

Evelyn Runge

Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids

2009-07-01

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16610>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Runge, Evelyn: Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Heft 10, Jg. 5 (2009-07-01), Nr. 2, S. 53–64. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16610>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=152>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Evelyn Runge

Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids

Abstract

Photographies are said to be powerful even in an over-visualized world. Especially pictures made in the tradition of documentary photography are believed to change the world. At the same time critics and recipients often claim concerned photography romanticizes the suffering of others. Still, photography, picturing diseases, famine and the results of war become a part of contemporary art, to be shown in museums and galleries, and also to be merchandised in the international art market. Keywords in the discussion about contemporary documentary photography are compassion, humanism, ethics and aesthetics. However, the theoretical approaches toward contemporary documentary photography are still missing definitions of the afore mentioned key terms.

Von sozialengagierter Fotografie wird viel erwartet, etwa emotional-kognitiv-kommunikative sowie politische Wirkungen. Zugleich kritisieren Rezensenten und Rezipienten, dieses Genre romantisiere und ästhetisiere Leid. Denn längst haben Fotografien von Armut, Hunger und Elend ihren Weg in Museen und auf den globalen Bildermarkt gefunden. Kernbegriffe zur Beschreibung sozialengagierter Fotografie sind Mitgefühl, Leid und Würde. Eine fototheoretische Definition steht allerdings noch aus. Vorliegender Text stellt Thesen zum Verhältnis sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids auf.

1. Einleitung

Bildern werden enorme Wirkungen unterstellt – nicht von ungefähr spricht man von der Macht der Bilder gerade im dokumentar fotografischen Bereich: Es werden nicht nur emotional-kognitiv-kommunikative Wirkungen, sondern politische erwartet. Zugleich jedoch werden sozial engagierte Fotografien sowohl von Rezensenten als auch Rezipienten oftmals kritisiert: Es wird ihnen vorgeworfen, Leid zu ästhetisieren. Kernbegriffe in der Beschreibung sozial engagierter Fotografie sind Mitgefühl, Leid und Würde; diese wurden bislang dennoch nicht fototheoretisch definiert. Wie ist Mitgefühl sowohl produktions- wie rezeptionsästhetisch zu fassen? Wie handlungsrelevant sind Emotionen? Welche Erwartungen richten sich an sozial engagierte Fotografen und ihre Werke? Welchen aktuellen Veränderungstendenzen unterliegt sozial engagierte Fotografie? Und darüber hinaus stellt sich die Frage: Braucht man den Begriff der Mitgefühls oder Mitleids überhaupt in der Diskussion über sozial engagierte Fotografie? Darf der Appell an Mitleid als Mittel zum Zweck genutzt werden, obwohl nicht mal feststeht, ob der Zweck – die Minimierung von Leid – erfüllt wird?

Diese Fragen untersuche ich exemplarisch an Werken von Sebastião Salgado und Jeff Wall. Salgado und Wall beschäftigen sich beide mit sozialkritischen Themen und sind prominente Vertreter ihrer Zunft. Während Salgado ein klassischer Fotojournalist ist, vertritt Wall mit seinen inszenierten Fotografien die Konzeptkunst. Die Dokumentarfotografie und die inszenierte Fotografie sind entgegengesetzte Pole der Fotostile. Kapitel 2 widmet sich dem Verhältnis von *Fotografie und Mitleid*. Die Rolle des Fotografen wird in Kapitel 2.1 *Die Figur des Fotografen* unter Berücksichtigung des Konzepts des Autorenfotografen erläutert. Die sozial engagierten Konzepte von Sebastião Salgado und Jeff Wall stehen in Kapitel 2.2 *Produktion und Ästhetik* im Zentrum. Auf den Zusammenhang *Alltagskompatibilität: Die globalisierte Fotografie* geht Kapitel 2.3 ein. Kapitel 3 schließt mit einem *Fazit: Thesen zur sozial engagierten Fotografie*.

2. Fotografie und Mitleid

Seit der Antike sind Philosophen dem Mitgefühl und Mitleid auf der Spur. Für Aristoteles waren Mitleid und Furcht Wirkungen, die die Tragödie gezielt hervorrufen sollte – um die Zuschauer von diesen Gefühlen zu reinigen, denn in ihrem Übermaß würden diese, so die Annahme, der Polis schaden. Für Arthur Schopenhauer bildete das Mitleid die Basis jeder moralischen Handlung (vgl. SCHOPENHAUER 1960: 740). Die Teilnahme am Leiden anderer beruht auf einer Identifikation mit diesen. Für Käthe Hamburger hingegen ist Mitleid unter Nähebedingungen nicht möglich: In Nahbeziehungen spielen Gefühle wie Trauer oder Sorge eine größere Rolle als Mitleid, weshalb Hamburger von der Distanzstruktur des Mitleids spricht. Hamburger fasst Mitleid als ethisch neutralen Begriff auf, unter der Berücksichtigung, dass »ein und derselbe Mensch (ein guter wie auch ein weniger guter) es in diesen oder jenen Fällen empfinden, in anderen Fällen nicht empfinden kann« (HAMBURGER 1996: 126). Das heißt, eine Affektlogik ist nicht per se gegeben. Mitgefühl sollte als Verhaltensdisposition begriffen werden und nicht als emotional-erwartbare und somit indisponible Größe. Sowohl kulturelle und soziale wie neurobiologische Faktoren spielen zusammen.

In Zeiten der Globalisierung wird eine universale Moral des Mitleids gefordert. Fotografen werden als Statthalter, Zeugen und Katalysatoren dieser Moral herangezogen. Doch gerade das Verhältnis von Nähe und Ferne sowohl in emotionaler wie in räumlicher Hinsicht wirft Fragen auf. Fotografie wird als Instrument interpretiert, das Distanzen jeglicher Art überwindet, räumliche, zeitliche, emotionale und kulturelle. Zwei ambivalente Positionen kristallisieren sich heraus, die beispielhaft mit Zitaten von Henning Ritter und Odo Marquard zu belegen sind.

1) Henning Ritter schreibt:

»Mit Hilfe von Fotografien von Greueln irgendwo auf der Welt lassen sich Nähe und Ferne geradezu vertauschen, so dass das Ferne sogar stärkere emotionale Reaktionen auf sich ziehen kann als ein Unglück in unmittelbarer Nähe. Dadurch ist die Fotografie zur letzten Kunstgattung mit moralischer Wirkung geworden.« (RITTER 2004: 8)

Ritter setzt emotionale Reaktionen mit moralischer Wirkung gleich, ausgelöst durch Fotografien, die offenbar Nähe erzeugen, wo räumlich keine gegeben ist. Eine Globalisierung einer Moral des Mitleids scheint common sense zu sein.

2) Odo Marquard hebt die Entlastung der Moderne durch die Distanz hervor:

»Denn die Neuzeit ist das Zeitalter der Distanz: die erste Epoche, in der für die Menschen Ohnmacht und Leiden nicht mehr das Selbstverständliche und Normale sind. Jetzt – erstmalig – scheint die Not grundsätzlich beherrschbar, der Schmerz grundsätzlich ersparbar, die Krankheit grundsätzlich besiegbare, das Böse grundsätzlich abschaffbar, die endlichkeitsbedingte Ohnmacht des Menschen grundsätzlich überspielbar.« (MARQUARD 2001: 15)

Die Distanz zum Leid eröffnet scheinbar die Möglichkeit, Lösungen für Probleme auf der ganzen Welt zu finden; die Vernunft bekommt eine Chance. Was von der eigenen Lebenssituation abgekoppelt ist, kehrt auf Fotografien aus anderen Ländern oder Erdteilen zurück.

Besondere Hoffnungen auf politisch-soziale Verbesserungen wurden auf Dokumentarfotografien gerichtet, die sich mit sozialen Themen befassen. Professionelle Dokumentarfotografie ist im Kern mit Straight Photography zu definieren, einem Terminus, der Anfang des 20. Jahrhunderts in den USA entwickelt wurde: Er beschreibt

»eine fotografische Methode und Bildsprache, die sich früher wie heute zur Ethik von Wahrheit und Treue des Fotos einer vorgefundenen Wirklichkeit gegenüber bekennt und in deren exakter, unveränderter Wiedergabe sie bis heute ihre eigentliche Aufgabe und Verpflichtung sieht.« (JÄGER 2005: 353)

Dass der Zugang zur Realität und Wahrheit sowohl von persönlichen, berufsspezifischen und systemimmanenten Sozialisationsfaktoren abhängt, ist unbestritten; eine Rekapitulation der andauernden Debatte um Wahrheit, Objektivität, Authentizität etc. kann an dieser Stelle nicht erfolgen. Wichtig ist, dass Dokumentarfotografie sich mit dem *Vorgefundenen* auseinandersetzt. Im Unterschied dazu stellt inszenierte Fotografie das erst her, was fotografiert werden soll: Szenarien werden nach konzeptuellen Vorgaben arrangiert, inszeniert und dann fotografiert.

Der Begriff Dokumentarfotografie wird in der vorliegenden Literatur jedoch nicht einheitlich verwendet: Gattungs- und Genrebeschreibungen werden oft synonym verwendet, wie beispielsweise Dokumentarfotografie und Fotoreportage. Dokumentarfotografie *kann* als Reportage umgesetzt werden, sie *muss* es aber nicht. Als dokumentarisch können etwa auch Knipser- und Amateurfotografien verstanden werden, die in erster Linie zu privaten Zwecken produziert werden. Ich beziehe mich in meiner Untersuchung auf professionelle Fotografie, das heißt auf Produktionen von professionellen Fotografen bzw. Fotojournalisten. Eine weitere Voraussetzung ist, dass sozialengagierte Fotografie – sowohl dokumentarische als auch künstlerische – in der vorliegenden Arbeit mit der Intention des Fotografen verbunden ist, mit seinen Fotografien aufzuklären, zu informieren oder ganz idealistisch die Welt verändern zu wollen.

2.1 Die Figur des Fotografen

Der personale Aspekt – die Rolle des Fotografen – rückte erst in den 1970ern ins Interesse fototheoretischer Texte. Programmatisch ist solch ein Zugang zur Fotografie im Konzept des Autorenfotografen sichtbar. Klaus Honnef schlägt in seiner Definition der Autorenfotografie einen Bogen von der Literatur, in der »der Autor eine geläufige Figur« ist, über den Filmautor hin zum Autor in der Fotografie, den er als »noch weitgehend unbekannt« einstuft (HONNEF 1979: 205; vgl. auch HONNEF 1997: 152 ff.).¹ Einen Autor definiert Honnef als Künstler, der einerseits »seinen eigenen künstlerischen Vorstellungen verpflichtet ist« (HONNEF 1999: 205) und frei über seine künstlerische Arbeit entscheidet, der einen subjektiven Standpunkt einnimmt, andererseits aber der Öffentlichkeit verpflichtet ist – und nicht dem Privatismus. Zugleich sei die Entlassung (und damit Entlastung) des Künstlers aus der Auftragsgebundenheit in die Autonomie der Kunst die historische Voraussetzung zur Existenz des Autors. Auch das Zielpublikum wandelt sich von einem bestimmten Auftraggeber hin zu einem dispersen Publikum und einem »anonymen Markt« (vgl. HONNEF 1999: 205 f.). Honnef unterscheidet drei Typen des Autorenfotografen:

»Wenn ein Fotograf zeit seines Lebens ein einziges Thema verfolgt, wenn ein zweiter die Wirklichkeit stets aus einem ganz bestimmten Blickwinkel oder in einer ganz bestimmten Konstellation ablichtet, wenn ein dritter eine Bildsprache entwickelt hat, die auf Anhieb als die seine identifizierbar ist, dann handelt es sich in allen Fällen um Autorenfotografie.« (Honnef 1979: 204; vgl. auch Honnef 1997: 178)

Von Gefühl oder gar Mitgefühl oder Mitleid spricht Honnef nicht; ihm geht es um eine Haltung, mit dem Fotografen selbstgewählte Themen angehen. Diese Haltung kann eine moralische sein, sowohl in berufsethischem Sinne wie beispielsweise einer Verpflichtung der Öffentlichkeit als auch im Sinne einer persönlich-individuellen Einstellung dem Thema und den Protagonisten gegenüber.

1 »Während sich unter den Filmregisseuren längst eine Gruppe von Filmemachern herausgeschält hat, deren Werken man ohne weiteres Autoreneigenschaften zuerkennt, weil ihre Filme eine subjektive Vision der Wirklichkeit artikulieren, in der nichtsdestoweniger kollektive Vorstellungen, Ängste, Hoffnungen und Wünsche zusammenschließen, hat die Frage nach den Autoreneigenschaften fotografischer Arbeiten noch niemand aufgeworfen.« (HONNEF 1997: 168)

2.2 Produktion und Ästhetik

Als Beispiel für einen Autorenfotografen dient Sebastião Salgado. Seit 1973 arbeitet der Brasilianer als Fotojournalist. Von Beginn seiner Karriere an fotografierte er in der so genannten Zweiten und Dritten Welt. Er behandelte Themen wie Landlosigkeit in Brasilien und Hungersnöte in Afrika. Weltweit bekannt wurde er mit der Veröffentlichung seines Fotobuches *Arbeiter. Zur Archäologie des Industriezeitalters*, in dem er Handarbeit im industriellen Kontext dokumentiert. Auffällig ist bei seinen Bildern, dass Salgado konsequent mit den Porträtierten auf Augenhöhe bleibt; Ober- oder Unterperspektive, die im allgemeinen ab- oder aufwertend interpretiert werden, nutzt er kaum. Zu Salgados Vorgehensweise gehört es, dass er sich jahrelang einem Thema widmet und sehr viel Zeit mit den Menschen verbringt, die er porträtiert. So etwa lebte er für *Arbeiter* mehrere Wochen lang mit Goldgräbern, die in der Mine Serra Pelada in Brasilien ihr Glück suchen. Durch diese teilnehmende Langzeitbeobachtung erhält Salgado Einblicke, die er nicht bei kurzfristigen Besuchen bekommen würde.

Rezensenten und Rezipienten bewerten Salgados Arbeiten ambivalent. Die technische und kompositorische Perfektion seiner Fotografien ruft Bewunderung hervor. Zugleich aber wird ihm deshalb Romantisierung und Ästhetisierung von Leid und Elend vorgeworfen, wie eine Zusammenstellung von Zitaten zeigt: Seine Tableaus verklärten Leid in der »Dramaturgie des Breitwandfilms« (WIEGAND 2000: 45), sie bewegten sich im »Grenzbereich der Sozialromantik« (KREYE 2000: 17) und die Porträtierten seien »Laiendarsteller des Elends« (GROSS 2003: 12). Vorwürfe wie diese gegen Salgado können als Prototypen in Rezension und Rezeption von professioneller Dokumentarfotografie gelten. Kritiker folgen dabei auch gerne einem Gedanken Sontags, die in ihrem Buch *Das Leiden anderer betrachten* schreibt:

»Bezeichnend ist, dass diesen Ohnmächtigen in den Bildunterschriften keine Namen gegeben werden. Ein Porträt, das es ablehnt, die abgebildete Person zu benennen, macht sich, wenn auch vielleicht unabsichtlich, zum Komplizen eines Prominentenkults, der ein unersättliches Verlangen nach Fotos der entgegengesetzten Art schürt: wer nur den Berühmten ihre Namen lässt, degradiert alle anderen zu Fallbeispielen für ihren Beruf, ihre ethnische Zugehörigkeit, ihre Notlage.« (SONTAG 2003: 92; SONTAG 2006: 61)

Salgado verzichtet aus einem anderen Grund auf Namen, als Sontag annimmt. Die Geschichten der Menschen, die er porträtiert, ähneln sich. Es geht um etwas Grundsätzlicheres als Porträts von Individuen: um Lebenssituationen und Notlagen, die für viele Menschen auf dieser Erde Alltag sind. Jedes von Salgados Fotos kann als Symbolbild verstanden werden. Die übergeordnete Frage ist nicht, wie nur dem Einzelnen geholfen werden kann, sondern wie gesellschaftliche, soziale, wirtschaftliche und politische (systemische) Fehlleistungen geändert werden können.

Sozialkritische Themen finden sich auch in der inszenierten Fotografie. Künstler bedienen sich einer Fiktion der Dokumentation, wie etwa Jeff Wall. Der Kunstfotografie und in diesem Fall der inszenierten Fotografie wird – anders als klassischen Dokumentarfotografen wie Salgado – Ästhetisierung zugestanden, mehr noch: Die Kontextmarkierung Kunst fordert geradezu Ästhetisierung. Walls Aufnahmen wirken auf den ersten Blick wie dokumentarische Fotos. Sie könnten im Straßenalltag entstanden sein, etwa die Szene, in der ein Mann einem anderen einen Vogel zeigt (*Mimic* 1982), oder die Szene eines handgreiflichen Streits im Vorgarten einer Siedlung (*An Evic-*

tion 1988/2004). Doch Wall produziert seine großformatigen Fotografien mit der Akkuratess eines Filmregisseurs: Er recherchiert und skizziert Szenen, er verpflichtet Schauspieler als Protagonisten, er montiert Einzelbilder am Computer. Manche Szenen hat er selbst im Alltag beobachtet und sie als Grundlage seiner Fiktionen verwendet (BURNETT 2005: 21). Irritierend ist ihre Präsentation: Die Verwendung in Leuchtkästen stammt ursprünglich aus der Werbung.

Was will Wall mit der Fiktionalisierung der Dokumentation, mit der Imitation von Reportagefotografie bezwecken? Er kann Szenen aufgreifen, die in dieser Verdichtung und Konzentration Fotojournalisten selten gelingen. Zudem kann er Situationen zeigen, die unter dem Deckmantel der Kunst sichtbar und ansehbar gemacht werden können, in dieser Eindeutigkeit als dokumentarische Aufnahme aber kaum in Medien erscheinen würden. Ein Beispiel dafür ist Walls Aufnahme *Dead Troops Talk*. In einem Bombenkrater liegen zerfetzte Menschen. Die Bildunterschrift entlarvt den Bombenkrater als Fantasie des Fotokünstlers: »Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992«. In ihrer Prägnanz mutet die Bildunterschrift journalistisch an: Wer, wann, was, wo, warum – die fünf W-Fragen werden beantwortet und geben archivtaugliche Informationen. Da es sich aber um eine Inszenierung handelt, stellt sich die Frage: Ist es überhaupt relevant, Ort, Zeit, Beteiligte, Anlass etc. zu wissen? Die Bildunterschrift ist in diesem Fall Teil der Irritation, die das Foto leisten soll. Denn wer genau hinsieht, wird die fast schon ironische Überhöhung in Walls Bild entdecken. Rezipienten werden durch diese Irritation aufgefordert, ihre eigene Haltung und Rezeptionssituation und –leistung zu überdenken.

Walls Foto kann ebenfalls als Symbolbild verstanden werden, darüber hinaus aber auch als missing link: Über den Umweg der Kunst kann gezeigt werden, was journalistische Fotografie viel-



Abb. 1

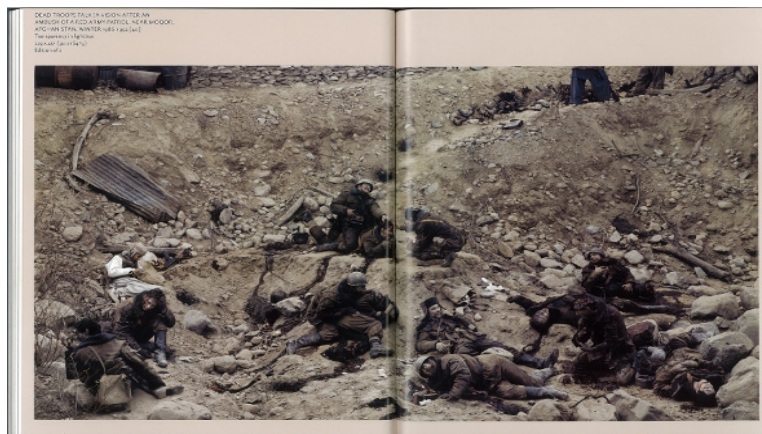


Abb. 2

Abb. 1: Sebastião Salgado: Die Goldmine. Serra Pelada im Bundesstaat Pará, Brasilien 1986 (Salgado 1997: 317)

Abb. 2: Jeff Wall: Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992 (Burnett 2005: 60f.)

leicht nicht zeigen kann – weil kein Fotograf vor Ort war – oder was journalistische Fotografie aus ethischen Gründen nicht zeigen will. Über den Umweg der Kunst können so Aspekte thematisiert werden, die im journalistischen Kontext Empörung hervorrufen würden. Anders als bei Salgado spielt das Kriterium des Mitleids oder Mitgefühls für Walls Rezensenten keine Rolle: Die Einordnung in künstlerische Dimensionen spielt für sie eine größere Rolle als sozialkritische Elemente in Walls Arbeiten.

2.3 Alltagskompatibilität: Die globalisierte Fotografie

Jeff Walls Inszenierungen weisen auf Veränderungen hin, denen die journalistische und auch die dokumentarische Fotografie unterworfen ist. Die Vermischung von Werbeästhetik mit dokumentarisch anmutendem Charakter nahm einen Trend vorweg, den globale Fotoagenturen zum Erkennungsmerkmal ihrer Bildsprache gemacht und weiterentwickelt haben: pastell-transparent, als seien sie in einem Leuchtkasten aufgezogen, Unschärfe, Anschnitte – Fotografien, die auf dem globalen Markt funktionieren müssen und deshalb ästhetisch allkompatible Szenen präsentieren.

Die heutige Dokumentarfotografie ist verschiedenen Herausforderungen ausgesetzt. Zum einen hat sich der Medienmarkt ausdifferenziert, sowohl im Print- als auch im Onlinebereich. Die Konkurrenz ist gewachsen; das Interesse an journalistischen Berufen ist jedoch unvermindert groß geblieben. Zum anderen gab es in den vergangenen zwei Jahrzehnten fundamentale Änderungen auf dem Markt der Fotoagenturen. Weltmarktbeherrschend sind die beiden größten Agenturen *Getty Images* und *Corbis*; erstere haben die Gründer Mark Getty und Jonathan Klein 2008 an Investoren verkauft – auch in diesem Akt manifestiert sich das Verständnis von Fotos als rein kommerzieller Ware –, letztere gehört Bill Gates. Die Monopolisierung wirkt sich auch auf die finanzielle Situation der Fotografen aus: War es zu Zeiten der klassischen Agenturen wie *Magnum* üblich, dass Fotograf und Agentur je 50 Prozent des Honorars für ein gedrucktes Foto bekamen, sind heute bei den großen Agenturen andere Verteilungsschlüssel üblich, die den Fotografen schlechter stellen.

Das Verständnis des Fotografen hat sich bei diesen global tätigen Agenturen geändert. Bei Agenturen wie *Magnum* waren ganz klar die Fotografen die Stars. Sie entwickelten ihren eigenen Stil und waren somit wiederzuerkennen: Es waren Autorenfotografen. Bei *Getty Images* und *Corbis* gibt es keine Stars: Nicht die Fotografen haben Namen, sondern die Agentur ist der Name. Auch die Fotografien sollen einen einheitlichen Stil haben, denn sie bedienen einen globalen Markt und sollen auf allen Kontinenten kompatibel sein, sowohl in journalistischen wie in werblichen Kontexten. Wolfgang Ullrich hat diese zeit- und ortlosen Fotografien »Joker« (ULLRICH 2006: 99) genannt. Dieser Ausdruck passt zudem gut zu Walls Aufnahmen, die den Grenzbereich von inszenierter und dokumentarischer Fotografie ausloten.

Joker sind aber auch dokumentarische Aufnahmen wie die Werke von Salgado: In ihrer Schwarz-Weiß-Optik und der thematischen Fokussierung auf Handarbeit im Industriezeitalter muten sie fast historisch, jedenfalls aber ort- und zeitlos an. Es mag sein, dass gerade auf Grund der Schwarz-Weiß-Fotografie Salgado Sozialromantik und Pathos vorgeworfen werden: Galten Schwarz-Weiß-Aufnahmen gerade im Dokumentarbereich lange als besonders authentisch, werden sie heute als historische Aufnahme, als künstlerisch oder gar historisierend eingeordnet. Sozialengagierte

Fotografien stehen in Konkurrenz zu vielen anderen Fotos, zur tagesaktuellen Berichterstattung, zu Werbeaufnahmen, zu reinen Porträts, zu Grafiken und Illustrationen. Um auf dem globalen und sich rasant ändernden Markt bestehen zu können, werden sozialengagierte Fotografien zum Hybridprodukt, für die Ästhetisierung zum Standard geworden ist. Wie aber können sie dann mehr sein als Illustrationen in Werbeoptik und gemäß der Intention des Fotografen zu Veränderung sozialer und politischer Verhältnisse beitragen?

In Bildunterschriften wird reflexhaft auf Elend, Schönheit und Würde als Komplementärbegriffe hingewiesen. Als Beispiel mag eine preisgekrönte Aufnahme von Alice Smeets dienen: Ihr Foto *Überleben in Haiti* wurde zum Unicef-Foto des Jahres 2008 gewählt. Die Bildunterschrift, die beispielsweise www.geo.de formuliert hat, lautet:

»Mit einem sauberen weißen Kleidchen und passender Schleife im Haar läuft dieses kleine Mädchen barfuß durch den Matsch des größten Slums der haitianischen Hauptstadt Port-au-Prince – als könnte ihr das Elend so nichts anhaben.« (Fotoshow: UNICEF-Foto des Jahres 2008)

Fast wortgleich stehen diese Sätze auch im Vorspann zu den Preisträgern auf der Unicef-Website.² Fast könnte man aus der Formulierung schließen, so schlimm sei das Leid oder Elend des Kindes nicht, denn es besitzt immerhin ein sauberes weißes Kleid und eine passende Haarschleife. Über den Dreck und die morschen Unterkünfte im Hintergrund verliert diese Bildunterschrift kein Wort, auch über das Mädchen nicht, sein Alter, seinen Namen, seine Herkunft.

Es macht den Anschein, dass sozial engagierte Fotografen also nur falsch handeln können; zeigen sie kein Leid, das sich in den Mienen der Porträtierten oder in äußeren Verletzungen ausdrückt, werden die Fotos als ästhetisierend kritisiert (vgl. SALGADO). Zeigen sie Armut, wird die Würde und Schönheit der in sozialem Elend lebenden Menschen betont, Fakten zur Armut oder Details zur Lebenssituation der Menschen in Bildunterschriften aber ausgeblendet (vgl. SMEETS). Zeigen die Fotografen Leid, steht für Kritiker nicht die Information im Vordergrund, sondern die Frage nach Manipulation durch den und Misstrauen gegenüber dem Fotografen und seinem Verhältnis zu den Porträtierten (vgl. Wall, der genau dieses Misstrauen zum Thema macht).

3. Fazit: Thesen zur sozialengagierten Fotografie

Jeff Walls und Sebastião Salgados Arbeiten unterscheidet vieles; das Augenscheinlichste ist die Wahl der Mittel, einerseits der klassischen Dokumentarfotografie, andererseits der Imitation von dokumentarisch anmutenden Aufnahmen als Kunst-Konzept. Eine Verbindung zwischen den bei-

2 »Die junge belgische Fotografin Alice Smeets ist Siegerin des internationalen Wettbewerbs ›UNICEF-Foto des Jahres‹. Ihr Siegerbild zeigt ein Mädchen im größten Slum der haitianischen Hauptstadt Port-au-Prince. Obwohl es zwischen Dreck und Unrat leben muss, trägt das Kind ein sauberes weißes Kleidchen und dazu passende Schleifen im Haar, während es barfuß durch den Matsch läuft. ›Das Bild führt uns den Lebensmut und die Energie eines Mädchens vor Augen, das mitten im Elend aufwächst. Kinder in den ärmsten Verhältnissen beweisen oft große Stärke‹, sagte UNICEF-Schirmherrin Eva Luise Köhler bei der Preisverleihung am Donnerstag in Berlin. ›Das UNICEF-Foto des Jahres ist ein Appell, ihnen unsere Aufmerksamkeit und unsere Unterstützung zu schenken.« (ohne Autor: Lebensmut im Angesicht des Elends)

den Fotografen besteht in ihrer sozialengagierten Sichtweise und ihrer Intention, gesellschaftliche Fehlentwicklungen zu erfassen und zu beschreiben. Kritik von Rezensenten und Rezipienten und der Vorwurf pathetischer Ästhetisierung legen nahe, dass diffuse Betrachtererwartungen nicht erfüllt werden – Erfahrung und Erwartungen driften auseinander. Marquard kritisiert in diesem Zusammenhang die Kunstkritik, die Moral als Maske nutze, um ›die Kunst zu belasten und zu diskriminieren‹. Gleiches lässt sich über Kritiker der dokumentarischen Fotografie und ihre Absage an Ästhetisierung sagen. Hans Lenk sieht die »[ä]sthetische Selbstkultivierung und die Verfeinerung und Differenzierung der eigenen ästhetischen Erlebens- und Empfindungsfähigkeit« (LENK 1998: 102 f., Hervorhebungen übernommen) in Zusammenhang mit der geistig-sittlichen Bildung eines Menschen. Wenn es die Intention von Autorenfotografen ist, über Information hinaus eine gesellschaftlich-politische Debatte anzustoßen, dann kann Ästhetik ein Mittel zum Zweck sein. Nicht-ästhetische Fotos, sowohl was Inhalt als auch Komposition betrifft, rufen eher abneigende Gefühle bis hin zum Entsetzen hervor.

Meine Thesen zur Dokumentarfotografie beziehen sich auf einen Kernbegriff: der Entlastung oder Kompensation im Anschluss an Philosophen wie Odo Marquard und Wolfgang Ullrich. Das Ästhetische begreift Marquard in Anschluss an Joachim Ritter als Kompensation für die Beschleunigung des sozialen Wandels und der Versachlichung der Welt – die Ästhetik wird ein Organ der »neuen Verzauberung« (MARQUARD 2005: 42) und damit eine Kommunikationsstrategie der Entlastung.

1) Produktion: Auf produktionästhetischer Seite ist für Entlastung der Fotografen zu plädieren, auch was Stereotypen dieses Berufsbilds betrifft. Susan Sontag hat der Fotografie einen Bären-dienst erwiesen, indem sie Argumente des 19. Jahrhunderts aufgegriffen und unreflektiert übernommen hat, etwa von der Kamera als Waffe: Sie beschreibt Fotografen in ihrem Standardwerk *Über Fotografie* (in den USA erstveröffentlicht 1977) als Jäger und Porträtierte als Unterdrückte:

»Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun, indem man sie so sieht, wie sie selbst sich niemals sehen, indem man etwas von ihnen erfährt, was sie selbst nie erfahren; es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann. Wie die Kamera eine Sublimierung des Gewehrs ist, so ist das Abfotografieren eines anderen ein sublimierter Mord – ein sanfter, einem traurigen und verängstigten Zeitalter angemessener Mord.« (SONTAG 2006: 20)

In der fotografischen Praxis liegen die Verhältnisse nicht ganz so deutlich offen: Das Verhältnis und die unterstellte Machtbeziehung zwischen Porträtierten und Fotograf ist nicht so eindeutig, wie Sontag behauptet. Gerade bei dokumentarfotografischen und sozialkritischen Projekten ist Vertrauen zwischen Porträtiertem und Fotografen eine Bedingung. Der Fotograf kann zudem als anwaltschaftlicher Journalist auftreten: Er versucht denen eine Stimme und ein Bild zu geben, die in der Medienöffentlichkeit selten eines haben. Allerdings sollten Erwartungen auf Verbesserung der persönlichen Situation der Porträtierten durch die Aufnahmen gering gehalten werden. Sicher gibt es vereinzelte Fälle, in denen Fotografien Porträtierten geholfen haben; dies aber geschah nicht im Anschluss an die Publikation des Fotos, sondern wesentlich später. So etwa erhielt Florence Thompson, die Migrant Mother in Dorothea Langes berühmtem Foto, Spenden für eine Operation. Das Foto wurde 1936 aufgenommen, aber Thompson lebte weiterhin in Armut. 1979 erlitt sie einen Schlaganfall, das Foto von 1936 wurde in Zeitungen veröffentlicht und Menschen spendeten mehr als 15 000 Dollar für sie.

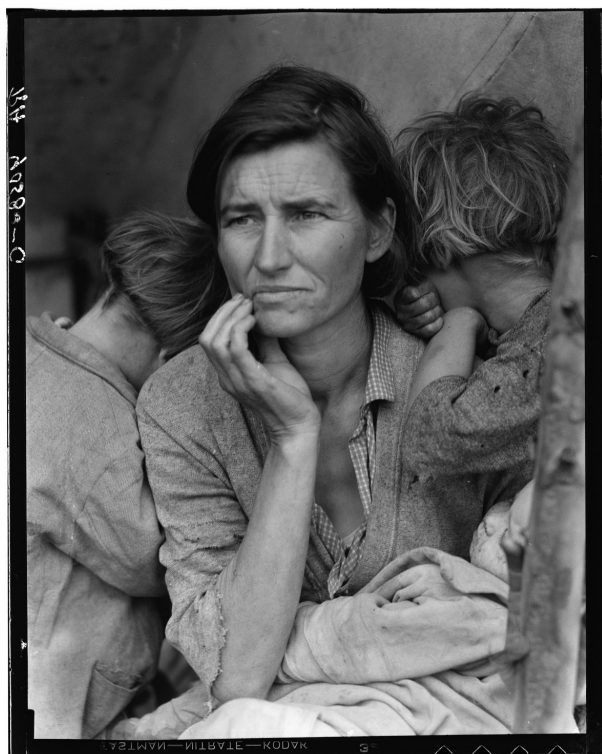


Abb. 3: Dorothea Lange: Migrant Mother Florence Thompson (Library of Congress LOC, Prints and Photographs Division, Farm Security Administration/ Office of War Information, Washington DC, 20540-4730 USA. LOC Call-Number LC-USF34-009058-C)

2) Rezeption: Das Beispiel von Florence Thompson zeigt, dass eine Übertragung von Mitleidsethik auf Fotografie und den immanenten Anspruch auf damit verbundene sofortige Handlungsmotivationen Rezipienten überfordert. Auch hier sollte eine Entlastung stattfinden. Rezensenten, Kritiker und Rezipienten sollten davon absehen, den – in der heutigen Gesellschaft durchaus auch negativ konnotierten – Begriff des Mitleids ins Zentrum zu rücken. Die Bevorzugung des neutraleren Wortes ›Mitgefühl‹, das auch andere Gefühle einschließt, wie etwa Mitfreude oder Mittrauer, wäre ein erster Schritt. Aber auch Mitgefühl muss nicht zwangsläufig eine Handlungsmotivation zur Folge haben und dies sollte auch nicht erwartet werden. Henning Ottmann schreibt:

»Mitleid, das zur Hilfe werden soll, fordert einen klaren Kopf und eine sichere Hand, und dies nicht nur beim Richter und Arzt. Es fordert von uns allen die nüchterne Analyse der Ursachen des Leids, der Situation der Leidenden im ganzen und der faktischen Möglichkeiten der Hilfe. Omnes, *quantum potes*, juva, hilf allen, und bedenke zugleich, welche Hilfe Du faktisch zu leisten in der Lage bist!« (OTTMANN 1982: 81, Hervorhebungen übernommen)

Handlungen sind auch dann gute oder moralische Handlungen, wenn sie auf Vernunft und nicht auf Mitleid basieren.

3) In der Debatte um Fotografie wäre eine generelle Entlastung der Fotografie und der vielzitierten Macht der Bilder, gerade was politische Folgen betrifft, anzustreben. Die inhärente Forderung und eine diffuse Hoffnung, dass Fotografie erst den Einzelnen, dann die Politik und schließlich die Realität ändere, und gerade dokumentarische Fotografien politische Folgen zeitigen würden, zeugt von einem ungebrochenen Glauben an die Macht der Bilder. Wolfgang Ullrich:

»Sonst wurde die Kunst ebenfalls häufig nicht nur als Palliativ und momentane Kompensation zivilisatorischer Übel eingeschätzt, sondern man sprach ihr das Vermögen zu deren Überwindung zu, fasst sie also

als starkes Therapeutikum auf. Ihre Doppelfunktion – Kunst als Ausgleich und als revolutionäre Macht – blieb jedoch oft unreflektiert.« (ULLRICH 2003: 39)

Empirisch nachgewiesen sind zeitnahe politische Folgen nicht. Eine entsprechende Untersuchung müsste langfristig und global angelegt werden. Die Vermutung liegt nahe, dass selbst bei solch einer komplexen Analyse direkte Kausalitäten schwer bzw. selten festzustellen wären.

Abschließend ist anzumerken, dass der appellative Charakter von sozialengagierter Fotografie nicht per se an Mitgefühl oder Mitleid geknüpft ist. Mitgefühl in Bezug auf Fotografien ist als Haltung oder Einstellung zu verstehen, und damit eben nicht als 1:1-Identifikation mit den oder dem Porträtierten – weder von Fotograf noch von Rezipient. Der Begriff des Mitleids wird, gerade was den Glauben an seine Handlungsmotivation betrifft, überbewertet. Zudem ist fototheoretisch nicht exakt geklärt, wie Mitleid erzeugt wird: Reicht es, Menschen in Not zu zeigen, egal wo, egal in welchem Kontext? Kunstfotografie der Conceptual Art, wie Jeff Wall sie pflegt, appelliert weniger an das Mitleid der Betrachter als vielmehr an eine reflektierte Haltung des Mediennutzers sich selbst gegenüber – und damit auch dem eigenen Umgang mit der Fotografie und mediensystemischen Einflüssen.

Literaturverzeichnis

- BURNETT, CRAIG: *Jeff Wall*. London [Tate Publishing] 2005
- GROSS, ROLAND: Laiendarsteller des Elends. In: *General-Anzeiger*, 19. 11. 2003
- HAMBURGER, KÄTE: *Das Mitleid* (1985). 2. Auflage. Stuttgart [Klett-Cotta] 1996
- HONNEF, KLAUS: Thesen zur Autorenfotografie. In: KEMP, WOLFGANG (Hrsg.): *Theorie der Fotografie III. 1945 – 1980* (1983). Mosel / München [Schirmer] 1999, S. 204-210
- HONNEF, KLAUS: ›Nicht als Kunst ...‹. *Schriften zu Kunst und Fotografie*. Herausgegeben von Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas. Köln [DuMont] 1997
- JÄGER, GOTTFRIED: Bildsystem Fotografie. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005, S. 349-364
- KREYE, ADRIAN: Der Glamour des Elends. In: *Süddeutsche Zeitung*, 5. 10. 2000
- LENK, HANS: *Konkrete Humanität. Vorlesungen über Verantwortung und Menschlichkeit*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1998
- MARQUARD, ODO: *Abschied vom Prinzipiellen* (1981). Stuttgart [Reclam] 2005
- MARQUARD, ODO: *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien* (1986). Stuttgart [Reclam] 2001

OHNE AUTOR: »Fotoshow: UNICEF-Foto des Jahres 2008«. Internetquelle: <http://www.geo.de/GEO/fotografie/fotoshows/59556.html?nv=rss>. Aufgerufen am 30.3.2009

OHNE AUTOR: »Lebensmut im Angesicht des Elends«. Internetquelle: <http://www.unicef.de/6212.html>. Aufgerufen am 30.3.2009

OTTMANN, HENNING: Mitleid und Moral. Berechtigung und Grenzen der Mitleidsmoral Schopenhauers. In: SCHIRMACHER, WOLFGANG (Hrsg.): *Zeit der Ernte. Studien zum Stand der Schopenhauer-Forschung. Festschrift für Arthur Hübscher zum 85. Geburtstag*. Stuttgart [Frommann-Holzboog] 1982, S. 70-81

RITTER, HENNING: *Nahes und fernes Unglück. Versuch über das Mitleid*. München [Beck] 2004

SALGADO, SEBASTIÃO: *Arbeiter. Zur Archäologie des Industriezeitalters (1993)*. 3. Auflage. Frankfurt/M. [Zweitausendeins] 1997

SCHOPENHAUER, ARTHUR: Preisschrift über die Grundlage der Moral. In: ARTHUR SCHOPENHAUER: *Kleinere Schriften. Sämtliche Werke. Band III*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1960, S. 629-815

SONTAG, SUSAN: *Das Leiden anderer betrachten*. München / Wien [Hanser] 2003

SONTAG, SUSAN: *Über Fotografie* (1980). 17. Auflage. Frankfurt/M. [Fischer] 2006

ULLRICH, WOLFGANG: *Bilder auf Weltreise. Eine Globalisierungskritik*. Berlin [Wagenbach] 2006

ULLRICH, WOLFGANG: *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*. Berlin [Wagenbach] 2003

WIEGAND, WILFRIED: Im Auge des Exodus. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 185, 11.8.2000