

Gisela Parak

The American Social Landscape

Dokumentarfotografie
im Wandel des 20. Jahrhunderts

focal point

Arbeiten zur anglistischen und amerikanistischen Medienwissenschaft
Studies in English and American Media

Herausgegeben von
Edited by
Jörg Helbig, Angela Krewani

Band
Volume
11

Gisela Parak

The American Social Landscape

**Dokumentarfotografie
im Wandel des 20. Jahrhunderts**

 **Wissenschaftlicher Verlag Trier**

Parak, Gisela: The American Social Landscape:
Dokumentar fotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts /
Gisela Parak. -
Trier : WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2009
(focal point ; vol. 11)
Zugl.: München, Univ., Diss., 2008
ISBN 978-3-86821-123-8

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2009
ISBN 978-3-86821-123-8

Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck oder Vervielfältigung
nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlags.

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier
Bergstraße 27, D - 54295 Trier
Postfach 4005, D - 54230 Trier
Tel.: (0651) 41503, Fax: 41504
Internet: <http://www.wvttrier.de>
E-Mail: wvt@wvttrier.de

Danksagung

Das vorliegende Buch wäre nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung zahlreicher Personen.

Für ihre stets konstruktiv-kritischen Anregungen und interessanten Denkanstöße danke ich meinen Betreuern Prof. Dr. Ernst Rebel vom Institut für Kunstpädagogik an der Ludwig-Maximilians-Universität München und Prof. Dr. Christof Mauch vom Amerika-Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Meinen liebevollen Eltern, Prof. Dr. Fritz Parak und Edeltraud Parak danke ich herzlich für ihre nachhaltige Unterstützung.

Prof. Dr. Johannes Kirschenmann und Prof. Dr. Stefan Römer danke ich für die entscheidende Ermutigung, die Arbeit in Angriff zu nehmen.

Für die motivierenden Gespräche, konkrete Hilfe in der Abschlussphase der Arbeit und ein immer offenes Ohr danke ich Tanja Baar, Jochen Becker, Berthold Bufler, Marleine Chedraoui, Max Döbereiner, Stefan Haas, Gerd Haselmeier, Vera Herzog, Miriam Krohne, Angelika Mauersich, Birgit Reich, Sabine Scharf, Thomas Schirmböck, Josephine Schirmer und Ulrike Weber.

Inhalt

| | | |
|-----|--|-----|
| 1 | Einleitung | 1 |
| 2 | Die Vermessung der sozialen Landschaft Amerikas | 9 |
| 2.1 | Das Dokument als fotografische Bestandsaufnahme: Thomas Annan, Charles Marville und Eugène Atget (1851-1911) | 9 |
| 2.2 | Das sozialengagierte Dokument als Gesellschaftsappell: Jacob A. Riis und Lewis Hine (1890-1929) | 18 |
| 2.3 | Der fotografische Essay als künstlerisches Statement zur Lage der Nation: Dorothea Lange, Walker Evans und Robert Frank (1935-1958) | 26 |
| 2.4 | Das Fotobuch als Verhandlung des gesellschaftlichen Miteinanders: Lee Friedlander, Garry Winogrand und Diane Arbus (1962-1977) | 50 |
| 2.5 | Das Fotobuch als Deskription der Veränderung der gebauten Umwelt: Robert Adams und Lewis Baltz (1974) | 72 |
| 2.6 | Fotografische Konzeptkunst: Allan Sekula und Martha Rosler (1973, 1974/75) | 81 |
| 3 | Neuverortung der fotodokumentarischen Methode (1986-2006) | 93 |
| 3.1 | Allan Sekula: Hafen, Meer und Industrielandschaften | 93 |
| 3.2 | Joel Sternfeld: Tatorte, artifizielle Landschaften und experimentelle Lebensräume | 117 |
| 3.3 | David Goldblatt: Fassaden und Erinnerungsräume in Südafrika im transkontinentalen Vergleich | 141 |
| 4 | Schlussbetrachtung | 169 |
| 5 | Literaturverzeichnis | 173 |
| 6 | Abbildungsverzeichnis | 201 |

1 Einleitung

Seit der Erfindung der Daguerreotypie im Jahr 1837 üben die fotografischen Reproduktionsmöglichkeiten eine ebenso hohe Faszination aus wie sie Kontroversen auslösen. Die *Natur*, das *Wesen* dieser geheimnisvollen Liaison von "Optik und Chemie"¹, von Licht und Trägerschicht verweigert sich hartnäckig seinen endgültigen Beschreibungsversuchen, so dass selbst ein versierter Autor wie Roland Barthes feststellen musste: "Von einem ersten Schritt an, dem der Klassifizierung [...] entzieht sich die Photographie."² Neben vielfältigen theoretischen Ansätzen schrieben auch immer wieder die Fotografen selbst Fotogeschichte und versuchten das Medium zu verorten. So publizierte Henri Fox Talbot mit seinem Bildband *The Pencil of Nature* 1844 die erste fototheoretische Geschichte mit seinen Betrachtungen über den Reduktionsvorgang des sinnlich-körperlichen Wahrnehmungsapparates in die Zwei-Dimensionalität des fotografischen Bildes. Diese Reflexion der Fotografen selbst über das von ihnen verwandte Medium und seine Geschichte durchzieht auch das 20. Jahrhundert: Walker Evans programmatischer Aufsatz *The Reappearance of Photography* von 1931³ diente in diesem Sinne ebenso als historische Legitimation wie als selbstbewusste Proklamation, und auch der kritische Vertreter einer *sozial-engagierten Dokumentarfotografie* und Konzeptkünstler Allan Sekula knüpfte an diese Tradition Ende der 1960er Jahre mit der bewusst Bezug nehmenden Paraphrase *Reinventing the Documentary* an.⁴

Wie zahlreiche Fotoausstellungen seit den 1990er Jahren belegen, befindet sich die Reflexion über das fotografische Medium heute erneut in der Phase eines Umbruchs. Nach dem *linguistic turn* (Richard Rorty, 1967), dem *cultural turn* (Frederick Jameson, 1983), dem *pictorial turn* (W.J.T. Mitchell, 1992), dem *iconic turn* (Gottfried Boehme, 1994) und *spatial turn* (Edward Soja, 1996) scheint der Vorstellungswandel, der sich mit den Möglichkeiten der digitalen Bildgenerierung in diesen Jahren ergeben hat, so umfassend, dass das Stichwort eines *post-fotografischen Zeitalters* allgegenwärtig ist.⁵ Das vorliegende Buch widmet sich den Bestimmungsversuchen des Wesens der Fotografie vor diesem *postfotografischen Zeitalter*. Insbesondere nimmt es die Tra-

¹ Vgl. Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 21.

² Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 11.

³ Der Aufsatz erschien 1931 in der von Lincoln Kirstein herausgegebenen Zeitschrift *Hound&Horn*. Wiederabgedruckt befindet er sich im Anhang von Walker Evans' *Amerika. Bilder aus den Jahren der Depression*, hrsg. v. Michael Brix / Birgit Mayer, München 1990.

⁴ Vgl. Allan Sekula: *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary* (Notes on the Politics of Representation (1967/68), in: *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax 1984.

⁵ Die erste Diskussion dieses Terminus schrieb die Konzeptkünstlerin und Theoretikerin Martha Rosler: *Post-Documentary, Post-Photography?* (1999), in: *Dies.: Decoys and Disruptions. Selected writings, 1975-2001*, New York 2004.

dition der *Dokumentarfotografie* ins Visier, da diese am stärksten mit dem offensichtlichen – und streitbarsten – Charakteristikum des Mediums, seiner Eigenheit, *Wirklichkeit* oder gar *Realität abzubilden*, verwoben ist. Mit welchen Bildtheorien und Bildauffassungen wurde die Fotografie vor dem *postfotografischen turn* besprochen? Welche Methoden einer *dokumentarischen* Fotografie lassen sich im 20. Jahrhundert beobachten und von welchen Vorstellungen wurden diese geprägt? Das vorliegende Buch zeichnet einen Wandel dieser *Konzeptionen des Dokumentarischen* nach. Den aufgezeigten kontinuierlichen Neubestimmungen der Gebrauchsweisen des Mediums geschuldet, werden diese im Folgenden als *Konnotationen des Dokumentarischen* bezeichnet. Der Terminus grenzt sich somit bewusst von einer Annahme des *Dokumentarischen* als einer feststehenden Definition und Vorstellung ab, in den folgenden Kapiteln werden hingegen Zuordnungen für bestimmte Zeiteinheiten vorgenommen.

Die *Konnotation des Dokumentarischen* im ausgehenden 19. Jahrhundert bezog ihre Legitimität stark aus der unmittelbaren Abbildungstreue des fotografischen Bildes, das als visueller Beweis und Beleg einer vergangenen Wirklichkeit angesehen wurde.⁶ Diese fotomechanische Reproduktion der externen Wirklichkeit steht heute zur Disposition und das Verhältnis von Abbild, Bild, Realität und Fiktion wird in zahlreichen Ausstellungsprojekten verhandelt.⁷ Mit den digitalen Produktionsmethoden scheint der unmittelbare Verweischarakter des fotografischen Mediums unterminiert und wird abgelöst von der Sichtweise eines von der Realität unabhängig gewordenen, selbständigen Zeichens. So forderte die Ausstellung *click doubleclick – the documentary factor* explizit den Wandel der Vorstellung des Dokumentarischen und stellte hierbei das Klicken des Fotoapparats dem Doppelklick der Computermaus entgegen.⁸ Dieser Ablösungsgedanke vom Verweischarakter des fotografischen Mediums wird von den angeführten Ausstellungen aber nur unzureichend theoretisiert. Eine Ontologie digitaler Bilder wäre demnach noch zu schreiben, welche die neuen stilistischen Mittel, bildliche Evidenz und bildliche Narration herzustellen, in Abgrenzung zu jenen der analogen Fotografie analysiert. Diesen Fragen sollte – jedoch an einer anderen Stelle – vertiefend nachgegangen werden. Im Moment hingegen lässt

⁶ "It is not the artist who makes the picture, but the picture which makes ITSELF." Mit dieser Feststellung fasste einer der Erfinder der Fotografie, der Engländer Henry Fox Talbot im Jahr 1839 das Verhältnis zur Natur in Worte. Vgl. William Henry Fox Talbot, Leserbrief an die *Literary Gazette* vom 30.1.1839, zit nach. Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 45.

⁷ Zu diesen zählen: *The truth about the nearly real* (2002), *True fictions* (2003), *Cruel and tender / Fotografie und das Wirkliche* (2003), *True lies* (2004), *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien* (2004), *Why pictures now* (2006), *click doubleclick – the documentary factor* (2006) und *Reality check* (2007) oder theoretische Reader wie *Rethinking Photography I + II* (2003), *Auf den Spuren des Realen* (2004) und *Documentary now!* (2005).

⁸ "Die Fotografie befindet sich im Moment in einer Phase des Umbruchs, in der ein veränderter Begriff des Dokumentarischen entsteht. Dabei geht es weniger um eine Darstellung der Wirklichkeit als vielmehr um eine künstlerisch begründete Vorstellung von Welt." Thomas Weski: *Das dokumentarische Moment*, in: *click doubleclick. Das dokumentarische Moment*, hrsg. v. Thomas Weski, Köln 2006, S. 50.