

Kapitel 4

Anwendung der Fotorhetorik

In diesem Kapitel werde ich die Rhetorik der Fotografie anhand von fünf Beispielen verdeutlichen und sie

- als Kommunikatortheorie,
- als Produktionstheorie und
- als Botschaftstheorie

auf verschiedene Fotografien bzw. Fotografen anwenden. Die fünf Beispiele haben unterschiedliche Arten der Fotografie zum Thema. Dadurch wird die Kontextabhängigkeit des Fotos besonders deutlich. Ich beginne mit einer stark determinierten Fotografie, der sozialdokumentarischen Fotografie von Lewis Hine, wende mich dann einer künstlerischen Fotografie zu, die in ihrer Aussage offener ist. Im Anschluß daran betrachte ich eine Pressefotografie von Capa, stelle ihr eine Starfotografie gegenüber und gehe zum Abschluß noch auf ein privates Urlaubsfoto ein. Damit decke ich die wichtigsten und die am weitesten verbreiteten Bereiche der Fotografie ab. Zu Beginn untersuche ich jeweils genauer das Genre und definiere anhand dessen nocheinmal den Rhetorikbegriff. Danach gehe ich dann auf den Fotografen, die Produktion und die Botschaft des speziellen Bildes ein, um

am konkreten Beispiel die vorangegangenen theoretischen Überlegungen zu verdeutlichen.

4.1 Beispiel 1: Sozialdokumentarische F.

Die sozialdokumentarische Fotografie hat die Abbildung der Lebenswirklichkeit bestimmter Gruppen zum Ziel. Hier kommt besonders die indexikalische Eigenschaft der Fotografie zum Tragen, weil sie die Authentizität einer Fotografie – zum Beispiel gegenüber einer Zeichnung – erhöht. Die Fotografie ist zwar der Gefahr der Manipulation ausgesetzt, dennoch gilt sie insgesamt als objektiver als per Hand gefertigte Bilder. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Glaubwürdigkeit des Fotografen, der die indexikalischen Eigenschaften der Fotografie durch seine persönliche Integrität garantiert. Es gibt verschiedene Vertreter der sozialdokumentarischen Fotografie. In Amerika ist Hine der bekannteste.¹ Der Kontext der sozialdokumentarischen Fotografie ist durch den Ansatz bestimmt, mit den Fotografien auf bestimmte Zustände, in der Regel Mißstände, die im gesellschaftlichen Alltag vorkommen, aufmerksam zu machen. Der Fotograf als Garant für die Authentizität des Fotos wird als Person dabei vom Rezipienten mitanalysiert.

Als Beispiel für die sozialdokumentarische Fotografie habe ich W. Hine gewählt, weil er diesen Kriterien entspricht. Er hat mit seinem gesamten Werk eine klar bestimmte Intention verfolgt und nutzte die Fotografie, um durch ihren dokumentarischen Charakter auf Mißstände aufmerksam zu machen. Dabei widmete er sich im Besonderen der Kinderarbeit.

¹Darüber hinaus sind für die USA Berenice Abbott und die FSA zu nennen. Vgl. dazu auch Mora 1998, Seite 85f

4.1.1 Der Kommunikator

Lewis Wickes Hine lebte von 1874 bis 1940. Er gilt als der herausragende Vertreter der sozialdokumentarischen Fotografie Amerikas.² Hine wurde 1874 in Oshkosh (Wiskonsin) geboren, bestand 1892 die Abschlußprüfung der Oberschule und verlor im selben Jahr seinen Vater. Dadurch war er gezwungen, seinen Lebensunterhalt selbst zu verdienen, und übte von 1892 bis 1900 die verschiedensten Berufe aus.³ Währenddessen lernte er Frank A. Manny, Professor für Erziehungswissenschaften und Psychologie an der State Norma School in Oshkosh, kennen, der sich für moderne Erziehungskonzepte einsetzte. Er riet Hine, an der Universität von Chicago die dort gelehrt fortgeschrittenen Erziehungskonzepte zu lernen.⁴ Dies war angesichts der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Situation im damaligen Amerika von besonderer Bedeutung. „Die Jahrhundertwende war eine Zeit, in der sich Amerika, bislang von der Landwirtschaft geprägt, zu einer Industriegesellschaft entwickelte und der amerikanische Traum durch die Ausbeutungspraktiken der großen Trusts ernsthaft gefährdet erschien. Im Zorn über die Arroganz der Übeltäter des großen Geldes identifizierten sich die Reformer mit der untersten Schicht der neuen Industriegesellschaft, die ohne Chance war, ihre Lage selbst zu verbessern.“⁵

Hine schloß sich den Reformern an und wurde nach seinem Studium Lehrer an der New Yorker Ethical Culture School. „Diese Schule war ein Zentrum für Reformideen und -aktivitäten. Sie wurde von Professor Manny aus Oshkosh geleitet, der Hine an die Schule berief.“⁶

²Vgl. dazu Bieger-Thielemann, Seite 254

³Steinorth 1996, Seite 15

⁴Vgl. dazu Steinorth 1996, Seite 16

⁵Steinorth 1996, Seite 16

⁶Vgl. dazu Steinorth 1996, Seite 16

Auf Wunsch Mannys baute Hine an der Schule ein breites Fotografieprogramm auf. „So wurden zum Beispiel jetzt Kameras auf Exkursionen mitgenommen (...). Die Schüler sollten mit Hilfe der Kamera ihre Wahrnehmungsfähigkeiten erhöhen, sie sollten besser „sehen“ lernen.“⁷ Hine hat sich also mit der Fotografie sowohl praktisch als auch theoretisch beschäftigt.

Doch er setzte die Fotografie nicht nur in der Schule ein, sondern machte im Sommer und Herbst 1906 seine ersten Aufnahmen für das NCLC (National Child Labor Committee). „Das Komitee wollte die Öffentlichkeit darauf hinweisen, daß Kinderarbeit noch immer weit verbreitet war und daß damit die Chance von mehr als zwei Millionen Kindern zerstört wurde, eine Ausbildung zu bekommen und einmal ein besseres Leben zu haben. Dies war für die Reformer nicht nur Unrecht, sondern auch eine ungeheure Verschwendung menschlicher Ressourcen, die Amerika für die Gestaltung seiner Zukunft dringend nötig hatte. Durch die Mobilisierung der öffentlichen Meinung sollte der Gesetzgeber gezwungen werden, die Kinderarbeit zu verbieten.“⁸ Nachdem das Verteilen von Broschüren und Flugblättern nur wenig Erfolg brachte, versprach man sich mit Hilfe von Hines Fotografien, ein größeres Publikum anzusprechen.⁹

Hine wollte als Reformer dazu beitragen, daß die zukünftigen Generationen alle Chancen bekommen, ihr Leben selbst zu gestalten. Dem stand die Tatsache entgegen, daß die meisten Kinder schon früh arbeiten gehen mußten und deshalb keine Ausbildung erhielten. Um dagegen anzugehen, nutzte er die Fotografie. Damit wollte er zunächst einmal auf die bestehende Situation aufmerksam machen. „Mit seinen Fotos wollte Hine dem Gericht der öffentlichen Meinung unwi-

⁷Vgl. dazu Steinorth 1996, Seite 17f

⁸Steinorth 1996, Seite 20

⁹Vgl. dazu Steinorth 1996, Seite 20

derlegbares Beweismaterial vorlegen. Dies bedeutet, er mußte bei jeder Aufnahme sicherstellen, daß nicht der Vorwurf der Fälschung gemacht wurde. Hier kam Hine seine soziologische Ausbildung zugute. Im Gespräch mit den Kindern versuchte er, soviel wie möglich über ihre Lebensverhältnisse in Erfahrung zu bringen (...).¹⁰ Nicht nur der Umgang mit der Fotografie als Dokumentationsmedium war eine Konsequenz seines Ziel; auch auf die Bildgestaltung hatte dieses Vorhaben Auswirkungen. „Hine machte seine Aufnahmen mit einem klaren Ziel: Seine Fotos sollten der Öffentlichkeit ein Beispiel von netten und lebendigen Kindern zeigen, die tapfer ihrer schweren Arbeit nachgingen, und dies zu einer im Kontrast zur Lebendigkeit der Kinder stehenden unfreundlichen Umgebung in Fabriken, Glashütten, Baumwollspinnereien, Bergwerken und vielen anderen Industriebereichen.“¹¹ In diesem Zusammenhang formuliert Heiß: „Bezeichnend ist, daß Lewis Hine, der bedeutendste Photodokumentarist des frühen 20. Jahrhunderts, Soziologie studiert hatte.“¹²

Die Soziologie ist zum Verständnis Hines besonders wichtig, denn er hat als Soziologe gehandelt. Die Soziologie ist die Wissenschaft des Zusammenlebens und Handelns der Menschen. Sie ist eine Erfahrungswissenschaft. Ihr Forschungsgegenstand sind objektives Denken und erfahrbare, nachweisbare, objektive Tatbestände. Ihr Thema ist die soziale Wirklichkeit, das heißt das Zusammenleben und Zusammenhandeln der Menschen sowie die daraus resultierenden Ergebnisse und Effekte. Die soziale Wirklichkeit drückt sich in Effekten sozialen Handelns aus.¹³ Hierzu gehört auch die Untersuchung der Lebensbedingungen der Menschen.

¹⁰Vgl. dazu Steinorth 1996, Seite 23

¹¹Vgl. dazu Steinorth 1996, Seite 23

¹²Heiß 1990, Seite 15

¹³Vgl. dazu Korte; Schäfers 1992, bes. Seite 10ff

Die Soziologie geht davon aus, daß die Menschen in doppelter Weise Veränderungen unterworfen sind: 1. den biographischen Wandlungen und 2. den gesellschaftlichen und geschichtlichen Wandlungen. Erst dieser dynamische Zusammenhang aller Faktoren ist die soziale Wirklichkeit, also der Forschungsgegenstand der Soziologie. Hine hat die soziale Wirklichkeit mit Hilfe der Fotografie festgehalten, um so auf sie aufmerksam zu machen. Sein Anliegen war darauf ausgerichtet, die schlechte Situation der Kinder darzustellen und somit den Betrachter des Fotos aufzufordern, ihre Situation zu verbessern. Aber er wollte nicht einseitig nur das Negative darstellen, sondern auch positive Dinge aufzeigen. „Ich wollte die Dinge zeigen, die verbessert werden mußten. Ich wollte die Dinge zeigen, die gut waren.“¹⁴ Durch diese soziologische Herangehensweise erhoffte Hine sich bei seinem Projekt öffentliche Unterstützung im Kampf gegen die Kinderarbeit.

Hine beschränkte sich bei seinem Projekt zur Bekämpfung der Kinderarbeit jedoch nicht auf das Erstellen von Fotografien, sondern thematisierte sein Vorgehen auch, indem er Aufsätze und Vorträge über den erzieherischen Wert der Fotografie verfaßte. Hine hat das Medium Fotografie als erfolgreiches Mittel zur Unterstützung der soziologischen Arbeit immer wieder thematisiert. Er hat zum Beispiel 1909 einen Vortrag mit dem Thema „Wie die Kamera die Sozialarbeit unterstützen kann“¹⁵ gehalten und damit den rhetorischen Faktor seiner Tätigkeit, sein persuasives Anliegen ausdrücklich thematisiert. Diesen werde ich im folgenden genauer untersuchen. Der Titel des Vortrags ist etwas irreführend, denn es ist kein allgemein gehaltener theoretischer Vortrag, sondern ein Lichtbildvortrag, bei dem er gleichzeitig Fotografien zeigt. Er vertritt darin den Standpunkt, daß die Kinder-

¹⁴Unveröffentlichter Brief, hier zitiert nach Stott 1973, Seite 21

¹⁵Hine laut Kemp 1980, Seite 270-273

arbeit untragbar ist, und hält dazu an, sie zu bekämpfen. Dabei geht er auch darauf ein, wie genau vorgegangen werden muß, damit die Fotografien glaubwürdig sind. Er bringt darin auch Überlegungen zur Wahl des fotografischen Mediums an.

Hine war sehr zufrieden mit den Effekten seiner Arbeit und fand sein Anliegen durch die Rezipienten erkannt. Darüber hinaus machte er bei den Rezipienten einige Anzeichen dafür aus, daß sie sich zu dem von ihm intendierten Handeln aufgefordert fühlten, wie er 1910 in einer Bemerkung zu verstehen gab: „Ich bin sicher, daß ich die richtige Wahl getroffen habe. Meine Kinderarbeits-Fotos haben bereits bewirkt, daß sich Behörden die Frage stellen, ob solche Dinge überhaupt möglich sind.“¹⁶ Der Generalsekretär des NCLC schrieb später an Hine: „Die Arbeit, die Sie in meinem Auftrag geleistet haben, hat mehr dafür getan, daß die Existenz und die Bedingungen der Kinderarbeit einer großen Öffentlichkeit bekannt wurden, als jede andere Bemühung und sogar als alle anderen Bemühungen zusammen.“¹⁷ Die Fotografie hat sich also als das richtige Medium erwiesen, um die Öffentlichkeit für das Thema zu sensibilisieren. Dies findet sich durch die Forschung bestätigt: „Lewis W. Hine, a sociologist, who enlisted in the struggle against children labour in the years 1907 to 1918, produced photographs which are said to have helped to bring about the passage of new labour legislation laws.“¹⁸

4.1.1.1 Medium und Kontext

Hine hat sich aus verschiedenen Gründen für das Medium Fotografie zur Kommunikation seines Anliegens entschieden. Die Fotografie hat von der Verbalsprache (und auch dem Bild im allgemeinen) ab-

¹⁶hier zitiert nach Steinorth 1996, Seite 23

¹⁷Lovejoy, hier zitiert nach Steinorth 1996, Seite 23

¹⁸Chaplin 1994, Seite 198

weichende Charakteristika, die Hine hier als vorteilhaft angesehen hat. „Das Besondere an Hines Arbeit ist, daß er im Foto und nicht im Wort das beste Mittel sah, seine Botschaft zu kommunizieren. Die visuelle Kraft des Fotos stand für ihn ganz im Vordergrund, und Notizen zu den Bildern sollten lediglich die Beweiskraft der Fotos unterstützen.“¹⁹

Hine hat betont, daß er Bilder als sehr ergreifend ansieht. Aus seiner Sicht sind sie stärker determiniert als die Realität, die mehr Reize bietet als ein Bild, das durch den Fotografen beschränkt wird. Um ein Bild für sein Projekt sinnvoll einsetzen zu können, müssen darauf „einige typische und ergreifende Szenen aus dem Leben“ festgehalten werden.²⁰ Diese zwei Merkmale sind für seine Fotografien von besonderer Bedeutung, denn, wenn es sich nicht um typische Szenen handelte, dann wären sie für die breite Öffentlichkeit nicht von Belang. Hine ging es gerade darum, daß die fotografierten Kinder stellvertretend für andere Kinder stehen. Darüber hinaus ist auch die ergreifende Darstellungsweise wichtig, da das Bild sonst keine Apellfunktion hat.

Die fotografische Technik zeichnet sich in doppelter Weise durch eine besondere Authentizität aus, die Hine für sein Projekt nutzen wollte. „Die Fotografie zeichnet ein gesteigerter Realismus aus; sie besitzt innere Anziehungskraft, die anderen Mitteln der Illustration fehlt. Aus diesem Grund glaubt der normale Zeitgenosse, daß die Fotografie nicht lügen kann.“²¹ Die hohe Ikonizität und die damit verbundene Detailtreue und der Detailreichtum der Abbildung führt zu einer sehr realistischen Darstellung. Zusammen mit ihrer indexikalischen Eigenschaft wird das Bild als Realitätsabbildung interpretiert.

¹⁹Steinorth 1996, Seite 15

²⁰Hine laut Kemp 1980, Seite 270

²¹Hine laut Kemp 1980, Seite 271

Dadurch entsteht der confidence-Vorsprung²² beim Rezipienten, der für den Erfolg bzw. das Gelingen der Kommunikation eine wichtige Basis ist. Denn wenn der Empfänger dem Kommunikator aufgrund des Mediums Fotografie mit Vertrauen begegnet, ist er aufgeschlossener für dessen Text, mit dem dieser sein Anliegen übermittelt.

Hine will „dieses grenzenlose Vertrauen in die Fotografie“²³ nutzen und nicht enttäuschen. Er sieht hier eine große Täuschungsgefahr durch die Fotografie, „denn wenn Fotografien auch nicht lügen, so können doch Lügner fotografieren. Wir müssen also, wenn wir die Wahrheit enthüllen wollen, dafür sorgen, daß die Kamera, auf die wir uns verlassen, keinem Mißbrauch unterworfen wird.“²⁴ Nur wenn er die Authentizität der Bilder garantieren kann, ist eine Verwertung für eine soziologische Bestandsaufnahme wissenschaftlich möglich. Die Mißbrauchsgefahr sieht er durch gleichzeitiges Protokollieren der Umstände und weiterer Fakten als weitestgehend gebannt.

Außerdem ermöglicht die fotografische Technik das Erstellen vieler Bilder ohne allzu große Kosten oder Aufwand. Eine große Anzahl Fotos erhöht dann den confidence-Vorsprung erneut und untermauert diesen. „Wenn wir hunderte dieser Fotos haben, wie ich sie gezeigt habe, unterstützt durch Beobachtungsprotokolle, Interviews, Namen und Adressen, sind wir dann nicht besser in der Lage, diejenigen zu widerlegen, die aus Optimismus oder Heuchelei behaupten, es gäbe keine Kinderarbeit in Neu-England?“²⁵

Hine wählt hier zwei verschiedene Kanäle, um das Bild zu kommunizieren: zum einen die Möglichkeit eines Lichtbildvortrags und zum anderen die Möglichkeit eines Plakats oder Flugblatts. Er wählt also

²²Vgl. zum Begriff „confidence“ Knappe 2000a, Seite 75 und auch Kapitel 3.2.4 Rhetoriktheorie

²³Hine laut Kemp 1980, Seite 271

²⁴Hine laut Kemp 1980, Seite 271

²⁵Hine laut Kemp 1980, Seite 271

die Möglichkeit primärmedialer und tertiärmedialer Kommunikation. Die tertiärmediale Kommunikation hat für ihn den Vorteil, daß er eine große Anzahl von Menschen erreicht, um sein Anliegen zu kommunizieren. Die primärmediale Kommunikationsform bietet ihm die Möglichkeit, stärker auf sein Publikum einzugehen und seine Arbeit noch besser zu erklären.

Hine hat in der Präsentation der Bilder die hohe Ikonizität des fotografischen Textes und seinen indexikalischen Charakter mit der stärker kodierten Verbalsprache zusammengeführt. Er hat somit alle von ihm für den Kommunikationsvorgang gewünschten Eigenschaften des fotografischen Bildtextes mit denen des verbalsprachlichen Textes verknüpft und einen aus diesen zwei Sprachen zusammengesetzten Gesamttext geschaffen. Dies ist insofern die ideale Kombination für sein Anliegen, als es sich um einen leicht verständlichen Text handelt. Er ist stark kodiert (im verbalsprachlichen Teil), schnell wahrnehmbar (im Bildteil) und wirkt durch den indexikalischen Charakter (Fotografie) sehr glaubwürdig. Daß Hines Vorgehensweise erfolgreich war, wird auch daran deutlich, daß sie heute in der Plakatwerbung übernommen wird. Hines Darstellung ist sogar näher an der heute üblichen Gestaltung eines Werbebildes als die früher üblichen Anzeigenwerbungen in Zeitschriften, die einen größeren Anteil an verbalsprachlichem Text hatten.²⁶

Das Thema Kinderarbeit findet sich in allen fotografischen Bildern Hines aus dieser Zeit. Die Bekämpfung der Kinderarbeit durchzieht sein gesamtes Werk. Er nutzte die Fotografie gerade wegen ihrer indexikalischen Eigenschaften, die sie zu einem Dokumentationsmittel machen. Dies tat er systematischer als jeder andere Fotograf. „Keine Arbeit über das Thema „Kinderarbeit“ wäre ohne seine Fotografi-

²⁶Vgl. dazu Kroeber-Riel 1996, Bechstein 1987b, Nöth 2000

en vollständig.“²⁷ Die Fotografien Hines werden strategisch von ihm und auch von verschiedenen anderen Organisationen (z.B. vom National Child Labor Committee, der Child Welfare League und dem Roten Kreuzes) dazu eingesetzt, auf die Mißstände der Kinderarbeit aufmerksam zu machen. Dieser Einsatz hatte so großen Erfolg, daß Freund über Hines Bilder schrieb: „Diese Photos rufen das Gewissen der Amerikaner wach und führen zu einer Revision der Gesetze über die Kinderarbeit. Zum ersten Mal wird die Photographie zu einer Waffe im Kampf um die Verbesserung der Lebensbedingungen der ärmeren Schichten der Gesellschaft.“²⁸



Abbildung 4.1: Zeitungsjungen 1909

²⁷ Fulton 1996, Seite 11

²⁸ Freund 1993, Seite 119

4.1.2 Die Produktion seiner Fotografie „Zeitungsjungen“ im Jahre 1909

Im Rahmen seiner fotografischen Arbeiten hat Hine im Jahre 1909 ein Foto gemacht, das ich von nun an „Zeitungsjungen“ nennen werde. Mit dieser Arbeit Hines beschäftige ich mich im folgenden näher. Ich untersuche, wie genau er bei der Produktion dieses Bildes vorgegangen ist. Dabei gehe ich zum einen vom Bild selbst aus, zum anderen werde ich den damals herrschenden Stand der Technik darlegen, um die mangelhafte schriftliche Dokumentation über die Produktion des Bildes auszugleichen. Hines Ausstattung war damals nicht auf dem technischen Stand der Zeit, sie bestand aus einer 13x18 Plattenkamera auf einem wackligen Stativ „mit dem zusätzlichen Handicap, für die Aufnahmen mit einer Blitzlichtpfanne und Blitzlichtpulver arbeiten zu müssen.“²⁹ Hieraus kann man bereits schließen, daß die Kinder ihn beim Aufbau seines Stativs beobachtet haben müssen, denn die Ausrüstung war groß und unhandlich. Darüberhinaus ist durch die Ausrüstung eine relativ lange Belichtungszeit bedingt. Es war ihm also unmöglich, das Foto unbemerkt zu machen, sondern er war davon abhängig, daß sich vor dem Objektiv niemand bewegte, sondern während der Aufnahme starr in seiner Position verharrte. Auch bei einer genauen Bildanalyse kann man Rückschlüsse auf die Produktion ziehen. Ich untersuche bei der Analyse des Bildes zunächst vor allem die inhaltliche Ebene. Erst danach gehe ich auf die formale Gestaltung des Bildes ein. Allerdings ist eine strikte Trennung hier sehr schwierig: Denn in einem Text, der vom Kommunikator für die Kommunikation seines Anliegen optimal genutzt wird, ist gerade die Verflechtung dieser verschiedenen Ebenen wichtig, um eine Überdeterminierung zu erreichen, die dem Empfänger eine möglichst eingeschränkte Lesart

²⁹Steinorth 1996, Seite 18

vorgibt. So kann der Kommunikator sein Anliegen kommunizieren und den Empfänger in die beabsichtigte Richtung lenken.³⁰

Hine hat die Aufnahme gemacht, um sie im Kampf gegen die Kinderarbeit einzusetzen. Eine besondere Schwierigkeit bei der Analyse des Settings ergibt sich hier aus der Tatsache, daß Hine die Fotografie nicht als eigenständigen Text kommuniziert hat – und auch nie so kommunizieren wollte –, sondern zusammen mit verbalsprachlichen Zusätzen (sei es in seinem bereits erwähnten Vortrag oder auf einem Plakat oder Flugblatt gegen die Kinderarbeit). „Hine’s images are usually printed in anthologies with minimal captions. When he made them, however, his photographs were frequently meant to be closely integrated with accompanying printed texts relating them to social work methodology.“³¹ Daher hat Hine den Kommunikationskontext der Aufnahme bereits vor der Erstellung des Bildes durch die Verbalsprache definiert. Wie ich bereits vorne festgestellt habe, ist die Analyse des Bildes selbst die notwendige Grundlage für eine umfassende Analyse zum Verhältnis zwischen verbalsprachlichem Text und fotografischem Bild-Text. Erst von dort aus ist eine Untersuchung möglich. Deswegen werde ich mich auch hier auf die Analyse des fotografischen Bild-Textes beschränken.

In diesem Zusammenhang ist, wie bereits bei der Klärung der grundlegenden Begriffe deutlich wurde, die Setting-Analyse der Präsentation für die Produktion des Bildes wichtig; deshalb muß sie als Grundlage angenommen werden. Von Hines sind leider keine Aufzeichnungen vorhanden, die belegen, wie genau er bei der Produktion des fotografischen Bildes im einzelnen vorgegangen ist. Auch ohne diese weiteren Informationen ist die Produktion des Bildes anhand des

³⁰Vgl. hierzu Knape 2000a, opinion change, attitude change, behavior change

³¹Guimond 1991, Seite 66

Bildes selbst rekonstruierbar. Bereits durch die Auswahl des Mediums Fotografie ergeben sich weitreichende Konsequenzen für die Produktion des Bildes, die ich im folgenden näher untersuche.

4.1.2.1 Vertextung

In diesem Zusammenhang gehe ich zunächst auf Konsequenzen ein, die sich aus der ikonischen Eigenschaft ergeben. Im Bild zeigt Hine neunzehn wartende Jungen. Sie haben sich in einer Reihe aufgestellt und füllen das Bild auf seiner ganzen Breite aus. Obwohl es eine Aufnahme im Querformat ist, scheint sie dennoch nicht auszureichen, um alle Jungen abzubilden. Es entsteht der Eindruck, daß rechts und links jeweils noch weitere Jungen warten. Damit bekommen die abgebildeten Jungen eine Art Stellvertreterfunktion für die anderen Jungen, die nicht auf dem Bild zu sehen sind, sondern daneben vom Betrachter als Fortsetzung der Schlange erwartet werden. Dieser Eindruck, daß das Bild lediglich einen Ausschnitt aus der Schlange der wartenden Jungen abbildet, wird dadurch noch verstärkt, daß es auch kein Ziel gibt, zu dem die Jungen gelangen möchten. Die Schlange führt nicht zu dem im Hintergrund abgebildeten Gebäude, sondern vorne an der Straße entlang, als führte sie weiter weg von dem jetzigen Standpunkt der Jungen. Selbst eine Richtung ist nicht erkennbar, auch wenn man sie vielleicht eher rechter Hand vermuten kann. Darauf komme ich bei der ästhetischen Analyse des Bildes noch einmal zurück.

Hine hat die Aufnahme mit dem Wissen der Kinder gemacht. Dies ist offensichtlich, denn einige – besonders die im Zentrum des Bildes stehenden Jungen – blicken in die Kamera. Diese Kinder schauen ihn an, während er die Aufnahme macht, und es hat zur Folge, daß sie dann nachher den Betrachter anzuschauen scheinen, wenn das Bild kommuniziert wird. Dadurch, daß Hine sie in die Kamera blicken

läßt, entsteht ein direkter Kontakt zwischen ihnen und dem Fotografen, an dessen Stelle später der Betrachter tritt. Auch der Betrachter bekommt dadurch das Gefühl, daß sie ihm recht freundlich gegenüberstehen. Durch den Blickkontakt mit den Jungen wird der Betrachter durch das Bild noch stärker angesprochen und so stärker gezwungen, das Motiv zur Kenntnis zu nehmen.

Die Jungen tragen teilweise Umhängetaschen mit dem Aufdruck „Evening Journal“. Hine hat auch zwei Schilder abgebildet, auf denen dieser Schriftzug zu erkennen ist. Dazu kommt die Ergänzung „one cent“. Ein Schild steht am Boden gegen einen Jungen gelehnt, ein anderes wird von einem anderen Jungen hochgehalten, so daß der Fotograf es abbilden kann. Die Jungen halten Zeitungen in der Hand. Einige haben nur wenige Ausgaben, andere mehrere. Dadurch kann sich der Betrachter erschließen, daß sie dort warten, um sie zurückzugeben, weil sie nicht alle Exemplare verkauft haben. Auf der Tasche des rechten Zeitungsjungen kann man außerdem auch erkennen, daß es sich um die Sonntagsausgabe handelt. Hier ist „Sunday“ aufgedruckt. Damit hat Hine im Bild selbst deutlich gemacht, welche Situation er abgebildet hat. Über diese Situation hinaus zeigt er weitere Details, die die Situation der Kinder noch deutlicher werden lassen. Darauf gehen ich nun im folgenden ein.

Das Zentrum des Fotos zeigt ein eher positives Bild der Zeitungsjungen. Der fünfte und sechste von links schauen den Betrachter an, der achte von links hat eine „cool“ wirkende Pose eingenommen. Er scheint, obwohl er kleiner ist als die ihn direkt umgebenden Jungen, an die Situation bereits gewöhnt zu sein und wirkt selbstsicher. Dies schwächt die vorangegangenen Überlegungen wieder ab. Wenn man die weiter außen stehenden Jungen betrachtet, wird dieser Eindruck, den man von den Jungen bekommt, eher wieder ins Negative

gekehrt. So werden die Jungen nach rechts hin z.B. immer kleiner. Damit hat Hine hier eine Entwicklung angedeutet, bei der die Jungen immer jünger werden. Dies wiederum stützt die vorangegangenen Überlegungen.

Hine hat die Jungen aufgenommen, als sie in einer Reihe standen. Der Betrachter bekommt so die Möglichkeit, sie miteinander zu vergleichen. Dadurch werden die Unterschiede zwischen ihnen sehr deutlich.³² Die hohe Ikonizität des Bildes führt zu dieser Detailtreue und dem Detailreichtum der Abbildung.

Hine zeigt dem Empfänger sehr deutlich das Aussehen der Kinder. Sie tragen alle ähnliche Kleidung, die sich jedoch in einigen Details teilweise voneinander unterscheidet. Alle tragen dunkle Mützen und Jacken. Sie haben geschnürte Schuhe an, die wohl für weite Strecken

³²In der Fotografie ist eine solche Vorgehensweise sehr beliebt, weil sie durch ihre hohe Ikonizität ein besonders geeignetes Medium ist, Unterschiede zwischen ähnlich wirkenden Referenten deutlich zu machen. Auch wenn man diese auf den ersten Blick nicht mit dem Auge wahrnimmt, sind sie auf dem Foto deutlich zu erkennen. Bernd und Hilla Becher haben ihr Gesamtwerk diesem Aspekt der Fotografie gewidmet. „Die Industriefotografien von Bernd und Hilla Becher sind durch eine besondere Sehweise prädestiniert, stillgelegte Industriebauten des 19. Jh. zu dokumentieren. Die Kamera isoliert und objektiviert, um so umfassend wie möglich Gegenstände vorzuführen. Wasser- und Fördertürme werden so zu Skulpturen. In Serien zusammengestellt, bilden sie übergeordnete Muster, die nur durch das Nebeneinander der Fotos möglich sind.“ (Schmalriede 1991, Seite 39) Sie haben verschiedene Gebäude, die meist industriellen Charakters waren, wie z.B. Förder- oder Wassertürme jeweils mit einer ähnlichen Ansicht aufgenommen. Dabei haben sie drauf geachtet, daß der Himmel grau war und nicht durch Wolken vom eigentlichen Motiv abgelenkt hat. Auch Schatten wurden durch die Aufnahme bei grauem Wetter vermieden. Der Bildaufbau war immer identisch, das Gebäude wurde immer in einer den anderen Gebäuden ähnlichen Ansicht abgebildet. Alle so erstellten Bilder wurden dann auf einer großen Tafel angebracht, die einen Vergleich der Einzelbilder noch gefördert hat. Durch dieses Verfahren sind insbesondere auch räumlich getrennte Personen oder Gegenstände gut zu vergleichen. Dies wäre so in der Realität wegen ihrer räumlichen Trennung nicht möglich. „Im Werk von Bernd und Hilla Becher (...) steckt eine Konsequenz und Geradlinigkeit, die jedes Thema in gleicher Weise durchdringt, sei es, daß sie Fördertürme, Wassertürme oder Fachwerkhäuser fotografieren. Hier ist ein Anliegen spürbar, das zwar mit den Themen unmittelbar verknüpft ist, das jedoch gleichzeitig weit in den politischen und sozio-kulturellen Bereich hineinreicht.“ (Mißelbeck 1992, Seite 47)

gemacht sind. Ihre Kleidung wirkt wie Arbeitskleidung. Die Kinder wurden nicht für das Bild zurecht gemacht, sondern in einem Augenblick ihres Alltagslebens fotografiert. Ihre Kleidung ist nicht ordentlich gerichtet, sie wirken sehr ungezwungen.

Hine betont durch den von ihm gewählten Bildaufbau auch den Hintergrund. Hinter den Jungen ist ein Gebäude zu sehen. Die darauf angebrachten Schilder verweisen auf drei Läden, die darin untergebracht sind: ein Kurzwarengeschäft, eine Tischlerei und ein Bauunternehmen. Die große Schrift auf diesen Schildern ist für den Betrachter gut zu lesen. Diese Geschäfte sind geschlossen. Außer den wartenden Jungen ist auch niemand sonst, kein eventueller Kunde und kein Inhaber, zu sehen. Die Türen sind verschlossen. Es gibt keine Schauwindower. Das Gebäude wirkt nicht sehr einladend, eher verlassen. Es deutet auch nichts darauf hin, daß das Gebäude bewohnt wird, denn es ist nur das menschenleere Erdgeschoß im Bild zu sehen. Der Bildausschnitt endet mit dem oberen Schild, das sich über die ganze Breite des Gebäudes erstreckt. Die Buchstaben sind größer als die Gesichter der Jungen. Dadurch wirken die Kinder noch kleiner und jünger. Der Inhalt der Schilder und auch die Hausnummern geben keinen Hinweis auf den Beginn der Schlange. Sie verweisen lediglich darauf, daß es sich hier um eine industriell geprägte Gegend handelt. Daß die Geschäfte nicht geöffnet sind, läßt in Kombination mit dem Aufdruck „Evening Journal“ auf der Tasche des rechten Jungen die Vermutung zu, es handle sich hier um einen späten Sonntagmittag. Hine vermittelt so den Eindruck, daß die Jungen die einzigen sind, die auch sonntags arbeiten.

Auch die Mimik der Jungen bildet Hine sehr deutlich ab. Dadurch macht er dem Betrachter klar, daß sie dort lange warten müssen, denn alle haben Zeit, in die Kamera zu blicken. Es scheint der einzig

mögliche Zeitvertreib in ihrer Warteschlange zu sein. Außer dem Kontakt mit dem Fotografen gibt es wohl nichts Ansprechendes in dieser Gegend. Sie wirken aber auch nicht ungeduldig, sondern scheinen daran gewöhnt zu sein. Ihre Kleidung läßt darauf schließen, daß es sehr kalt ist. Im Vordergrund des Bildes liegt Schnee auf der Straße. Einige Jungen (zum Beispiel der vierte, achte, vierzehnte und achtzehnte) scheinen zu frieren.

Weitere Jungen wirken zudem auch noch angespannt. Sie haben geschlossene Lippen und scheinen die Zähne zusammenzubeißen. Dies liegt zum einen sicherlich an der Kälte, in der sie stehen, zum anderen aber wohl auch an der langen Wartezeit, die die Kinder in der Schlange in Kauf nehmen müssen. Es scheint für sie ein langer Tag gewesen zu sein, denn sie haben ja den Verkauf der Zeitungen bereits abgeschlossen. Der Betrachter kann sich erschließen, daß, wenn die Zeitungen dort zurückgegeben werden, sie wohl auch dort ausgegeben worden sind. Dies würde für die Kinder bedeuten, daß sie bereits dort nicht nur auf die Ausgabe hätten warten müssen, dann einen langen Fußmarsch hinter sich brachten, um in dem ihnen zugewiesenen Viertel die Ausgaben auf der Straße zu verkaufen, und dann wieder zu dieser Stelle zurücklaufen mußten, um sich die übriggebliebenen Zeitungen gutschreiben zu lassen. Daß dazwischen weite Strecken von ihnen zu bewältigen sind, ergibt sich schon aus der großen Zahl von Jungen. Sie werden wohl kaum in einem kleinen Gebiet so viele Zeitungen absetzen können. Ist das Gebiet aber groß, sind auch entsprechend lange Wege von ihnen zurückzulegen.

Die Abbildung der Jungen war für Hine mit großen Schwierigkeiten verbunden, da er hier ein Gleichgewicht finden mußte zwischen einer negativen Darstellung der Kinder in der Hinsicht, daß die Arbeit für sie nicht positiv ist, und einer positiven Darstellung, die zeigt,

wie wertvoll die Kinder selbst sind, so daß man sie vor dieser Arbeit schützen sollte. „On the one hand, he could not photograph children who looked „promising“, like the immigrants at Ellis Island, because then it would be argued that child labor does not really harm children. (...) On the other hand, if Hine selected child workers who looked too weary and degraded, it could be argued that they were „racially“ inferior, and therefore only „fit“ to work in mills or factories. (...) Hine’s solution to this problem was never to photograph the children so they looked „low“, but instead to portray them so they appeared to be, even when they were tired, alert yet vulnerable.“³³ Wie bereits zuvor erwähnt, nutzt Hine die Fotografie wegen ihrer indexikalischen Eigenschaften. Sie führt hier zu der Lesart des Bildes als Ausschnitt der Wirklichkeit, als Ausschnitt aus dem alltäglichen Leben der Kinder.

Darüber hinaus macht er auch durch den von ihm gewählten Titel „Sonntagnachmittag, Zeitungsjungen bei der Rückgabe von Sonntagszeitungen“ auf den Inhalt des Bildes aufmerksam. Er ist eine Erklärung dessen, was der Betrachter sich auch durch den Inhalt des Bildes selbst erschließen kann. Der Titel dient also zur weiteren Determinierung des Bildes. Er ist für dessen Verständnis jedoch nicht unbedingt notwendig.

Durch den Inhalt des Bildes – ebenso wie durch seinen Titel – wird deutlich, daß es sich hier um eine sozialdokumentarische Fotografie handelt. Dies wird durch den Kommunikationszusammenhang – ihre Präsentation zur Bekämpfung der Kinderarbeit – verstärkt.

Im folgenden werde ich näher auf die ästhetische Ebene des fotografischen Bildes eingehen. Hine wählt hier einen sehr direkten Stil. Er wählt eine frontale Ansicht, die Konsequenzen für die Linienführung im Bild hat. Die Linienführung entspricht der einfachen und eindring-

³³Guimond 1991, Seite 67f

lichen Komposition des Bildes. Es handelt sich überwiegend um Parallelen im Bild. Die Aufnahme ist jedoch nicht ganz frontal, sondern die Kamera ist leicht nach links geschwenkt worden. Dadurch erreicht Hine, daß die Linien nicht vollständig parallel verlaufen, sondern sie sich, würde man sie entsprechend verlängern, links schneiden. Lediglich die Senkrechten sind weitestgehend senkrecht. (Daß sie nicht völlig senkrecht stehen, kann auch durch die technische Ausrüstung Hines bedingt gewesen sein.) Dadurch wird die statische Wirkung des Bildes noch erhöht. Der leichte Linksschwenk der Kamera hat nach dem westlichen kulturellen Kode, der den Blick immer von links nach rechts lenkt, die Bedeutung eines Blicks in die nahe Vergangenheit. Im Hinblick auf die kunsthistorische Entwicklung der Ansicht beim Bildaufbau kann man die Darstellung Hines als eine in der Malerei seit langem übliche und weit verbreitete bezeichnen. Auch dies verdeutlicht, wie sehr Hine darauf bedacht ist, nicht von seinem Thema abzulenken, sondern es für den Empfänger als möglichst leicht zugänglich zu präsentieren.

Diese Bewegung von links nach rechts existiert auch bei der graphischen Aufzeichnung der Verbalsprache. In der Regel schreibt man nach rechts.³⁴ Dadurch wird deutlich, daß Hine das Bild so gestaltet hat, daß es für einen Empfänger, der einer westlichen Kultur angehört, leicht zu dekodieren ist. Die Blickführung entspricht seinen Erwartungen, so macht Hine es dem Empfänger leichter, sich auf das Bild einzulassen. Der Blick des Betrachters wird nicht vom Inhalt des Textes, von seinem eigentlichen Motiv abgelenkt, sondern der Empfänger kann sich in seiner Wahrnehmung ganz auf das Motiv konzentrieren. Er wird immer wieder dorthin zurückgelenkt.

³⁴Dies ist jedoch von der einzelnen Kultur abhängig, denn in Kulturen, die ein anderes Schriftbild haben (wie z.B. die Chinesen, die von oben nach unten schreiben), wird der Blick anders geführt (z.B. von oben nach unten).

Durch frontale Ansicht führen die meisten Diagonalen auf das Motiv zu. Damit entspricht auch die Linienführung der simplen und eindringlichen Komposition des Bildes.

Der einfache Aufbau des Motivs entspricht der einfachen Linienführung im Bild. Die Kinder stehen in der Mitte des Bildes, sowohl, was die Aufteilung Vordergrund – Mitte – Hintergrund angeht, als auch, was die Einteilung oben – mittig – unten betrifft. Damit sind sie auch von diesen beiden Strukturen her als Motiv deutlich von Hine definiert worden. Der Hintergrund, der den oberen Teil des Bildes einnimmt, sowie der Vordergrund des Bildes, der den unteren Teil einnimmt, sind lediglich zwei das Motiv ergänzende Partien. Durch sie wird die Situation der Jungen noch deutlicher erklärt. Beide Bereiche führen den Blick immer wieder auf die Jungen zurück. Damit hat Hine auch durch den Aufbau des Bildes die Bildaussage weiter verstärkt. Auch beim eigentlichen Motiv lenkt nichts von der Blickrichtung, die Hine durch die Auswahl seines Standpunktes und der Ausschnittwahl sowie die Kamerarichtung vorgibt, ab.³⁵

Hine betont durch gleiche Augenhöhe des Fotografen mit der der größeren Kinder, wie sehr die Kinder hier im Mittelpunkt stehen. Der Blick des Empfängers wird direkt auf den Blick der Kinder gelenkt, so verdeutlicht Hine, daß die Kinder als Personen, als Individuen im Mittelpunkt des Bildes stehen und sie das Motiv bilden.³⁶ Da die kleineren Kinder etwas tiefer sind als der Fotograf, zeigt Hine dem Empfänger die Abhängigkeit der Kinder von seiner Reaktion. Sie werden so als die in ihrer oder durch ihre Situation Unterlegenen dargestellt.

Hine läßt das Bild sehr statisch wirken. Er hat das Bild symme-

³⁵In Hinblick auf die Untersuchung Büttners und Vouilloux/Varga könnte man hier sagen, daß Hine Hinter- und Vordergrund argumentativ einsetzt. Vgl. dazu auch Kapitel 2

³⁶Vgl. in der Gestalttheorie die Figur-Grund-Trennung.

trisch aufgebaut. Es gibt kaum Diagonalen. Dies alles unterstützt den Eindruck der Statik, des Unabänderlichen der Situation der Kinder.

Hine bildet alles scharf ab. Damit kann sich der Betrachter ein genaues Bild sowohl der Kinder, als auch der Umgebung machen. Durch die Schärfe des Bildes erhöht sich die Ikonizität, und Hine kann so dem Betrachter ein Gefühl einer objektiven – weil genauen – Darstellung vermitteln.

Auch die Proportionen sind sehr deutlich. Die Kinder wirken durch das Haus recht klein und damit jung. Die Größe der Schrift und des Hauses lassen die Kinder noch kleiner und verletzlicher erscheinen. Ihre Gesichter nehmen weniger Fläche ein als die Buchstaben der Schriftzüge, womit noch einmal die Jugend der Kinder betont wird.

Die Farbwahl ist angesichts der technischen Möglichen zur Zeit der Aufnahme als konventionell anzusehen. Es gab noch keine direkte Farbfotografie. Dennoch wäre bei der Präsentation ein Kolorieren möglich gewesen.³⁷ Dies vermeidet Hine. Dadurch unterstützt er die graue Wirkung des Alltags hier. Das Leben der Kinder wirkt trostlos. Die Kinder scheinen eine farblose und durch Arbeit geprägte Kindheit zu haben.

Durch die Präsentation des Bildes in schwarz-weiß wird über die Betonung des tristen Alltags der Kinder die graphische Wirkung des Bildes erhöht. Damit wird zum einen der Vergleich der Kinder untereinander als die hohe Ikonizität der Fotografie stärker betont, aber auch die graphische Wirkung des Bildes als solchem, also die Wirkung der ästhetischen Ebene des Bildes unterstrichen. Der Bildaufbau erhält so – ebenso wie die Linienführung – eine größere Bedeutung. Zusätzlich wird die Dekodierung der plastischen Zeichen für den Empfänger erleichtert.³⁸ Die plastischen Zeichen in diesem Bild

³⁷Vgl. dazu Henisch 1996

³⁸Hier kann man dann auch bildrhetorische Figuren ausmachen, wie sie u.a. die

verstärken den Eindruck der Statik der Situation und der Hilflosigkeit der Kinder. Damit erreicht Hine eine Überdeterminierung der ikonischen Aussage mit Hilfe der plastischen Aussage in diesem Bild. Es ist dadurch in seiner Bedeutung für den Rezipienten leichter zu dekodieren.

4.1.3 Die Botschaft

Aus diesen Analysen kann man die Botschaft als rhetorisches Spezifikum des Bildes herleiten. Sie ist die Resultante aus den vorangegangenen Überlegungen, daher werde ich sie hier kurz zusammenfassen.

Hine verfolgt mit diesem Bild eine Sachinstruktion. Er macht auf die vorhandene Kinderarbeit aufmerksam. Er zeigt auf dem Bild neunzehn wartende Zeitungsjungen, die in einer wenig einladenden Gegend (geschlossene Geschäfte) an einem Sonntag und unter schlechten Umständen (Schnee und Kälte) ihre Arbeit verrichten. Durch den Bildaufbau legt Hine die Betonung auf die Kinder, die im Mittelpunkt stehen. Sie sind das Zentrum des Bildes (sowohl, was ihre Position in der Mitte zwischen Vorder- und Hintergrund angeht, als auch, was Oben und Unten im Bild selbst betrifft). Durch die Abbildung der Jungen über die ganze Breite des Bildes macht Hine sie zu Stellvertretern von anderen arbeitenden Kindern. Da sich der Betrachter des Bildes auf ähnlicher Augenhöhe mit ihnen befindet und von ihnen freundlich angeschaut wird, kann er seine Augen vor dem, was Hine hier abbildet, nicht verschließen. Das Bild betont die schlechte Situation der Kinder. Durch das Bild wird der Empfänger gezwungen, diesen Zustand zur Kenntnis zu nehmen und anschließend in die Pflicht genommen, etwas dagegen zu unternehmen. Hine verfolgt also über die Sachinstruktion hinaus auch eine Handlungsinstruktion. Die von ihm

Gruppe μ und Durand beschrieben haben. Vgl. dazu auch Kapitel 2.

im Bild implementierte Botschaft zieht sich durch die verschiedenen Ebenen im Bild. Dadurch wird sie verstärkt. Hine vermeidet Ablenkungen von dieser Botschaft. Dies macht die rhetorische Komponente des Bildes aus.

Außerdem erhebt Hine mit dem Bild auch einen Geltungsanspruch. Dies geschieht zum einen durch die frontale Ansicht, die er wählt. Sie zeigt seine offene und direkte Herangehensweise. Und zum anderen auch durch den Kontext, indem er das Bild kommuniziert. Durch die verbalsprachlichen Ausführungen kann er die Sachinstruktion des Bildes soweit verstärken, daß der Rezipient sich dem Inhalt des Bildes nicht verschließen kann. Darüberhinaus besteht unter den Rezipienten Einigkeit, daß es keine solche Kinderarbeit geben sollte. Die Reaktionen, wie ich sich bereits oben beschrieben habe, zeigen, daß Hines Bilder seitens der Rezipienten eine Sensibilisierung zur Wahrnehmung der Kinderarbeit erreicht haben. Hine erzeugt damit also auch Werturteile, die vor allem rationaler Art sind. Die dargestellten Zustände wurden untersucht und sind von den Rezipienten als nicht akzeptabel eingestuft worden. Dies zeigt, daß Hines Bilder eine Aufforderung zum Handeln beinhalten. Dazu setzt Hine sowohl den Inhalt des Bildes als auch den gesamten formalen Bildaufbau ein. Den Rezipienten wird klar, daß die Kinder keine Alternative zu der jetzigen Situation haben. Dadurch erreicht Hine beim Empfänger zum einen eine Sensibilisierung für die Situation der Kinder, sie wird also zu einem Problem, das ernst zu nehmen ist. Zum anderen will Hine aber auch darüber hinausgehen und den Empfänger in die Verantwortung für das, was hier gezeigt wird, nehmen. Der Betrachter soll so gezwungen werden, zu handeln und sich dafür einzusetzen, diese Situation zu verbessern. Diese Intention wird jedoch dadurch, daß das Bild sehr ästhetisch wirkt und dadurch teilweise vom Inhalt etwas ablenkt, ab-

geschwächt. Dies kann von Hine auch bewußt herbeigeführt worden sein, um dem Vorwurf der Übertreibung vorzubeugen.

Durch die Linienführung (nur die Schrift der Zeitung ist aufwärtsgerichtet) unterstreicht Hine, daß alles der Zeitung untergeordnet wird. Die Zeitung steht hier im Mittelpunkt, es handelt sich um Ausbeutung aus Profitgier durch die Zeitung. Alles dient ihrem Gewinn. Die immer kleiner werdenden Jungen zeigen die schwierige Position des Menschen in dieser Entwicklung. Hine macht so deutlich, daß die Situation der Kinder keine positive Perspektive für die Zukunft offen läßt. Ihre Situation ist hoffnungslos, wenn sie nicht von außen, z.B. durch ein Eingreifen des Rezipienten, verbessert wird.

Insgesamt ist aber festzustellen, daß eine gewisse Distanz zwischen dem Betrachter und dem Bild bestehen bleibt. Das Bild wirkt streng komponiert und leicht überästhetisiert. Durch die Präsentation des Bildes zusammen mit dem verbalsprachlichen Text kann Hine die Unterdetermination des Fotos etwas ausgleichen, auch die starke Ästhetisierung des Bildes tritt so in den Hintergrund, und der Betrachter kann die Botschaft des Bildes besser aufnehmen als nur durch das Bild selbst.

4.2 Beispiel 2: Künstlerische Fotografie

Als zweites Genre habe ich die künstlerische Fotografie ausgewählt, weil es hier am schwierigsten ist, die Botschaft des Bildes zu dekodieren. Wie bereits in der Einleitung betont, wurde die Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur schwer als künstlerisches Medium akzeptiert.³⁹ Danach verbreitete sie sich jedoch rasch und hat bis heute großen Erfolg. Von daher ist es trotz der bestehenden Schwierigkeiten wichtig, auch hier auf die Rhetorik einzugehen. Auch bei der

³⁹Vgl. dazu die Einleitung.

künstlerischen Fotografie vertritt der Fotograf als Kommunikator ein bestimmtes Anliegen. Im Gegensatz zur sozialdokumentarischen Fotografie wird dieses Anliegen nicht unbedingt durch den Kontext oder gar verbalsprachliche Zusätze deutlich, sondern es ergibt sich aus dem Einzelbild. Von daher gesehen ist gerade die künstlerische Fotografie die interessanteste für meine Arbeit, weil hier dem Einzelbild aus sich heraus eine starke Bedeutung zukommt und sein Kontext es weniger stark determiniert als die sozialdokumentarische Fotografie.

Als Beispiel habe ich Robert Frank ausgewählt. Auch er hat in Amerika fotografiert. Sein Thema sind jedoch weniger die sozialen als vielmehr die politisch bedingten Mißstände. Die Fotografien Hines und auch Bill Brands, die als Vorläufer von Robert Franks Fotografie bezeichnet werden können, entstehen ungefähr 40 bis 50 Jahre vor denen Robert Franks. Frank hat ein ähnliches Anliegen wie Hine und Brand, das er in seinen Fotos enkodiert. Auch er will den Betrachter für die bestehenden Mißstände sensibilisieren und ihn so zu einem Umdenken und einer Änderung seines Verhaltens bewegen. Der Unterschied – was die Rhetorik angeht – in Abgrenzung zur sozialdokumentarischen Fotografie liegt also an der Abschwächung des Kontexts. Die Person des Fotografen als Kommunikator ist hier ebenso wichtig, wie das bei der sozialdokumentarischen Fotografie der Fall ist.

4.2.1 Der Kommunikator

Robert Frank wurde 1924 in Zürich geboren. Er wuchs in einer mittelständischen jüdischen Familie auf. 1942 verließ er mit 18 Jahren nach zwei Wochen die Universität, um in einem Fotostudio die fotografische Technik zu erlernen. In dieser Zeit begann er auch selbst zu fotografieren. 1944 wurde Frank zum Militär einberufen und spürte „the Nazi influence was a real threat. They could have crossed the

border at any time.“⁴⁰ Hitler wurde innerhalb Franks jüdischer Familie seit seiner Machtübernahme in Deutschland 1933 als Bedrohung empfunden. Nach dem Krieg arbeitete Frank für verschiedene Fotofirmen in der Schweiz sowie für Gloriafilm in Zürich, wo er den ersten Film entstehen sah. Nachdem er versucht hatte, als Fotograf in Paris zu arbeiten, emigrierte er 1947 in die USA. „It is hard to imagine today what it was like to arrive in America as a Jewish immigrant from Europe after World War II.“⁴¹ Die Erfahrung des Rassismus wird ihn stets für eine Unterdrückung von Minderheiten sensibilisieren. Dies wird er später in seinen Fotografien immer wieder verdeutlichen.

Nach seiner Immigration in die USA fotografierte er unter anderem in Peru und Bolivien. Er arbeitete zunächst für „Harper’s Bazar“ und nachher frei für verschiedene andere amerikanische Zeitschriften wie zum Beispiel „Fortune“, „Life“ und „Look“. Frank arbeitete jedoch nicht gern unter Druck, er zog selbstständiges Arbeiten vor. Schon in der Schweiz und in Paris hat er eigene Fotos gemacht und in Büchern zusammengefaßt. In der Schweiz hat er sich ausführlich mit dem Symbol der Nationalflagge auseinandergesetzt.⁴² Auch in seiner Arbeit über Amerika *The Americans* ist dieses Symbol sehr wichtig. Hier gibt es eine Bedeutungsverschiebung festzustellen. „However, in Switzerland the national flag is always displayed on a pole, and its display doesn’t convey the range of cultural messages Frank discovered for the national flag in *The Americans*.“⁴³ Frank macht einen fundamentalen Unterschied am Symbol der Nationalflagge zwischen beiden Ländern aus. Durch das Fotografieren der schweizerischen Flagge auf dem Fahnenmast limitiert er deren Reichweite. Dies ist bei der amerikanischen

⁴⁰ Frank zitiert von Brookman in Tucker 1986, Seite 83

⁴¹ Brookman in Tucker 1986, Seite 83

⁴² Das in der Schweiz entstandene Fotobuch *40 Fotos* nimmt dieses Thema auf.

⁴³ Tucker 1986, Seite 90

Flagge anders: Auf seinen Bildern verdeckt sie häufig die Gesichter der abgebildeten Personen wie z.B. beim Eröffnungsbild von *The Americans*. Damit werden die Individuen zu anonymen Teilen einer großen Masse, in der der Einzelne an Bedeutung verliert. Frank empfindet die amerikanische Gesellschaft als Massengesellschaft, und er hat große Schwierigkeiten, dies zu akzeptieren, weil ihm der Einzelne als Individuum sehr wichtig ist. Das hängt auch damit zusammen, daß Frank seine eigene Einsamkeit sehr schätzt und nicht in einer großen Masse untergehen will. Auch das visualisiert er in seinen Bildern. „Throughout *The Americans*, Frank’s presence and his experience of being alone within dispassionate vastness of his chosen land is evident in the photographs.“⁴⁴

Zwischen der Entstehung des schweizerischen Buchs *40 Fotos* und *The Americans* liegt ein weiteres in Paris erstelltes Buch mit Fotografien. Dort ergänzt er sie mit verbalsprachlichem Text. „It is a very personal book, intimate in scale and diaristic in tone.“⁴⁵ In den USA kehrte er sich dann ab von der „lyrischen“ Art der Aufnahmen. „I went away from my early lyrical images because it wasn’t as good as all that. It was a myth that the sky was blue and all photographs were beautiful.“⁴⁶ Dies liegt auch an der Stadt New York, in der er lebt. Die Dominanz der Brutalität in New York war hier einer der Gründe. Darüber hinaus kehrte er auch ab von der Ergänzung der Fotos mit verbalsprachlichen Zusätzen. Er hat sich lange darum bemüht, das Buch *The Americans* ohne verbalsprachlichen Text erscheinen zu lassen, doch es scheiterte an den Verlegern. Immerhin erreichte Frank die Reduktion des verbalsprachlichen Textes in einer zweiten Ausgabe.⁴⁷

⁴⁴ Brookman in Tucker 1986, Seite 83

⁴⁵ Tucker 1986, Seite 91

⁴⁶ Frank zitiert von Brookman in Tucker, Seite 83

⁴⁷ Vgl. dazu Tucker 1986, Seite 96.

Er ist in seinen Fotografien stark von Walker Evans beeinflusst gewesen. Evans hat die ersten Aufnahmen von Amerika gemacht und in der Zeit der Depression durch sozialkritische Fotografie auf die Mißstände aufmerksam gemacht.⁴⁸ Frank hat Evans 1953 getroffen. „Evans Werk wurde häufig als rätselhaft, gelegentlich auch als schwierig bezeichnet. Das liegt an der Ambivalenz seiner Bilder. Sie zeigen alltägliche, oft genug armselige Gegenstände, aber in solcher Detailgenauigkeit, daß sie eine im gewöhnlichen Kontext nicht bemerkte Präsenz gewinnen.“⁴⁹ Ähnliches gilt später auch für Franks Werk.⁵⁰ Auch seine Fotos stoßen häufig auf Ablehnung und Unverständnis. „Soon after returning from Europe in 1953, Frank met Walker Evans, then a contributing editor to *Fortune* magazine. Evans encouraged Frank to apply to the John Simon Guggenheim Memorial Foundation for a fellowship and was one of Frank’s references.“⁵¹ In seinem Denken ist Robert Frank von der Beat-Generation beeinflusst worden. Er hatte Umgang mit Jack Kerouac und Alain Ginsberg, die dieser Strömung angehörten. Wie wichtig diese Menschen für ihn und auch für seine Bilder waren, zeigt sich auch darin, daß er zunächst Evans und später dann auch Kerouac gebeten hat, ein Vorwort zu dem Bildband zu schreiben, in dem er seine Amerika-Bilder veröffentlichen wollte. Auch der Titel erinnert an Evans Buch aus dem Jahr 1938, „in certain respects his book *The Americans* is an act of homage to Evan’s *American Photographs*.“⁵²

Durch Evans Hilfe bekam Frank 1955 das erste an einen Nicht-US-Bürger vergebene Guggenheim-Stipendium, von dem er eine Reise durch die USA finanzierte. Die Produktion eines in diesem Zusammen-

⁴⁸Vgl. dazu Papageorge 1981

⁴⁹Brix 1990, Seite 23

⁵⁰Vgl. dazu Guimond 1991, Seite 221f

⁵¹Tucker 1986, Seite 94

⁵²Guimond 1991, Seite 212

hang entstandenen Fotos werde ich nun untersuchen. In seiner Bewerbung um das Guggenheim Stipendium gab Frank folgende Begründung an, die sein Anliegen erklärt: „To photograph freely throughout the United States, using a miniature camera exclusively. The making of a broad, voluminous picture record of things, American past and present. This project is essentially the visual study of a civilisation and will include caption notes; but it is only partly documentary in nature: one of its aims is more artistic than the word documentary implies. Applicant elaborates this matter in separate accompanying statement of plans.“⁵³ Im Laufe seiner Reise antwortet er in einem Brief an seine Eltern auf die Frage nach seiner Haltung und Einstellung zu seiner Arbeit: „It is not easy to describe this. Since I have been working on the Guggenheim project, my attitudes about what I’m doing have changed. I am working very hard not just to photograph, but give an opinion in my photos of America. (...) I am photographing how American live, have fun, eat, drive, work etc. America is an interesting country, but there is a lot here that I do not like and that I would never accept. I am also trying to show that in my photos.“⁵⁴

Frank selbst schrieb über seine von dem Guggenheim-Stipendium finanzierte Arbeit ein Statement in einer Fotozeitschrift: Sein verfolgtes Ziel war es „to produce an authentic contemporary document, the visual impact should be such as will nullify explanation. (...) With these photographs, I have attempted to show a cross-section of the American population. My effort was to express it simply and without confusion. The view is personal and therefore, various facets of American life and society have been ignored.“⁵⁵ Er geht dort auch auf seine Arbeitsweise ein, die ich im folgenden Kapitel dann anhand eines so

⁵³ Frank 1954, Seite 20

⁵⁴ Frank im Brief an seine Eltern Winter 1955, Los Angeles

⁵⁵ Frank in Tucker, 31

entstandenen Fotos untersuche. „My photographs are not planned in advance and I do not anticipate that the on-locker will share my viewpoint. However I felt that if my photograph leaves an image on his mind – something has been accomplished.“⁵⁶ Robert Frank hat auf seiner zweijährigen mit dem Guggenheim-Stipendium finanzierten Reise (1955-1957) das Land und seine Einwohner fotografiert. Er thematisiert in seinen Fotos von Amerika die Brüchigkeit des amerikanischen Traums. „All the signs of American democracy, prosperity, popular culture, and success are in *The Americans* – the flags, cars, jukeboxes, cowboys, teenagers on dates, motorcycles, television sets, political conventions, movie and television actresses.“⁵⁷ Frank nutzt hier vor allem auch die symbolische Bedeutung einzelner fotografischer Bildzeichen, um die Botschaft des Fotos zu kommunizieren. Die so entstandenen Fotos konnte er nur unter großen Schwierigkeiten in diesem Bildband veröffentlichen, da er zunächst keinen amerikanischen Verleger fand. Erst in Frankreich bei Delpire wurde es dann 1958 mit einer Einführung von Walker Evans verlegt. In Amerika erschien es erst ein Jahr später, also 1959, mit einer Einführung von Jack Kerouac.

4.2.1.1 Medium

Frank sieht die Fotografie gerade wegen ihrer technisch-mechanischen Entstehung als geeignetes Mittel an, um sein Projekt durchzuführen. Wie schon Hine betont auch Frank, daß er eine große Anzahl Fotografien machen will. Dies erlaubt die fotografische Technik, weil eine einzelne Aufnahme nicht viel Zeit benötigt und lediglich geringe Kosten verursacht. Frank hat auf seiner Reise sehr viele Bilder aufgenommen, von denen er nur einen kleinen Teil veröffentlicht hat. „He

⁵⁶in Tucker, 31

⁵⁷Guimond 1991, Seite 234

had exposed almost 800 rolls of film.“⁵⁸

Zur Präsentation seiner Bilder wählt Frank einen Kanal, der zu einer tertiärmedialen Form der Kommunikation gehört. Der von ihm gewählte Kanal, die Präsentation in Buchform, hat für ihn den Vorteil der Erreichbarkeit von relativ vielen Menschen, die sich dann auch damit beschäftigen. Eine Präsentation nur als Plakat, wie das bei Hine der Fall war, reicht hier nicht aus; um so überzeugend wie Hines zu sein, intendiert Frank eine längere Betrachtung verschiedener Bilder durch den Rezipienten.

Ihm geht es nicht nur um die realistische Darstellung dessen, was er auf seiner Amerika-Reise wahrnimmt, sondern um die Vermittlung seiner Vision („realism is not enough - there has to be a vision“). Dies sieht er im Bildband gegeben. Es ist Frank sehr wichtig, seine Vision zu vermitteln. Seine körperliche Präsenz ist dabei nicht notwendig, ja sogar eher hinderlich. Nicht er steht im Mittelpunkt seiner Intention, die er durch die Fotos kommunizieren will, sondern seine Vision, die an sich nicht an seinen Körper und an seine Präsenz im Moment der Kommunikation gebunden ist.

In Bezug auf seine Filme hat Brookman seine Arbeitsweise folgendermaßen beschrieben: „He holds a mirror up to the world, sometimes reflecting it back at himself. His camera is like a mirror, creating a new image that is a reflection of what he sees. He holds the cards close to his chest, giving of himself while standing aside, watching, waiting, and recording what is passing before his eyes.“⁵⁹ Dies gilt zweifellos bereits für seine Fotografien. Er hält immer Distanz zu seinen Objekten und betrachtet seine Umwelt durch die Kamera, um sie so zu fotografieren.

⁵⁸Tucker 1986, Seite 95

⁵⁹Brookman in Tucker 1986, Seite 89

Für die Präsentation der auf der Amerika-Reise entstandenen Bilder hat Frank sich zwei verschiedene Arten überlegt. Zum einen will er das gesamte auf dieser Reise entstandene Werk der Öffentlichkeit zugänglich machen, und zum anderen möchte er seine Vision in komprimierter Form einem breiteren Publikum vorstellen. Dazu wählt er einmal die vollständige Archivierung in einer Bibliothek. „My total production will be voluminous, as it is usually the case when a photographer works with miniature film. I intend to classify and annotate my work on the spot, as I proceed. Ultimately the file I shall make should be disposed in a collection such as the one in the Library of Congress.“⁶⁰ Dies ermöglicht sehr interessierten Personen, sein Werk zu studieren. Und darüber hinaus wählt er die Veröffentlichung in einem Buch bzw. einer Zeitschrift. „A more immediate use I have in mind is both book and magazine publication.“⁶¹ Dafür hat er zwei Verleger in Europa gefunden. „Two European editors who know my work have agreed that they will publish an American project of mine: 1) M. Delpire of Neuf”, Paris for book form. 2) Mr. Kubler of „Du“ for an entire issue of his magazine.“⁶² Auch bei diesen beiden Druckerzeugnissen wird ein unterschiedliches Publikum erreicht. Die stärker Interessierten werden wohl eher das Buch kaufen, während die Zeitschrift wahrscheinlich ein breiteres Publikum erreicht.

Durch die Präsentation mehrerer Bilder zusammen wird die Bedeutung des einzelnen Bildes noch überlagert durch eine sich aus dem Zusammenhang ergebende Bedeutung, „many of the iconoclastic effects in *The Americans* were created by the sequence of images, as well as by the images themselves.“⁶³ In *The Americans* sind vier Fah-

⁶⁰Frank in Tucker 1986, Seite 20

⁶¹Frank in Tucker 1986, Seite 20

⁶²Frank in Tucker 1986, Seite 20

⁶³Guimond 1991, Seite 235

nensequenzen voneinander abzugrenzen. „In his first plan of the book, Frank said later, he considered putting the pictures „together in three sections. I started each section with [a picture of] an American flag, and each section began with no people and then came to the people.“ (...) Instead, Frank rearranged the flag images (...) to create groups of iconoclastic sequences related to the various meanings that Americans attach to their flag as a symbol of their nation and society.“⁶⁴

⁶⁴Guimond 1991, Seite 236



Abbildung 4.2: Kontaktbogen: Hoover Damm, 1955

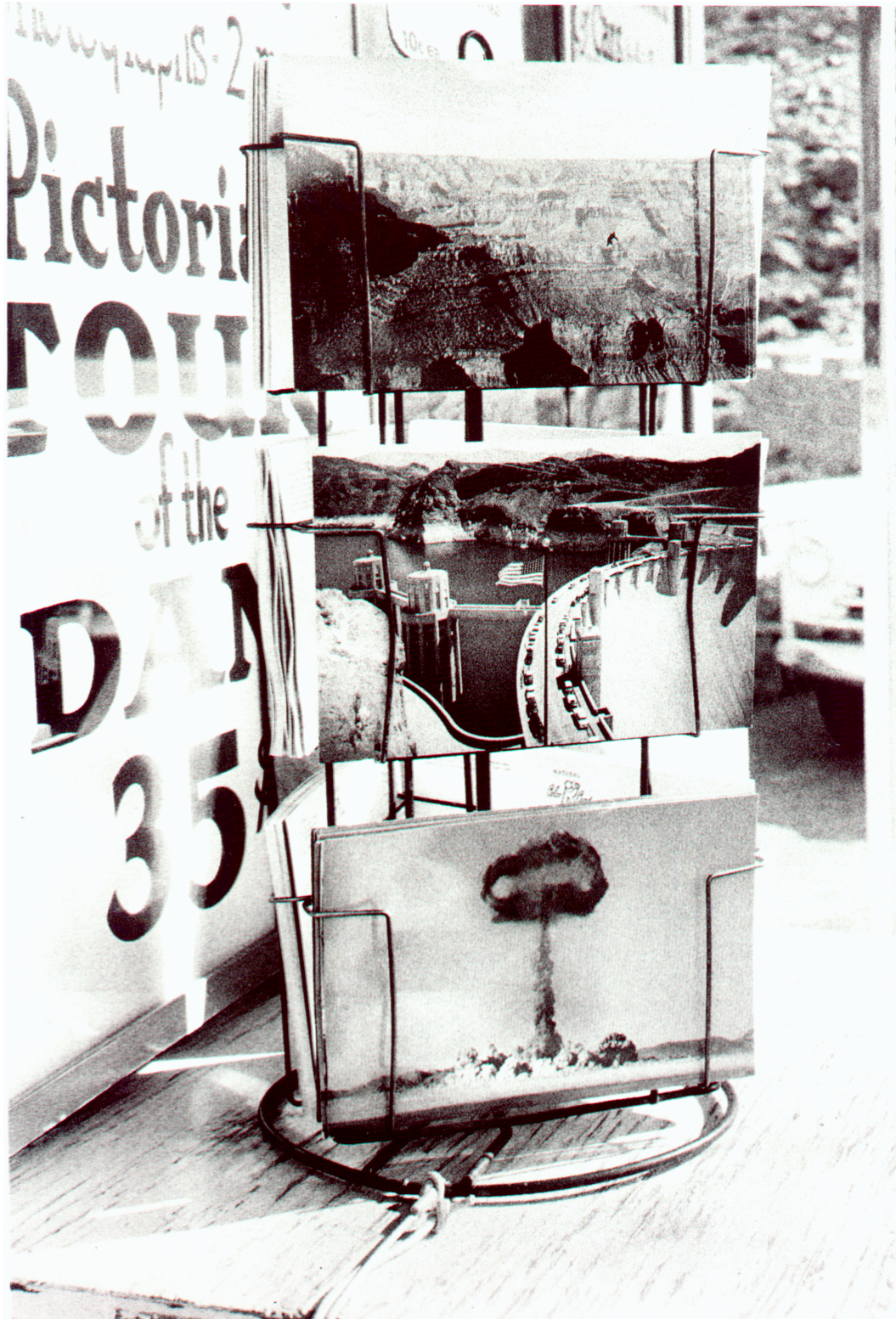


Abbildung 4.3: Veröffentlichtes Bild: Hoover Damm, 1955