit und trägt erheblich zu konkreten Erfolgen bei.

Riis und Hine argumentieren mit Bildern und Texten *nicht eindimensional*: sie erschüttern ihre Mitmenschen nicht nur durch die Informationen über das *Elend*, sondern ebenso dadurch, daß sie ihnen die unerschütterliche *Würde* der Menschen zeigen, um derentwillen gesellschaftliche Verbesserungen notwendig sind.

Sie unterscheiden sich durch diese *Mehrdimensionalität*, d. h. durch die *Doppelwertigkeit (Ambivalenz)* ihrer Darstellung von vielen nachfolgenden »Mülleimer-Fotografen«, die meist – entgegen oft wohlmeinenden Absichten – mit der Darstellung armseliger Verhältnisse *auch die Menschen als armselig diskreditieren*.

## Analytische Sozialfotografie

Heinrich Zille (1858–1929) fotografiert als Hilfsmittel für seine Zeichnungen zwischen 1890 und 1910 in Berliner Arbeiter-Vierteln (rund 300 Negative erhalten).<sup>23</sup> Diese Arbeit nennt er »notieren«.

Zille erfaßt das, was die bürgerliche Fotografie völlig ignoriert: Straßenszenen, Frauen und Kinder, die über die Märkische Sandwüste vor dem Stadtrand Berlins Abfallholz in ihre Arbeiterwohnungen schleppen, Umzüge von Arbeitern auf Karren u. a.

*Er umkreist die Menschen mit der Kamera* – ähnlich wie später Eisenstein seine Objekte aus *mehreren Ansichten* zeigt.

## Fotografie der Arbeiterbewegung

Erst nach der russischen Revolution 1917 und in den Zwanziger Jahren beginnt die Arbeiterbewegung die Fotografie für ihre Themen zu nutzen.

In Rußland bestand die Notwendigkeit, die breite Bevölkerung von den revolutionären Ereignissen zu informieren und Einfluß auf ihre *Bewußtseinsbildung* zu nehmen: da die meisten Menschen nur mit Mühe oder überhaupt nicht lesen konnten, mußten *visuelle Darstellungsmittel* benutzt werden. Für diese *Aufklärung* entwickelten vor allem Lunatscharski<sup>24</sup> und Lenin<sup>25</sup> eine ästhetische Theorie von außerordentlicher Bedeutung und Folgen. *Alle bildnerischen Darstellungsmittel werden benutzt: Malerei (siehe die Rosta-Fenster in Postämtern),<sup>26</sup> Fotografie, Theater und Film.*

Auch in Deutschland entwickelten Kommunisten den *sozialorientierten Gebrauch der Medien* Film und Fotografie. Sie gründeten Produktionsgesellschaften für Filme und schufen die berühmten „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung“ (A-I-Z).<sup>27</sup>

Die AIZ erscheint 1926 wöchentlich mit 500 000 Exemplaren. Sie ist das wichtigste und kontinuierlichste Dokument der Sozialfotografie der ersten Jahrhunderthälfte.

An der AIZ wirken zunächst *neben professionellen Fotografen einzelne Arbeiter* mit. Walter Tygöregt Willi Münzenberg 1926 an, die fotografierenden Arbeiter zu *organisieren* – nach dem Vorbild der Arbeiterkorrespondenten seiner kommunistischen Zeitung »Rote Fahne«, die aus Betrieben berichten. 1932 gibt es 125 Gruppen mit rund 3000 Mitgliedern.<sup>28</sup>

Auch die Gewerkschaften und Sozialdemokraten versuchten, die neuen Medien Film und Fotografie einzusetzen. Obwohl den Kommunisten finanziell weit überlegen, entwickelten sie jedoch nicht mehr als Ansätze zum sozialorientierten Gebrauch der Fotografie und des Filmes.

Arbeiterfotografengruppen bilden sich 1926 in Leipa (CSR) und Zürich (Schweiz). 1931 (bis 1934) in den Niederlanden<sup>29</sup> sowie in England.

## Komplexe Sozialdokumentation

Die wirtschaftliche Krise in der USA, zu der Naturkatastrophen wie Dürre und Sandstürme kommen, führt in der Mitte der Dreißiger Jahre zu einer Katastrophe in der Landwirtschaft. 1935 sind rund 33 Millionen Amerikaner betroffen – ein Viertel der gesamten Bevölkerung. Die »Farm Security Administration« soll Hilfsmaßnahmen für die Heere verarmter Kleinbauern organisieren, die als fahrende Landarbeiter zu miserabelsten Löhnen und unter unwürdigen Lebensbedingungen ums nackte Dasein kämpfen.

Der Ökonomie-Professor Roy Stryker wird beauftragt, *zur Information der Öffentlichkeit und der Regierungsbehörden eine Dokumentation* anzufertigen. Er beschäftigt unter anderem Fotografen – so Walker Evans, Ben Shan, Arthur Rothstein, Carl Mydans, Gordon Parks, Jack Delano, Dorothea Lange und Margaret Bourke-White.<sup>30</sup>

Margaret Bourke-White<sup>31</sup> arbeitet mit dem Schriftsteller Erskine Caldwell zusammen. Sie sprechen viel und oft mit den Betroffenen, lassen sie lang erzählen d. h. sie machen das, was wir mit dem sozialwissenschaftlichen Wort *Intensiv-Interviews* bezeichnen.

Diese *Arbeitsform der komplexen Sozialreportage* wird in den siebziger Jahren wieder neu entwickelt – am Vorbild des Dokumentarfilmes (Ernst Ludwig Freisewinkel, Lukas Maria Böhmer und vor allem Erika Runge sowie Max Willutzki).

Bourke-White und Caldwell publizieren ein Buch, das nicht mit oberbegrifflicher Formulierung anklagt, sondern durch die *direkte Konfrontation* mit konkreten Menschen – unter dem Titel »Du hast in ihre Gesichter geblickt« (You Have Seen Their Faces).

Die *Zusammenarbeit* von Dorothea Lange mit dem Ökonomie-Professor Paul Taylor ist die erste wichtige *Zusammenarbeit eines Sozialwissenschaftlers mit einer Fotografin*. Sie publizieren gemeinsam das Buch »An American Exodus – Dokumente menschlicher Zerrüttung.«<sup>32</sup>

Die Fotos haben *Texte*, die oft *Aussagen der Betroffenen* selbst sind.

Dorothea Lange schreibt an die Tür ihrer Dunkelkammer einen Satz des Philosophen Francis Bacon, den dieser dreihundert Jahre zuvor – als ein *Programm der Aufklärung* – geschrieben hatte: »Die Betrachtung der Dinge, wie sie sind, ohne Irrtum und Verwechslung, ohne Ersatz und Betrug, ist in sich edler als eine ganze Ernte von Erfindungen.«<sup>33</sup>

## Existentieller Einsatz: Eugene Smith

Eugene Smith (geb. 1918) geht *ein Jahr lang* in ein spanisches Dorf und dokumentiert fotografisch das Leben der Bewohner.<sup>34</sup> 1971 zieht er für *mehrere Jahre* in den japanischen Fischerort Minamata und hilft der *Bürgerinitiative* der Fischer im Kampf des kleinen David gegen den schier übermächtigen

B. Beiler (Herausgeber). Berichte, Erinnerungen, Gedanken. Zur Geschichte der deutschen Arbeiterfotografie 1926–1933. Ausstellungskatalog. Berlin o. J.

Arbeiterfotografie: Ästhetik und Kommunikation 1973. Nr. 10 Arbeiterfotografie Berlin 1978. (Themenheft).

Wilhelm Körner, Soziale und Politische Reportage. Die Entwicklung der Arbeiterreportage, eines neuen operativen bild-journalistischen Medium, durch die A-I-Z und durch die Arbeiterfotografen. In: Alltag 1. Jahrbuch der sozialdokumentarischen Fotografie. Hamburg 1978. S. 150/156.

Bert Hogeneamp. Arbeitersfotografie: Screen 92–93/1979/80. S. 58/81.

29 Bert Hogenkamp. Onze eigen fotografen. 1920–1940: Screen 92–93/1979/80. S. 34/37 (Arbeiterfotografen in den Niederlanden).

30 Roy E. Stryker/Nancy Wood. In This Proud Land. America 1935–1943 as Seen in the FSA Photographs. London 1974.

Arthur Rothstein/John Vachon/Roy Stryker. Just Before the War: Urban America from 1935 to 1941 as seen by photographs of the Farm Security Administration. 1968.

R.F. Doherty. Sozialdokumentarische Photographie in den USA. Luzern 1974.

Walker Evans. Photographs for the Farm Security Administration 1935–1938. New York 1973.

Walker Evans. Katalog Museum of Modern Art. New York 1971.

31 Margaret Bourke-White. Eyes on Russia. New York 1934. Erskine Caldwell/Margaret Bourke-White. You Have Seen Their Faces. New York 1937.

Margaret Bourke-White. Mein Leben und meine Bilder. (Droemer) München 1963. Sean Callahan (Herausgeber). The Photographs of Margaret Bourke-White. New York 1972.

Margaret Bourke-White. Deutschland – April 1945. (Schirmer/Mosel) München 1979.

32 Dorothea Lange/Paul Schuster Taylor. An American Exodus. Yale 1969 (zuerst: 1939).

33 Weitere Beispiele: Baisie Conrat/Richard Conrat. The American Farm. A. Photographic History. Boston 1977.

Bernard Dufour. La pierre et le seigle. Histoire des habitants de Ville franche – de – Ronergue recantée par les photographies d'amateurs et les albums de famille 1860–1950. (Seuil) o. O. 1977.

Jacob Holt. Bilder aus Amerika. (Fischer) Frankfurt 1978. Rean Mazzone/Axel von Scheidt. Tu conosci la Sicilia? Kennst du Sizilien. (Mazzone) Palermo 1978. (Italienische und deutsche Texte. Sozialreportage. Interviews.)

Anne Frank. (Schneider) Heidelberg 1979. (Dokumente und Fotos).

Peter Magubane. Südafrika (Fischer) Frankfurt 1979. (Sozialfotografie über die Rassentrennung.) Jürgen Müller-Schneck (Fotos). Ruth Dirx/Ursula Schulz (Textredaktion). Indianische Hoffnungen. (Jugenddienst) Wuppertal 1979



34 W. Eugene Smith. His Photographs and Notes. New York 1969.

W. Eugene Smith/Aielen M. Smith. Minamata. Japan: Camera 35. 1974, 18. S. 26/51.

35 August Sander. Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. Einleitung: Alfred Döblin. München 1976 (zuerst: 1929).

August Sander. Deutschenspiegel. Menschen des 20. Jahrhunderts. Gütersloh 1962. (Fotos von 1892 bis 1955).

36 Beate und Heinz Rose. Paare. Menschenbilder aus der Bundesrepublik Deutschland zu Beginn der 70er Jahre. München 1972.

37 Projektgruppe Eisenheim mit Jörg Boström und Roland Günter. Rettet Eisenheim! Berlin 1973 (zuerst: 1972).

Jörg Boström/Roland Günter (Herausgeber). Arbeiterinitiativen. (VSA) Berlin 1976.

Janne Günter/Roland Günter. Architekturelemente und Verhaltensweisen der Bewohner. Denkmalschutz als Sozialschutz. In: Ina-Maria Greverus (Herausgeber), Denkmalräume – Lebensräume: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung (Giessen) NF 2/3. 1976. S. 7/56.

Janne Günter, Arbeitersprache als Ausdruck spezifischer Qualitäten. Oberhausen 1975 (Fotos von Michael Weisser über die Gestik und Mimik eines Arbeiters.)

Roland und Janne Günter. Elemente sozialer Architektur und ihre Gebrauchswerte. In: Michael Andritzky/Gert Selle (Hrsg.), Lernbereich Wohnen. Reinbek bei Hamburg 1979. S. 10/44.

Klaus Spitzer. Spielumwelt Stadt. In: Michael Andritzky/Gert Selle (Hrsg.), Lernbereich Wohnen. Reinbek bei Hamburg 1979m S. 106/121.

Roland Günter, Janne Günter, Horst Heinicke. Wohnumfeld-Verbesserung. Ein Katalog von Elementen sozialer Öffentlichkeit. Arch + 1979, S. 35/61.

Roland Günter/Wessel Reinink/Janne Günter. Rom – Spanische Treppe. Architektur – Erfahrungen – Lebensformen. Hamburg 1978.

Roland Günter/Rolf Joachim Rutzen. Kultur-Katalog. Hamburg 1979.

38 Beispiele: Gunnar Reinius. Arbetsliv i gamla tider. o. . 1973. Cesare Colomba/Michele Falzane del Barbard (Herausgeber). La Fatica dell' Uama. Milano o. J. (Arbeit auf dem Land und in Fabriken von 1870 bis 1914).

Urszula Rayska. Victorian and Edwardian Shropshire. London 1977. Jan Dijkstra. De Watermakers. Honderd jaar drinkwaterleiding rotterdam. Rotterdam 1974.

Oreste Grossi/Gianfansto Rosoli. Il pane duro. Elementi per una storia dell'emigrazione italiana di massa (1861–1915). (Savellii) Roma 1976. (Sozialfotografie der Massen-Auswanderung.)

Wim Nijsten/Jos Bours/Marlies Hautvast. Mijnwerkers. (Link)Nijmegen 1979.

Goliath: ein japanischer Konzern verdammte durch Quecksilber-Vergiftung des Meeres auf dem Weg über die Vergiftung der Fische viele Menschen zu entsetzlichstem Siechtum.

Smith dokumentiert mit *Fotos viel direkter als es Texte vermögen* die *Folgen* der Umweltzerstörung.

Er nimmt dabei unter anderem *uralte Motive* wieder auf: so wird z. B. aus der Madonna mit dem toten Jesus die japanische Mutter, die sich liebevoll über ihren gräßlich verkrüppelten erwachsenen Sohn beugt.

Eugène Smith ist kein Fotograf, der die Szenerie aus der Distanz fotografiert. Wegen seiner *existentiellen sozialen Identifikation* brach er mehrfach mit der Illustrierten LIFE, für die er jahrelang arbeitet. In Minamata fällt bei einer Demonstration der Werksschutz des Konzerns über den fotografierenden Smith her und verletzt ihn lebensgefährlich – mit bleibenden Folgen für seinen Sehnerv.

Smith hat *alle Fähigkeiten*, die er sich im harten Geschäft des Illustriertenjournalismus und der Kriegsfotografie erwerben mußte (*Kriminalistik, persönlicher Mut, Beweglichkeit*), *von kommerziellen Zielen auf humane Ziele umgepolt*: als *Waffe* im Kampf gegen die Unterdrückung und Zerstörung der Menschlichkeit.

## Sozialwissenschaftliche Fotografie

August Sander entwickelt in den Zwanziger Jahren eine *visuelle Soziologie*,<sup>35</sup> die Beate und Heinz Rose 1972 fortsetzen.<sup>36</sup>

Janne und Roland Günter kämpfen seit 1972 in Arbeitersiedlungen des Ruhrgebietes zusammen mit den Bewohnern für die Erhaltung der gewachsenen Wohnumwelt und ihrer Sozialstrukturen (»Eisenheim«)

In *dieser Praxis* entwickeln sie eine spezifische Weise der Sozialfotografie. Um das *Bewußtsein der Bewohner für vorhandene Wohnwerte zu stabilisieren* und um *gegen massive Diffamierungskampagnen* der Arbeitersiedlungen wirksamer auftreten zu können, fotografieren sie eine Fülle einzelner *sozialer Szenen* im Wohnumfeld. Daraus entwickeln sie eine *Forschung* mit der Frage: *Wie können Menschen konkrete Möglichkeiten der Architektur nutzen?*<sup>37</sup>

Diese *präzise sozialwissenschaftliche Erfassung* hat nicht nur sozialpolitischen Einfluß (Umkehrung des negativen Images der Siedlungen), sondern *wirkt sich auch auf die Architektur-Fotografie* aus. Diese hatte eine Tradition entwickelt, in der lediglich Bauten und Räume, aber von Menschen gereinigt, aufgenommen wurden. Jetzt gibt es erste Ansätze. *Architekturen mit ihrem menschlichen Zusammenhang d. h. mit Benutzern darzustellen.*

## Fotografierte Sozialgeschichte

Eine Anzahl von Publikationen sammelt die verstreuten historischen Fotografien aus der Arbeitswelt des 19. und 20. Jahrhunderts.<sup>38</sup> Die Autoren schaffen dadurch Material zu einer differenzierteren Sozialgeschichte, die auch die visuellen Tatbestände einschließt (und nicht mehr nur mit ihnen – wie bislang – Publikationen illustriert).

## Dokumentiertes Alltagsleben

Von 1900 bis 1930 fotografiert Henri Berssenbrugge (1873–1959) das Straßenleben in niederländischen Städten sowie das Leben auf dem Land. Seine Fotos stellen ebenso wie die Aufnahmen von Olie unersetzliche Dokumente des Volkslebens dar.

Im Gegensatz zu den meisten Fotografen ihrer Zeit, die in den Städten fotografieren, weichen sie den Menschen, d. h. den sozialen Sachverhalten nicht aus, sondern suchen sie in direkter Weise auf.

Beide verstellen sich die soziale Realität durch keinerlei Konkurrenz zu herrschenden Kunstansprüchen – und stellen eben dadurch wichtige Produktionen sozialorientierter Kunst her.<sup>39</sup>

## Arbeitswelt – Lebenswelt

Die Sozialfotografie beschränkt sich schon seit einiger Zeit nicht mehr auf die sogenannten großen Themen wie Arbeitskämpfe (Streik, Demonstrationen,<sup>40</sup> Arbeitslosigkeit,<sup>41</sup> Hunger u. a.), also auf die konfliktreichsten Situationen im Leben der Gesellschaft<sup>42</sup> und des einzelnen.

Längst sind die Felder erweitert: die Arbeitswelt wird dokumentiert,<sup>43</sup> noch stärker die Lebensumwelt<sup>44</sup> in den Städten und im unmittelbaren Umfeld der eigenen Wohnung.

Für viele einzelne und Gruppen sind Fotoapparat, Tonband und Notizbuch zu Instrumenten geworden, sich selbst, Ereignisse ihres Lebens,<sup>45</sup> ihren Lernalltag, ihre Straße, ihr Stadtviertel und viele weitere Bereiche zu dokumentieren.

Diese Dokumentation erfordert die Entwicklung der Fähigkeiten, Erfahrungen zu machen: genau zu beobachten, geradezu kriminalistische Spuren zu verfolgen, Spuren zu sichern (Beweisfotos), Zusammenhänge herauszufinden.

Sozialfotografie wird zum komplexen Bildungsexperiment.

Gordon Winter, *A Country Camera 1844–1914*. Harmondsworth 1966.

39 Beispiele: Kees Nieuwenhuijzen (Redaktor), Henri Berssenbrugge. *Straat- en landleven 1900–1930*. (van Gennep) Amsterdam 1976.

John Thomson/Adolph Smith, *Street Life in London*. New York 1969 (zuerst: 1877).

Jacob Olie, *Amsterdam gefotografeerd 1860–1905*. Amsterdam 1974.

Gilberto Bedini/Giovanni Fanelli, *Spazio e tempo dall' ottocento ad oggi*. (Pacini Fazzi) Lucca 1971.

Bettina Secker, *August. Ein Leben auf dem Lande*. (Schmalfeldt Bremen 1979. (Biografische Reportage über den Tages-, Jahres- und Lebenslauf eines pensionierten ostholsteinischen Landarbeiters).

Heinz Schilling, *Situative Fotografie*. In: *Zigeuner und wir*. Notizen. Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie Universität Frankfurt, Nr. 9/Okttober 1979, S. 301/05.

40 Bernhard Larsson, *Demonstrationen. Ein Berliner Modell*. (Voltaire-Flugschriften) o. O. und J. (um 1968; Studentenbewegung).

Günter Zint/Claus Lutterbeck, *Atomkraft*. Fischerhude 1977.

41 Streikwinter, *der Stahlarbeiterstreik NRW 78/79* (Revier) Duisburg 1979.

Bernd Löffler/Jochen Mariß, *...arbeitslos*. Hamburg 1977.

42 Oscar van Alphen, *Het rijke onvermogen*. En fotoreportage over West-Duitsland. Amsterdam 1978. *Streikwinter der Stahlarbeiterstreik NRW 78/79*. (Revier) Duisburg 1979.

43 Projektgruppe Arbeiterfotografie Bielefeld, *Rationalisierung – für wen?* Reportagen: *Arbeitswelt in der Krise*. Berlin 1976.

Erhart Schröter, *Betriebserkundung in einer Fensterfabrik*. In: *Kunde/Wawrzyn* a. a. O. 1979, S. 151/79.

Michael Meyer, *Wer baute das sieben-torige Theben?* In: *Alltag* 1. a. a. O. 1978, S. 72/83 (Bauarbeit).

Projektgruppe »Arbeiter im öffentlichen Dienst«, *...kaum zu bewältigen*. «Müllwerker in der Umstellung». In: *Alltag* 1. a. a. O. 1978, S. 14/25.

Bernhard Schimmelpfennig, *...nämlich Arbeit zu zeigen*. In: *Alltag* 1. a. a. O. 1978, S. 26/29 (Putzfrauen in städtischen Omnibussen).

M. Szulc Krzyzanowski (Fotos), A. van den Berg/ B. Spekmann (Text), *Nem- en nu Henny*. Zomaar een werkende jongere. (Landelijke Organisatie Vormingswerk Werkende Jongeren) Utrecht 1977.

John Berger/Jean Mohr, *A seventh*

*man*. The story of a migrant worker in Europe. (Penguin) Harmondsworth 1975.

Oren Schmuckler/Max von der Grün/Günter Wallraff, *Unsere Fabrik*. (Bucher) Luzern 1979. (Sozialfotografie.)

44 Wolf Schöne, *Wie Familie M. verändert wurde*. *Sozialmagazin* 2, 1977, Nr. 5, S. 12/21.

Wolf Schöne, *Zeit-Bilder. Menschen und Orte im Ruhrgebiet*. In: *Alltag* 1. a. a. O. 1978, S. 84/89 (Aufnahmen an der gleichen Stelle: 1966, 1970, 1974).

Gegen den Atomstaat. 500 Fotodokumente von Günter Zint. Mit Texten von Wolf Biermann, Otto Köhler, Klaus Traube und Günter Wallraff. *Erweiterte Ausgabe*. (Zweitausendeins) Frankfurt 1979 (Anti-AKW-Aktionen).

Komitee Frauenzentrum Freiburg (Herausgeber), *Frauen gehen auf die Straße* (Femmes descendent dans la rue). (Lindwurm) Freiburg (Schweiz) 1978. (Vielfältige Demonstration der Frauenbewegung in Freiburg; deutsche und französische Texte.) Paola Agosti/Silvia Bordini/Rosalba Spagnoletti/Annalisa Usai, *riprendiamoci la vita*. Immagini del movimento delle donne. (Savelli) Roma 1976. (Demonstrationen der Frauenbewegung in Italien.)

Gloria Steinen (Einleitung), *The Decade of Woman. A Ms. History of the Seventies in Words and Pictures*. (Putnam) New York 1980.

45 Michael Szulc Krzyzanowski, *Publikumsaktivierung*. In: *Alltag* 1. a. a. O. 1978, S. 148/49 (Selbsterfahrung durch Fotografie).

Boström/Günter, *Arbeiterinitiativen*. a. a. O. 1976.

Holle Hartmann, *Frau Hinterthür. Mutter von sechs Kindern, berufstätig*. (HfBK) Braunschweig (um 1974).

Lienhard Wawrzyn, *Mit Fotos etwas rauskriegen. Anregungen zu einer Reise in unseren Alltag*. In: *Kunde/Wawrzyn* a. a. O. 1979, S. 224/40 (alte Frau).

Z. B. Peter Burmeister/Uli Puritz/Christine Robert, *Hausgeburt*. In: *Kunde/Wawrzyn* a. a. O. 1979, S. 126/45.

Alison Ehrlich Wachstein (Fotos und Text), *Pregnant Moments. The Experience of Pregnancy & Childbirth* (Morgan) New York 1979. (Über eine Geburt.)

Wolf Schöne, *Operationen in Lambarene*. In: *Alltag* 1. a. a. O. 1978, S. 126/27.

Martien Coppens, *De Mensch in de Fotografie*. Leiden 1946.

Roland Günter, *Schach*. In: *Alltag* 1. a. a. O. 1978, S. 132/33 (Bilderfolge: psychologische Beobachtung eines Arbeiters).

Rolf Kunitsch, *Das geistig behinderte*

Kind Basel 1972.

Wolfgang Hahner, *Das große kleine Glück behinderter Kinder*. Neukirchen-Vluyn 1976.

Wolfgang Hahner, *Jugendhilfe Schweicheln*. (Bethel) Bielefeld 1977.

Eberhard Fiebig, *Kind kaputt*. Ein Pamphlet. Lollar 1974.

Nancy Hoenisch, Elisabeth Niggemeyer, Jürgen Zimmer, *Vorschulkinder*. Stuttgart 1969.

Christine Tigges, *Allseitig reduzierte Persönlichkeiten. Kinder im Schulstreß*. In: *Alltag* 1. a. a. O. 1978, S. 38/43.

Bill Owens, *Our Kind of People. American Groups and Rituals*. New York 1975.

Stadtbereiche:

Roland Günter, *Alltag in der Toscana*. In: *Alltag* 1. a. a. O. 1978, S. 118/25. (Interviews und Fotos mit einem Bäcker, Gastwirt, Bauern und Arbeiter).

Theodor Oberheitmann, *Leben im Dorf*. In: *Alltag* 1. a. a. O. 1978, S. 128/31.

Lienhard Wawrzyn/Dieter Kramer, *Wohnen darf nicht länger Ware sein*. Darmstadt 1974 (Fotos aus Berlin-Kreuzberg).

Projektgruppe Schalke der Fachhochschule Bielefeld, *Wer macht Schalke kaputt? Untersuchungen in einer Arbeiterstadt*. Berlin 1974.

Museum Bochum (Hrsg.), *Umbau der Stadt: Beispiel Bochum*. Bochum 1975.

Fran van der Hoeven, *Leven in de Pijp*. (Rijksacademie van beeldende kunsten. Faculteit visuele communicatie) Amsterdam 1976 (Reiches Fotomaterial und kurze Texte über das Leben im Amsterdamer Volksviertel Pijp.)

Paul Hofmann/ Wil Hohn, *»Zwei Kriege und jetzt die Bagger.« Menschen »auf der Braunkohle...«* In: *Alltag* 1. a. a. O. 1978, S. 104/13.

Sabine Schwabroh, *Hauswart Gross oder »ich zieh hier nicht weg!«* Fischerhude 1976.

Hans-Joachim Ellerbrock, Jochen Hahne, Gerhard Schafft, Altenwerder, *Ein Dorf wird zerstört*. Hamburg 1977.

Hilde Feldweg/Marion Paulus, *Wahrnehmung der städtischen Umwelt: Ästhetik und Kommunikation* 8, 1977, Nr. 28, S. 77/85.

Frank Napierala, *Neue Heimat? Trabantenstädte in der BRD*. In: *Alltag* 1. a. a. O. 1978, S. 72/83.

Gunter Rambow/Peter Weibel/Georg Nemeč/Sibylle Tiedemann/Sabine Hartmann, *... das sind eben alles Bilder der Straße*. «Die Fotoaktion als sozialer Eingriff. Eine Dokumentation. (Syndikat) Frankfurt 1979. Aktionen:

Werner Hewig, *Im Kampf gegen Bagger – Banken – Bürokraten*. In: *Alltag* 1.

a. a. O. 1978, S. 4/9 (Hungerstreik einer Arbeiter-Initiative zur Wohnungserhaltung).

Edith und Franz Ropenus, *Beweisfotos. Oder: wie man Leute verleumdet*. In: *Alltag* 1. a. a. O. 1978, S. 134/39 (Häuserkampf und Parteintrige).

Wanja Richter-Koppik, *»Machen Sie doch Fotos ohne Text!«* Über die Störung der Ordnung durch Ordnungshüter. In: *Alltag* 1. a. a. O. 1978, S. 140/47 (Stadtsanierung).

Sozialfotografie findet man gelegentlich in den Zeitschriften »filter« (Postfach, Mainaschaff; monatlich) und SCREEN (29 Old Compton Street, London W1Y 5PL; vierteljährlich).