

Seit Beginn des letzten Jahrhunderts dokumentieren Fotografen die Lebensumstände derer, die am unteren Ende der sozialen Leiter stehen, um so die gesellschaftlichen Verhältnisse zu verändern. Gerade in den Anfängen wirkten die Fotojournalisten jedoch oft sehr viel mehr im Sinne des Systems der Ungleichheit, als ihnen lieb sein konnte.

Fotojournalisten wollen die Welt verändern. Mit ihren Bildern beziehen sie Position und versuchen, Menschen zu bewegen. Sie wollen die eigene Haltung zu den Themen zeigen, die ihre Zeit prägen und nutzen im Kampf gegen Unrecht und Unterdrückung ihre Fotoapparate als Waffe für die gute Sache. Legitimiert durch die Überzeugung, auf der richtigen Seite zu stehen, portraituren sie in Großstädten und auf dem Land, in Fabriken und auf Feldern diejenigen, für die sich sonst niemand interessiert. Seit über hundert Jahren ist die sozialdokumentarische Fotografie eine Paradedisziplin der fotografierenden Weltverbesserer.

Bereits Ende des 19. Jahrhunderts wurden Arme und Unterdrückte Thema der Fotografen. Auch wenn es seit Erfindung der Fotografie, fünfzig Jahre vorher, immer wieder Versuche gab, soziale Wirklichkeit im Bild zu zeigen und die Fotografie dazu bereits auf Kriegsschauplätzen ebenso eingesetzt wurde wie zur Herstellung von Verbrecherkarteien, waren erst mit der Erfindung der Trockenplatte und der Entwicklung der Handkameras die technischen Voraussetzungen für die sozialdokumentarische Fotografie geschaffen. Erst dann war es möglich, spontan beobachtete Bilder in Situationen aufzunehmen, die nach dem Willen vieler Verantwortlicher in Politik und Wirtschaft eigentlich nicht fotografiert werden sollten. Doch was oberflächlich betrachtet idealistischen Zielen diente, erwies sich beim genaueren Hinsehen als eine lange Liste von – beabsichtigt oder unbeabsichtigt – systemerhaltenden PR-Maßnahmen. Bereits die ersten und bis heute bekanntesten Vertreter einer Fotografie, die vorgeblich die Massen bewegen sollte, arbeiteten mit klaren Vorgaben – zum Teil für Auftraggeber mit eindeutigen politischen oder wirtschaftlichen Interessen.

Sozialer Aufstieg

Jakob A. Riis kannte die Verhältnisse, die er fotografierte, aus eigenem Erleben. Als 21-Jähriger aus Dänemark in die Vereinigten Staaten eingewandert, irrte er einige Jahre durch die großen Städte der Ostküste und schlug sich unterbrochen von Phasen der Arbeitslosigkeit mit Jobs als Bergarbeiter, Maurer, Tischler oder Verkäufer für Bügeleisen und Bücher einer dänischen Kooperative durch. Nachts schlief er in den heruntergekommenen Vierteln der Lower East Side neben Mülltonnen oder in Hauseingängen. Sein sozialer Aufstieg begann, als er Polizeireporter der *New York Tribune* wurde. Nachdem er zunächst Gerichtsreportagen und Berichte über Verbrechen gemacht hatte, beschrieb er die Lebensbedingungen in den Slums und das Elend in den Mietskasernen zunächst in Worten und später auch mit der Kamera. Riis wurde Fotograf, weil andere Fotografen seine Ausflüge in die Slums als zu gefährlich erachteten und sich niemand fand, der bereit gewesen wäre, in den Elendsquartieren für ihn zu fotografieren.

Riis' Arbeit glich den Reisen der frühen Entdecker, die aufbrachen, um bis dahin unbekannte Erdteile zu erkunden. Und wie die Entdecker agierte er auch beim Fotografieren. Feinfühlig wie ein spanischer Konquistador brach er ein in das Leben derer, denen er helfen wollte. Denn obwohl er die Lebensumstände, die er fotografierte, kannte und eigentlich ein Gespür für die Situationen hätte haben müssen, trat er auf wie die Eroberer aus der alten Welt beim ersten

¹ Der Beitrag "Fotografischer Abstieg" erschien in der Ausgabe 5/2015 der Zeitschrift Pictorial.

Betreten des amerikanischen Kontinents vierhundert Jahre früher. Nicht nur im übertragenen Sinne bewaffnet, trug er während seiner Streifzüge neben Kamera und Blitzgerät auch Pistolen bei sich. Immer wieder wurde er auf seinen Exkursionen zum eigenen Schutz auch von Polizisten begleitet. Dabei war es nicht nur das unbekannte Terrain, das einen umfassenden Schutz nötig machte. Jacob Riis' Auftreten macht aggressive Reaktionen der Fotografierten nachvollziehbar. Seine nächtlichen Blitzaufnahmen entstanden nach der Devise „Flash and run“². Ein Beobachter seiner Arbeitsweise schilderte Riis' Vorgehensweise mit den Worten: „Then the powder would be exploded and the photographers take to their heels without waiting to witness the surprise of the victims“.³ Im Titel eines Fotos, das mehrere Frauen im Nachtschlaf der New Yorker Polizei zeigt, beschreibt er dessen Entstehung mit den Worten: „Waked up by the Flashlight.“⁴

Verletzung der Persönlichkeitsrechte

So fotografierte er Menschen, die eigentlich anonym bleiben wollten, und die ihn zu Recht als Eindringling in ihre Privatsphäre empfanden, ohne deren Zustimmung. Einfühlsam wie Francisco Pizarro bei der Eroberung Perus verletzte er die fremde Privatsphäre. Seiner guten Absicht zum Trotz zeigte er den Ärmsten gegenüber die eigene Macht und fotografierte, ohne die Wünsche und Gefühle der Abgebildeten zu respektieren. Er präsentierte sich, ob gewollt oder ungewollt, als Teil der herrschenden Klasse – der Klasse, in die er sich emporgearbeitet hatte und für die er seine Aufnahmen auch fotografierte. Jacob Riis zeigte der bürgerlichen Gesellschaft bei seinen Präsentationen vor Wohltätigkeitsorganisationen und in Kirchen eine Seite des Lebens in der Großstadt, die seine Zuschauer so bisher nicht gesehen hatten. Er nahm sein Publikum mit auf eine Reise in eine unbekannte Welt - ohne es allerdings den Gefahren auszusetzen, die mit einer solchen Reise in der Realität normalerweise verbunden waren. Jacob Riis' Vorträge waren moralisch-soziale Appelle an den Selbsterhaltungstrieb derer, die die Lebensumstände der Ärmsten mitzuverantworten hatten. Der Fotograf warnte vor den Risiken, die von der unteren Klasse ausgingen, wenn sich die besitzende Mittelklasse der Unterstützung notwendiger Reformen verweigerte. Seine von ihm dazu erklärte Aufklärungsarbeit bekam damit eine systemerhaltende Funktion – ganz im Sinne der Zuschauer jedoch nicht unbedingt der Fotografierten.

Allen berechtigten Vorwürfen zum Trotz bewirkte er jedoch auch Veränderungen. In seinem 1890 veröffentlichten Buch *How the Other Half Lives* prangert er mit seinen Fotos das Leben der Straßenkinder, die Benachteiligung von Frauen auf dem Arbeitsmarkt sowie die Lebensbedingungen chinesischer oder schwarzer Einwanderer an. In der Folge kam es zu Verbesserungen der Wohnbedingungen in den Elendsquartieren, der Schließung der von der Polizei betriebenen Notquartiere und zu verschiedenen Gesetzesänderungen. Der Mann, der nach heutigen Maßstäben kaum als Liberaler bezeichnet werden kann, schuf trotz seiner „christlich geprägten Überheblichkeit“⁵, wie ihn Prof. Robert J. Doherty, 1972 bis 1981 Direktor des George Eastman House, charakterisierte, ein beeindruckendes Werk. Das Erleben der elenden Lebensumstände machte ihn zu einem engagierten Reformen, dessen Arbeiten Teil der Fotogeschichte wurden.

Helden der Arbeit

Während Jacob Riis sein Augenmerk auf die Wohnsituation in den Slums richtete, widmete sich der 1874 geborene Lewis Hine den Arbeitsbedingungen in den Betrieben. So fotografierte er

² Stumberger, Rudolf, *Klassen-Bilder I, Sozialdokumentarische Fotografie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, UVK, Konstanz 2007, Seite 43

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Doherty, Robert J., *Bibliothek der Photographie, Sozialdokumentarische Photographie in den USA*, C. J. Bucher, Luzern und Frankfurt am Main, 1974, Seite 11

zwischen 1907 und 1908 die Situation der Stahlarbeiter in Pittsburgh. Er arbeitete im Auftrag der "Charity Organisation Society", einem Verein, dessen Vorstellungen von Unterstützung für die Ausgebeuteten einen stark systemerhaltenden Charakter hatte. Während Marx und Engels bereits sechzig Jahre früher grundsätzliche Veränderungen der Besitzverhältnisse forderten, lautete die Devise von Hines Auftraggebern "Keine Almosen, sondern Freundschaft".⁶ Hines Geldgeber betrachteten Armut eher als ein moralisches, persönliches Problem und weniger als ein gesellschaftliches. Sie sahen den Weg zur Veränderung der Situation der Arbeiter an den Hochöfen in wohlmeinenden Ratschlägen und der moralischen Erbauung. Während die Gewerkschaften zerschlagen wurden und die Arbeiter in Pittsburgh keine organisierte Vertretung mehr hatten, zeigte Lewis Hine in seinen Fotos selbstbewusste und stolze Helden der Arbeit. Auch wenn es in Folge der Arbeit des Vereins zu Reformen auf kommunaler Ebene kam, änderten sich die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Werktätigen nicht grundsätzlich.

Ähnlich verlief Hines Arbeit für das "National Child Labor Committee" (NCLC), dem Projekt, das wesentlich seinen späteren Ruhm begründete. Seit 1908 arbeitete er für die Organisation, die nicht direkt für die Abschaffung der Kinderarbeit eintrat und ihre Aufgabe weniger in der direkten politischen Arbeit sah, sondern vor allem Informationen für öffentliche Diskussionen liefern wollte. Im Auftrag der Organisation fotografierte Lewis Hine Kinder in Baumwollspinnereien, Konserven- oder Glasfabriken und Kohlegruben. Lewis Hine schuf hier eindringliche Dokumente, die in den Publikationen der NCLC veröffentlicht zu Änderungen der Gesetze in einigen Bundesstaaten beitrugen. Auf Bundesebene bewirkte die Arbeit zwar ein Gesetz gegen die Kinderarbeit, dieses wurde jedoch vom obersten Gerichtshof der Vereinigten Staaten wieder annulliert.

Farm Security Administration

Lewis Hines Fotos wurden unter anderem auch zur Bebilderung der soziologisch-wirtschaftlichen Studie "American Economic Life" eingesetzt. 70% der Fotos der ersten Ausgabe des Buches, die Roy Striker, damals Assistent an der Columbia University und späterer Leiter eines der bekanntesten Projekte der sozialdokumentarischen Fotografie, auswählte, stammten von Lewis Hine. Striker wurde in den 30er-Jahren ein wichtiger Auftraggeber für Hine, der dem Fotografen immer wieder Jobs gab, wenn dieser wieder keine Aufträge hatte. Das ab 1935 von Roy Striker geleitete Fotoprojekt der Farm Security Administration (FSA), einer US-amerikanischen Regierungsorganisation, ist ein exemplarisches Beispiel dafür, wie Fotografie zur Propaganda für die Politik einer Regierung eingesetzt wurde, um unpopuläre Maßnahmen durch Medieneinsatz zur Akzeptanz in der Bevölkerung zu verhelfen. In einer Zeit, als die nordamerikanischen Landwirte in ihrer Existenz bedroht waren, brach die Regierung Roosevelt in den Augen vieler mit unamerikanischen Prinzipien, indem sie Arbeitslosenunterstützung und Arbeitsbeschaffungsprogramme einführte. Wo nach Ansicht großer Teile der Bevölkerung jeder selbst für sein wirtschaftliches Fortkommen sorgen müsse und staatliche Eingriffe in die Wirtschaft unamerikanisch seien, bedurfte es medialer Unterstützung, um Hilfsprogramme für die in ihrer Existenz bedrohten Landwirte durchzusetzen. Film und Fotografie erschienen dazu als geeignete Instrumente. Die Liste der für die FSA tätigen Fotografen liest sich wie ein Who is Who der Fotogeschichte. Neben Lewis Hine waren auch Walker Evans, Dorothea Lange und Ben Shahn für Roy Striker tätig. Die Fotografen mussten sich dabei nicht nur umfassend mit der darzustellenden Materie beschäftigen, Striker hatte auch sehr genaue Vorstellungen darüber, was er wie dargestellt haben wollte. In seinen "shooting scripts" gab er den Fotografen dazu detaillierte Anweisungen. Vor allem bei Walker Evans stieß diese Art der Betreuung auf wenig Gegenliebe. Oft meldete er sich deshalb während seiner Feldstudien wochenlang nicht bei Striker. Auch wenn die Arbeit auf Grund der eigenen Vorstellungen der Beteiligten nicht ohne Spannungen war entstand in der Zusammenarbeit ein besonderes Werk. Im Vorwort zum Jahrbuch der U.S.

⁶ Stumberger, Rudolf, Klassen-Bilder I, Sozialdokumentarische Fotografie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, UVK, Konstanz 2007, Seite 50

Camera 1939 schrieb Edward Steichen über die Fotos der FSA: "Wer ein sturer Individualist ist und sagt: "Soll ich meines Bruders Hüter sein?" schaut sich diese Bilder besser nicht an; er könnte sonst seine Meinung ändern."⁷ Bis heute sind die Fotos der FSA beeindruckende Dokumente der Lebensumstände in der Landwirtschaft Nordamerikas vor dem Zweiten Weltkrieg. Es sind starke Bilder, deren Entstehungsbedingungen man jedoch kennen sollte.

Auftraggeber haben Erwartungen

Sozialdokumentarische Fotografie, die im Auftrag entsteht, unterliegt wie jede andere Auftragsfotografie auch den Vorgaben der Auftraggeber. Vereine und soziale Organisationen unterscheiden sich dabei nicht von gewinnorientierten Unternehmen. Auch wenn die Fotografen die Ziele der Auftraggeber teilen und sie sogar unterstützen, gilt es bestimmte Vorgaben zu erfüllen, die bei einem freien Projekt nicht bestehen. Fotografen müssen bestimmte Fotos liefern, die unter Umständen vorher detailliert vorgeschrieben sind. Was die sozialdokumentarische Fotografie im Wortsinne damit noch dokumentiert, also beweist, bleibt trotz der guten Absicht offen.

Literatur zum Thema:

- Stumberger, Rudolf; Klassen-Bilder I; UVK; Konstanz; 2007
- Stumberger, Rudolf; Klassen-Bilder II; UVK; Konstanz; 2010
- Hill, John T. und Liesbrock, Heinz (Hrsg.); Walker Evans. Tiefenschärfe; Prestel; München; 2015
- Leicht, Michael; Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte; transcript Verlag; Bielefeld; 2006

⁷ Doherty, Robert J., Bibliothek der Photographie, Sozialdokumentarische Photographie in den USA, C. J. Bucher, Luzern und Frankfurt am Main, 1974, Seite 18