

JOHN F. KENNEDY-INSTITUT
FÜR NORDAMERIKASTUDIEN
Abteilung für Geschichte

WORKING PAPER NO. 22/1990

STEFAN VON SENGER UND ETTERLIN

Das Foto als historische Quelle:
Versuch einer methodologischen Annäherung

Copyright © 1990 by Stefan von Senger und Etterlin

John F. Kennedy-Institut
für Nordamerikastudien

Freie Universität Berlin

Lansstr. 5-9

1000 Berlin 33

Federal Republic of Germany

Das Foto als historische Quelle: Versuch einer methodologischen Annäherung

Stefan von Senger und Etterlin

A. Einleitung

Jeden Tag werden 10 Milliarden Fotos geknipst.¹ Unsere Lebenswelt ist in einem ungeheuren Maße visualisiert. Die Bilderflut, die in Zeitungen, Zeitschriften, Kino, Ausstellungen, auf Reklameflächen und im Fernsehen auf uns einstürzt, ist zum großen Teil Lebensersatz geworden. Die ganze Welt läßt sich in die eigenen vier Wände holen, einschließlich Träume und vergangene Zeiten.

Kurze Geschichte der Photographie im 19. Jahrhundert

Niemand hätte wohl dem Medium Fotografie, als es vor rund 150 Jahren erfunden wurde, eine solch 'blendende' Zukunft voraussagen können. Damals war es der Traum derjenigen, die mit der Camera Obscura experimentierten, das Abbild der Wirklichkeit wie auf einem Spiegel festzuhalten. Nachdem der Franzose Nicéphore Niépce schon 1827 die erste "Heliographie" (Sonnenzeichnung) gelungen war, glückte seinem Partner Louis Jacques Mandé Daguerre Anfang 1839 ein wiederholbarer, dauerhafter Ablichtungsprozeß: Das Bild wurde auf einer mit lichtempfindlichen Chemikalien beschichteten, glatten Kupferplatte festgehalten. Der Engländer William Henry Fox Talbot vollführte ein paar Monate später - völlig unabhängig von Daguerre - mit einem durchtränkten Papier ein ebenfalls erfolgreiches Experiment zur Ablichtung von Objekten. Die Sonne "zeichnete". Der Daguerreotypie war allerdings nur eine kurze Blüte von 15-20 Jahren beschieden. Das lag an ihrem aufwendigen Verfahren, an der Tatsache, daß man das Positiv nur aus einem bestimmten Blickwinkel sehen und auch daran, daß man es nicht reproduzieren konnte. Allerdings besaßen die Daguerreotypien eine bis heute kaum überbotene Schärfe. Die "Talbotypie" ist dagegen die Vorläuferin des Negativfilms geworden, denn man konnte durch das

¹ Gunther Waibl, "Fotografie und Geschichte", *Fotogeschichte*, Bd. 6, Heft 21 (1986), 9.

belichtete Papier erneut Licht auf ein darunterliegendes Papier einfallen lassen, wodurch ein Positivabdruck entstand. Zunächst setzte sich aber eine dritte Methode durch, die die Vorteile der Daguerreotypie mit denen der Talbotypie verband: mit Hilfe von beschichteten Glasplatten ließen sich Bilder herstellen, die die gewünschte Schärfe besaßen und von denen sich Abzüge machen ließen. Da die Emulsionen auf den Platten nur in feuchtem Zustand lichtempfindlich waren und entwickelt werden konnten, nannte man diese Methode den "Naßplattenprozeß". Der Engländer Frederick Scott Archer hatte ihn 1851 erfunden. Bis in die frühen 1870er Jahre war der Naßplattenprozeß die gebräuchlichste Form der Fotografie. Die ersten Experimente mit der mechanischen Druck-reproduktion von Fotografien machte der ehemalige preußische Offizier Baron von Egloffstein kurz nach dem amerikanischen Bürgerkrieg. Am 2. März 1880 brachte die New York Daily Graphic das erste Halbtonfoto auf ihrer Titelseite, aber erst in den 1890er Jahren konnten Fotos in hoher Auflage in Zeitungen erscheinen.² 1887 meldete der Pfarrer Hannibal Goodwin aus Newark, New Jersey, ein Patent für einen Rollfilm an, der dann von George Eastman in seiner neuen "Kodak" Kamera massenwirksam vermarktet wurde.³

Eine neue Aneignung der Realität hatte ihren Siegeszug angetreten. Die Fotografie ist damit zu einem Rohmaterial geworden, aus dem die Historiker in vermehrtem Maße gezwungen sein werden, die Zusammenhänge des Geschehenen zu ergründen.⁴ Obwohl Leopold von Ranke schon kurz nach der Doppelerfindung der Fotografie davon sprach, daß die neuere Geschichte sich auf Fotografien als unmittelbare Urkunden aufbauen wird,⁵ sind schriftliche Quellen bisher das wichtigste Material der historischen Zunft geblieben. Man war es gewohnt, das Vergangene aus Briefen, Memoiren, Handelsregistern, Gesetzesentwürfen, Denkschriften, Sitzungsprotokollen, diplomatischen Noten und anderen überlieferten Texten herauszufiltern. Unser Wissen von der Vergangenheit ist selbstverständlich auch von literarischen Darstellungen, Bauwerken,

² William Welling, *Photography in America: The Formative Years, 1839-1900* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987), S. 177, 263 u. 362.

³ Robert Taft, *Photography and the American Scene: Social History, 1839-1889* (New York: Macmillan, 1942), 391ff.

⁴ Vgl. Hayden White, "Historiography and Historyphoty", *American Historical Review*, vol. 93, no. 5 (Dec. 1988), 1193.

⁵ Waibl, "Fotografie und Geschichte", *Fotogeschichte*, Bd. 6, H. 21 (1986) 7.

Gemälden und überhaupt allen erhalten gebliebenen physischen Gegenständen beeinflusst.

Seitdem die Gegenstände, Personen und Ereignisse der Welt mit fotografischer Genauigkeit festgehalten werden können und seitdem diese abgelichtete Wirklichkeit oft der einzig übrig bleibende Hinweis auf Vergangenes ist, müssen Historiker⁶ auch die Fotografie als historische Quelle nutzen. Eine Beschäftigung mit Lichtbildern aus der Vergangenheit kann dabei nicht nur der Geschichtsschreibung selbst dienen, sondern auch den Sinn schärfen für eine kritische Auseinandersetzung mit der permanenten Bilderberieselung heutzutage. Die Einübung des kritischen Blicks aber verlangt nach einer Methode.

Die historische Methode I: Quellenkritik

Es stellt sich die Frage, ob an das fotografische Material als Quelle ähnlich heranzugehen ist, wie an sonstige Quellen. Inwiefern bedarf die übliche Quellenkritik der Ergänzung, um dem Medium der Fotografie gerecht zu werden? Welche besondere Art von Auskünften können uns Fotografien geben? Wo liegen die Grenzen ihres Quellenwerts?

Die historische Grundmethode ist die Quellenkritik. Sie beruht auf der leicht zu verstehenden Forderung, die überlieferten Quellen nicht einfach hinzunehmen, das was in ihnen als Information aufbereitet ist, nicht ohne Prüfung zu glauben. Diese methodische Grundforderung der Geschichtsforschung muß sich also auch auf die Fotografie anwenden lassen. Es soll hier ein Dreistufenmodell der Erkenntnis vorgeschlagen werden: Zunächst erfolgt die Beschreibung des Bildinhalts. Dann werden die einzelnen Inhalte in einen historischen Kontext gestellt, das heißt, sie werden als Verweis auf soziale Gegebenheiten der Zeit erklärt. Schließlich muß das Foto als Quelle bewertet werden, wobei die Absicht des Fotografen, die Wirkung der Fotografie auf den Zeitgenossen und späteren Betrachter und ihr Objektivitätsanspruch einer Erläuterung bedürfen. Damit wäre die Quelle von allen Seiten hinterfragt und der Quellenkritik genüge getan.

⁶ Aus stilistischen Gründen habe ich bei Worten wie "der Historiker" oder "der Betrachter" auf die zusätzliche Nennung der weiblichen Form verzichtet. Selbstverständlich sind beide Geschlechter gemeint.

Zusätzlich zu diesen eher faktischen Fragen erheischt die Fotografie - ähnlich wie das Gemälde - eine ästhetische Betrachtung.

Im folgenden sollen gemäß der ersten Erkenntnisstufe zunächst die üblicherweise an Quellen gestellten faktischen Fragen auf die Fotografie angewandt werden. Dabei wird versucht, jeweils zu erläutern, inwieweit die Herangehensweise an Fotografien besonderen Eigenschaften des Mediums gerecht werden muß:

B. Hauptteil

1. Die Bildbeschreibung

Wer hat das Foto wann und wo aufgenommen?

In der "Blütezeit der Fotografie" - nach Walter Benjamin die 1840er Jahre⁷ - war das technische Können und der Aufwand bei ihrer Herstellung noch wenigen, echten Amateuren vorbehalten, die mit großer Sorgfalt arbeiteten, so daß sich Daten zu den Fotografen und zu dem Wo und Wann noch eher finden lassen, als nach dem Entstehen eines ganzen Berufszweigs. 1853 zum Beispiel wurden allein im Staat Massachusetts über 400, 000 Daguerreotypen gefertigt.⁸ Selten wurde dabei genau vermerkt, was uns heute interessiert. Wenn auch der Fotograf oft nicht mehr bekannt ist, so ist es doch möglich durch Vergleiche und durch die Beurteilung der Gegenstandswelt oder etwa der Kleidung von Menschen die Herstellungszeit abzuschätzen. Auch der Ort läßt sich durch das Abgebildete bisweilen sehr genau feststellen. Solche Anhaltspunkte haben Fotografien schriftlichen Quellen oft sogar voraus. Anders als bei diesen, ist es aber bei Fotografien nicht immer entscheidend für ihren Wert als Quelle, herauszufinden, von wem sie stammen. Die anonyme Aufnahme zeigt immer noch einen objektiven Ausschnitt der Vergangenheit und läßt so Schlüsse über den jeweiligen Zustand und das Aussehen bestimmter Motive zu. Wenn aber Wissenschaftlichkeit bedeutet, Behauptungen

⁷ Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie" (1931), in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1977), 47.

⁸ Welling, *Photography in America*, S. 115.

überprüfbar zu machen und Quellen nachzuweisen, dann bleibt es eine Forderung, das Drumherum - also die Daten einer Aufnahme - so genau wie möglich festzustellen. Damit zusammenhängend ist es notwendig, von heutigen Autoren, Verlagen, Museen, Archiven, Printmedien und anderen Stellen zu verlangen, Fotografien nicht mehr als bloße Illustrationsmittel zu verwenden, sondern ihren eigenständigen Charakter als Zeugnis und Dokument durch einen wissenschaftlichen Apparat klarzustellen.⁹

Was ist auf dem Foto dargestellt?

Bei der Analyse von Texten kommt es zunächst auf deren sachlichen Informationsgehalt an. Nicht anders bei Fotografien. Das Auge des Betrachters kann die in einem Foto enthaltene Information meist sehr viel schneller auffassen als die geschriebene. Doch auch das 'Lesen' von Lichtbildern will gelernt sein. Dem stolzen Besitzer von Daguerreotypien in der Mitte des 19. Jahrhunderts war es ein so ungewohnter Spaß, die einzelnen Dinge in ihrer naturgetreuen Abbildung anzuschauen, daß er zum genüßlich langsamen Vertiefen in den Bildinhalt eine Lupe zur Hand nehmen mochte.¹⁰ Historiker sollten ihrerseits mit einem ebensolchen detektivischem Blick eine Fotografie abtasten und die einzelnen Dinge wie Buchstaben eines Alphabets zu entziffern suchen. Vieles an der Dingwelt vergangener Zeiten ist uns auch heute noch bekannt und bedarf deswegen keiner weiteren Nachforschung oder Erläuterung. Manch anderes - vor allem aus der Welt der Technik - ist längst in Vergessenheit geraten. Der Sinn und Nutzen von abgebildeten Geräten etwa muß dann aus anderen Quellen (z.B. aus Bildenzyklopädien oder Museumsbeständen) geschlossen werden. Umgekehrt ermöglicht uns die Fotografie manchmal auch zu sehen, wie und wozu die Dinge gebraucht wurden. So ermöglicht die Fotografie im Sinne "realkundlicher Aussagen" die Gegenstände einer vergangenen sozialen Wirklichkeit zu veranschaulichen.¹¹ Zum Lesen des Bildinhalts gehört natürlich nicht nur die Erfassung der Dingwelt. Auch die Menschen und die Umgebung, in der sie sich befinden, müssen - soweit möglich - identifiziert und beschrieben werden.

⁹ Rainer Wohlfeil, "Das Bild als Geschichtsquelle", *Historische Zeitschrift*, Bd. 243, Heft 1 (1986), 92. Vgl.

¹⁰ Waibl, "Fotografie und Geschichte", *Fotogeschichte*, Bd. 6, H. 21 (1986), 5.

¹¹ Wohlfeil, "Das Bild als Geschichtsquelle", S. 93.

Wie ist das Foto aufgenommen worden, mit welchen technischen Mitteln, und unter welchen äußeren Bedingungen?

Bis zur Erfindung des Trockenplatten-Prozesses um 1875 mußten Fotografen stets eine Dunkelkammer in der Nähe ihres Aufnahmeortes haben, da nur die feuchten Platten lichtempfindlich waren und entwickelt werden konnten. Plattengröße, Mechanik und Optik bedingten die unhandlichen Ausmaße der frühen fotografischen Apparate. Die vergleichsweise schwache Lichtempfindlichkeit der Emulsionen bedingten ihrerseits Belichtungszeiten von mehreren Sekunden und dadurch die Notwendigkeit von Stativen. Es ist klar, daß unter diesen Umständen die Auswahl und die Bearbeitung der Motive eingeschränkt war. Der statische Eindruck, den die Welt der Urgroßväter und - mütter auf uns macht, ist sicherlich auch technisch bedingt. Daneben mag die statische Bildkomposition dem Erhabenheitsideal des bürgerlichen Publikums im späten 19. Jahrhundert entsprochen haben. Bei der Interpretation von Bildinhalten und Bildform muß in jedem Falle die technische Bedingtheit ihres Entstehens mitbedacht werden. Neben der Technik bestimmen natürlich auch die Absicht und Fantasie des Fotografen sowie der Charakter der äußeren Welt Inhalt und Form einer Fotografie.

2. Der Kontext

Auf welchen historischen Kontext weist das Bild hin?

Dingwelt, Natur und Menschen stehen in einem zeitlichen und räumlichen Zusammenhang, der einem Foto alleine kaum zu entnehmen ist. Um die Bedeutung des Abgebildeten vollständig zu verstehen, ist es deswegen notwendig die Bildinhalte in einen historischen Kontext zu betten. Dieser Erkenntnisschritt führt über das, was wir auf einem Foto sehen, hinaus. Doch muß sich die Kontextbeschreibung immer an die 'Spuren' halten, die auf dem Foto zu sehen sind. Sonst wird die Fotografie nur wieder zu einer mehr oder weniger beliebigen Illustration einer historischen Narration degradiert. Indem wir fragen, warum die Dinge so aussehen und nicht anders, werden Fragen von Kausalität aufgeworfen. Dieser für die Geschichtswissenschaft zentralen Problematik ist weiter unten ein eigenes Kapitel gewidmet. Die Kontextbeschreibung dient zunächst einmal der

Verortung der Quelle. Ein zweiter Schritt ist es dann, festzustellen, ob das Foto tatsächlich kausale Zusammenhänge, wie sie die Kontextbeschreibung nahelegt, erklären oder sogar als Beweismittel dienen kann.

Welche Wirkung auf die Zeitgenossen, bzw. die jeweiligen Adressaten hat das Foto gemacht? Welche Wirkungsgeschichte hat es bis heute?

Oft hängt die Bedeutung eines Fotos als historische Quelle davon ab, welche Wirkung es zu seiner Zeit und danach gehabt hat. Im besten Fall korrespondiert die Wirkung mit der Absicht des Fotografen. In vielen Fällen ist die Absicht jedoch nicht mehr anders feststellbar als durch eine bildimmanente Interpretation. Auch die Wirkung auf die Zeitgenossen kann meist nur annähernd beschrieben werden. Hinweise auf den Wirkungsgrad von Fotografien sind etwa die Publikationsform, die Häufigkeit der Veröffentlichung (einschließlich Ausstellungen) und die verschiedenen Bildunterschriften.

Prinzipiell sollte man versuchen, bei der Beschreibung der Wirkung eines Fotos drei Ebenen unterscheiden: die Wirkung auf die Zeitgenossen, die Wirkungsgeschichte und die Wirkung, die das Foto heute auf uns macht. Private Erinnerungsfotos beispielsweise, können anders auf uns wirken, als auf ihre Urheber. Wir stellen andere Fragen an das Foto. Die oftmalige Konfrontation mit Bildern des Schreckens oder auch mit pornographischen Erzeugnissen hat zumeist eine Abstumpfung zur Folge, so daß die spezifische Wirkung des Fotos auch dem Wandel der Moral unterworfen ist. Überhaupt ändert sich die gesellschaftliche Moral, und Bildinhalte werden anders bewertet. Es geht dem Forschenden aber nicht um die Moral selbst, sondern nur um die Offenlegung der sich wandelnden Prämissen für die Beurteilung von Bildern und damit auch ihrer jeweiligen Wirkung auf die Betrachter.

3. Die Interpretation

Welche Absicht hat der Fotograf oder die Fotografin mit dem Foto verfolgt?

Bei allem, was der Mensch herstellt, gibt es willkürliche Absichten und unwillkürliche Folgen. Warum ein Foto zu einem bestimmten Zeitpunkt, an

einem bestimmten Ort und mit einem bestimmten Bildinhalt aufgenommen wurde, hängt zum großen Teil von der bewußten Entscheidung desjenigen ab, der oder die auf den Auslöser drückt. Diese Entscheidung mag lange herbeigeführt worden sein - etwa, wenn ein Fotograf im Auftrag einer Zeitung oder einer öffentlichen Institution arbeitet. Ein Fotograf mag aber auch von sich aus eine Vorliebe für ganz bestimmte Motive haben. Ein Foto kann als Vorstellung also schon im Kopf des Fotografen existieren, bevor es entsteht, ja die Frage ist, ob überhaupt ein Bild entstehen kann, ohne daß es bereits eine Idee davon gibt. Schließlich entscheidet sich der Fotograf im Bruchteil einer Sekunde: so soll es sein und nicht anders.¹² Der Fotograf findet, wonach er sucht.

Eine Fotografie wäre dann ein Bild von einem Bild, also ein Ablichtung des Bildes, welches sich der Fotograf von der Wirklichkeit macht.¹³ Wenn die Fotografie gut ist, wenn also der Photograph - wie Henri Cartier Bresson es sagte - den "entscheidenden Moment" getroffen hat,¹⁴ dann kann sie die Sinnggebung durch den Betrachter vorprägen oder beeinflussen. Das geht im Zweifelsfalle bis zur bewußten Propaganda, die eben durch das Zusammenfügen (oder Weglassen) bestimmter Bildinhalte ein ganz bestimmtes Verständnis der Welt erzeugen will.

Objektivität und Abbildwirklichkeit

Diese Willkür bei der Fotografie weist auf die Frage nach der Objektivität des Abgebildeten. Ohne hier in die Tiefen der Wahrnehmungspsychologie und Erkenntnistheorie eintreten zu wollen, kann man es doch als einsichtig bezeichnen, daß es zwar eine Welt außerhalb der menschlichen Wahrnehmung gibt, daß aber das Verständnis dieser Welt und gar ihre Abbildung von der Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen abhängt. Es ist ebenso ohne weiteres einsichtig, daß die notwendige Auswahl des Motivs,

¹² Die Möglichkeit durch schnelles Knipsen hintereinander - erleichtert durch die Erfindung des Motortransports von Rollfilmen - zufällig das 'richtige' Bild zu bekommen, ist kein Gegenbeweis. Zuletzt steht immer noch eine bewußte Auswahl. Vgl. Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977), 6: "In deciding how a picture should look, in preferring one exposure to another, photographers are always imposing standards on their subjects."

¹³ Sontag, *On Photography*, S. 5.

¹⁴ Ian Jeffrey, "Photographic Time and "The Real World", in: *Reading Photographs: Understanding the Aesthetics of Photography. The Photographer's Gallery*. Ed. by Jonathan Bayer (New York: Pantheon Books, 1977),

der Bildperspektive und des Moments der Aufnahme einem Fotografen die Möglichkeit gibt, das Abbild der Welt in subjektiver Weise zu beeinflussen. Die Linse des Apparates ist das verlängerte Auge des Fotografen und jedes Auge sieht die Welt ein wenig anders. Heißt das, daß es gar keine objektiven Bildinhalte geben kann? Sind Fotografien den Gemälden gleich, indem sie immer nur Interpretationen der Wirklichkeit bieten?

Eine solche Schlußfolgerung wäre aus zwei Gründen unrichtig: Zunächst ist sich jeder, der ein Foto betrachtet, bewußt, daß es nur einen Teilausschnitt der Realität wiedergibt und daß es viele Dinge an ihr verfremdet: die Welt ist in schwarz-weiß und Grautöne getaucht, die Bewegung ist erstarrt, die Perspektive mag mit Absicht unnatürlich sein. Und doch hat die Fotografie ein Element in die Wahrnehmung der Abbildwirklichkeit gebracht, welches sich trotz aller möglichen Verfremdungseffekte von der Malerei grundsätzlich unterscheidet. In jedem Foto bleibt ein Rest unverwechselbarer Realität, ein Eindruck dessen, wie etwas wirklich gewesen ist, wie jemand tatsächlich ausgesehen hat.¹⁵ Daher auch stammt für den Nachgeborenen die Aura selbst noch eines verblichenen, zerkratzten Konterfeis unbekannter Personen in fremder Umgebung. Geschichte schaut uns an.

Zu diesem Rest an Realität kommt noch ein zweites Element hinzu, eine technisch bedingte Objektivierung des Bildinhalts. Sie ist eine weitere unwillkürliche Folge des 'Aufnehmens': Der Apparat selbst fängt oder 'friert' in der Regel das Geschehen eines Moments unterschiedslos ein (trotz möglicher und bewußter technischer Manipulationen). Das Auge des Menschen sieht dagegen immer selektiv, sowohl aus optischen Gründen als auch aus Gründen der Steuerung des Auges durch das Bewußtsein. Der technische Apparat ist da unbestechlicher. Benjamin sah darin sogar das Moment der Befreiung von der subjektiven Perspektive. Dem Betrachter ist es nämlich möglich "[a]ller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz", in einer Fotografie "das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchtränkt hat".¹⁶ Der Betrachter kann auf einem Foto also Bildinhalte entdecken, die dem Fotografen bei der Aufnahme gar nicht bewußt waren. Auf der anderen

¹⁵ Vgl. Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie", 49.

¹⁶ Ebd., 50.

Seite besteht die Möglichkeit - wie mit allen anderen historischen Quellen - , daß die Absicht des Autors/Fotografen nicht erkannt, verkannt oder mißgedeutet wird. Je nach der Fragestellung bekommen Bildinhalte Bedeutung, die gar nicht das ursprüngliche Hauptmotiv gewesen sein mochten, oder die dem Nutzwert der Fotografie nicht entsprachen. Schließlich können Menschen, Objekte und Ereignisse im Fluß der Geschehens eine andere Bedeutung bekommen, so daß selbst das auf Fotografien 'eingefrorene' Vergangene prinzipiell nach vorne offen ist. Ein Mensch wird beispielsweise berühmt und erst jetzt gewinnt das Foto aus jungen Jahren an Interesse und Aussagewert für uns.

Die historische Methode II: Konstruktion der Vergangenheit

Die Fragestellungen an die Vergangenheit sind potentiell unbegrenzt. Doch kann es nicht Sinn der historischen Forschung sein, ein vollständiges Inventar des Gewesenen zu rekonstruieren. Es geht vielmehr um den Sinn und die Bedeutung der Geschichte. Das "Ganze" ist für den jeweiligen Zeitgenossen niemals als solches zu erfahren. Um so weniger gilt dies für den Historiker. Die Darstellung dessen "wie es gewesen" (Ranke), ist deswegen immer ein Stück Konstruktion einer Wirklichkeit, wie sie dem Zeitgenossen nur im Ausnahmefall bewußt gewesen sein kann.¹⁷ Denn er oder sie handelt und beobachtet, ohne die Resultate zu kennen und ohne die vielfältigen anderen Handlungsmomente zu überschauen. Insoweit es Quellen gibt, ist man aus der Rückschau oft sogar in einer besseren Lage. Man kann den verschiedenen Faktoren nachgehen und ihre jeweilige Bedeutung im Nachhinein ermessen. Die eigentliche Aufgabe des Historikers ist demnach das Scheiden des Wichtigen vom Unwichtigen, die Hervorhebung des einzelnen, nicht wegzudenkenden Faktors aus dem Strom der Ereignisse als entscheidende Wirkkraft und seine Verknüpfung mit anderen Faktoren zu einem Ursachenbündel. Die Re-konstruktion des Vergangenen ist dabei immer eine zugleich bewußte und notgedrungene Auswahl. Sie ist bewußt, weil sie einer bestimmten Fragestellung folgt. Sie ist notgedrungen, weil sie auf die verfügbaren, d. h. überlieferten Quellen verwiesen ist.

¹⁷ Vgl. Hayden White, "Historiography and Historyphoty", 1194: "Every written history is a product of processes of condensation, displacement, symbolization and qualification...".

Auswahl und Konstruktion: diese methodischen Merkmale konstituieren also ganz wesentlich die Geschichtsforschung und machen deutlich, warum eine schlichte Aneinanderreihung von zufällig aufgefundenen Quellen für sich genommen nicht viel erklären kann. Die Hervorhebung des Besonderen, der Vergleich und die Verknüpfung mit anderen Quellen ermöglicht erst das Verständnis des Gewesenen. Eine Text- oder Bilderflut kann deswegen für sich genommen zwar künstlerischen Wert haben und damit im Reich der Symbolik eine Bedeutung vermitteln, das Verständnis der Zusammenhänge ergibt sich jedoch erst aus der bewußten Gegenüberstellung ausgewählter Aussagen. Letztlich besteht deswegen die historische Narration zum einen aus einer Einschränkung des Gewesenen auf die Auswahl des Überlieferten und zum anderen - nur scheinbar paradox - auf einer Verallgemeinerung dieses Überlieferten. Aus dem Detail wird der Überblick gefügt, aus den Fallstudien gerinnen die Verallgemeinerungen. Die Auswahl und Konstruktion des Vergangenen wird Bedeutungsträger für das unerreichbare "Ganze".

Kausalitäten: Fotografien als Beweise

Eigentlich kann jeder überlieferte Gegenstand, jeder Text, aber auch jede Fotografie von historischem Interesse sein. Es kommt einzig und allein auf die jeweilige Fragestellung an. In diesem Zusammenhang ist die Unterscheidung zwischen "Fotodokument" und "Dokumentarfotografie" gemacht worden. Die Absicht des Fotografen ist das Unterscheidungsmerkmal. Knipsenfotos zum Beispiel, deren abgebildete Inhalte allein für den persönlichen Gebrauch bestimmt sind, die bald dem Gedächtnis entrinnen und deren formale Qualitäten selten ansprechen, können gleichwohl Quellen für vergangene Dingwelten, für den Zeitgeist oder auch für das Wirken von fotografischen Laien werden. Prinzipiell kann also jedes Foto zum Dokument ("Fotodokument") erhoben werden. Engagierte Laien oder Profifotografen möchten dagegen Fotos machen, die "für bestimmte Beweisführungen, Belehrungen oder auch Appelle und Warnungen" verfügbar gemacht werden sollen.¹⁸ Sie sollen über den persönlichen Gebrauch auf einen sozialen Kontext verweisen. Es ist also "Dokumentarfotografie".

¹⁸ Winfried Ranke, "Zur sozialdokumentarischen Fotografie um 1900", *Kritische Berichte*, Bd. 5 (1977), 5-36; zit. in: Detlef Hoffmann, "Fotografie als historisches Dokument", *Fotogeschichte*, Bd. 5, Heft 15 (1985), 10.

Indem der historisch Forschende eine Fotografie heranzieht, um eine These zu erhärten, zu beweisen oder zu dokumentieren, kann er nicht willkürlich vorgehen. Die Möglichkeit der Fälschung (gestellte Bilder, Retouchierungen, moderne Computermanipulation durch Digitalisierung der Farbraster) besteht immer und muß nach bestem Wissen ausgeschlossen werden. Der faktische Gehalt des Dargestellten ist zudem nicht immer eindeutig (siehe Punkt 1 und 2). Einzelne Fotos eignen sich nur für bestimmte Aussagen. Die schwierigste Aufgabe aber ist es, anhand eines 'eingefrorenen' Moments, Zusammenhänge aufzudecken und kausale Verknüpfungen herzustellen, um die es dem Historiker doch geht. Können Fotografien kausale Zusammenhänge erklären oder beschränkt sich ihr Erkenntniswert für die Geschichte lediglich auf eine Verbildlichung der Dingwelt und damit letztlich auf eine Veranschaulichung von Texten?

Kein Ding steht für sich alleine. Keine historische Analyse kann aus einem einzigen Faktum gewonnen werden. Glieder einer Kette bedürfen ihrer Ergänzung. Dieses 'Ergänzen' in der historischen Narration ergibt sich aus zumindest zwei Arten der historischen Erkenntnis. Die eine erfaßt Zusammenhänge, die zeitgleich nebeneinander oder an unterschiedlichen Orten stattfinden. Eine solche Analyse ergibt einen Querschnitt durch eine Zeit, eine Zustandsbeschreibung (synchronische Betrachtungsweise). Die andere Erkenntnisart bemüht sich um die Erfassung von zeitlich aufeinanderfolgenden Handlungssträngen, die örtlich ebenfalls ungebunden sind. Hier geht es zuallererst um Ursache und Wirkung. Das eine muß dem anderen vorausgegangen sein, um in eine Kausalbeziehung treten zu können (diachronische Betrachtungsweise). Beide Erkenntnisweisen haben ihre Berechtigung, ja sie müssen sich ergänzen.

Nun wird klar, daß Fotografien sich mit ihrer flächigen, momenthaften und unterschiedslosen Abbildung von Menschen, Natur und Gegenständen vorzugsweise zum Erfassen von Zuständen eignen. Raum-zeitliche Kausalbeziehungen lassen sich, absichtlich oder unabsichtlich, allein auf symbolische (oder, weniger erhaben gesagt: polemische) Weise ablichten, zum Beispiel durch das Nebeneinander von Gegensätzen (arm und reich, Industrieschlote und zerstörte Umwelt). So besteht ihr Beweischarakter überwiegend in dem Aufzeigen vom Aussehen der Dinge und der Bandbreite des nebeneinander Existierenden.

Ist es aber damit getan? Kann eine Zustandsbeschreibung allein schon historische Erkenntnis vermitteln? Müßen nicht Kausalbeziehungen erkennbar sein, um tatsächlich Beweise führen zu können? Es ist durchaus umstritten, ob der Anschein der Dinge, ihre äußere Form - und nichts anderes sehen wir doch auf Fotos - wirklich zum Verständnis ihrer selbst beitragen kann. Ist nicht überhaupt Verstehen darauf gebaut - wie Susan Sontag es sagt - die Welt nicht so zu akzeptieren, wie sie aussieht?¹⁹ Kann das in der Fotografie abgebildete Besondere denn ein Widerschein des Ganzen sein, und damit zu einer Totalität der Erkenntnis führen? Eine Fotografie der Kruppwerke beispielsweise, so lautet Bertold Brechts bekannte Warnung, zeigt nichts über die hinter dem Konzern stehenden Strukturen. Es scheint also, daß wir viele andere Informationen zusammentragen müssen, um zu verstehen, was ein Foto zu uns spricht. Erst wenn wir die Herrschaftsstrukturen und Produktionsbedingungen des Kruppkonzerns kennen, kann ein Foto der Werke seinen vollen Informationswert hergeben.

Der Bildbeschreibung muß in der Regel also die Erarbeitung des Kontexts folgen. Fotografien müssen durch Text ergänzt werden, so wie Texte durch Texte ergänzt werden müssen. Es wäre sicherlich zu viel verlangt, wollte man im fotografischen Dokument allein eine Sinnggebung der Geschichte finden. Für sich selbst genommen bietet es - abgesehen vom ästhetischem Eindruck - immer nur Informationen über Zustände. Der Fotoapparat "registriert einen faktischen Weltausschnitt, also 'das, was der Fall ist' ('matters of fact'), unabhängig von den über die Grenze des Ausschnitts hinausgehenden Zusammenhängen". Es ist wie ein Protokoll eines bestimmten, in der Zeit stillgelegten Zustandes.²⁰ Die Sinnggebung erfolgt erst durch den Betrachter. Er ist es, der aus dem Besonderen dasjenige "erschaut", welches über den Einzelfall hinausweist. Er ist auch derjenige, der das dargestellte Detail mit anderen Faktoren der geschichtswirksamen Kräfte in Verbindung bringt und somit dokumentarische Beweise auch für Ursache-Wirkung Beziehungen antreten kann. Dabei kann das Wissen um die Absicht des Fotografen hilfreich sein, es ist aber keine notwendige Bedingung.

¹⁹ Sontag, *On Photography*, 23.

²⁰ Hans Heinz Holz, "Fotografie - Formprobleme einer neuen Gattung", *Fotogeschichte*, Bd. 6, Heft 19 (1986), 5.

Eine ganz besondere Stellung in der Lichtbilderei nehmen Porträts ein. An ihnen wird der Übergang von bloßen Anschein zum Wesen der Dinge deutlich. Porträts waren im 19. Jahrhundert die häufigsten Motive.²¹ Das Antlitz des Menschen gibt uns nämlich schon von seinem Anschein her bestimmte Informationen, die über die reine Form des Abgebildeten hinausgehen. Augen beispielsweise werden nicht umsonst die Fenster zur Seele genannt. Der Ausdruck des Menschen kann vom psychologisch bewanderten als nach außen gekehrte Gefühlslage, ja auch als Erweis körperlicher Zustände erkannt werden. Solche Dinge fließen unweigerlich in die Betrachtung und Bewertung eines Fotos ein, obwohl sie wissenschaftlich nicht exakt sind.

Im Guten oder Bösen enthält insofern eine Photographie doch mehr als nur den Anschein der Dinge und den Erweis des nebeneinander Existierenden. Sie kann Anlaß zum Nachdenken und zum assoziativen Schließen sein. Sie kann ergänzendes Glied einer Beweiskette sein, bedarf jedoch gleichzeitig selbst der Ergänzung durch einen Kontext. Entscheidend für den Erkenntniswert der Fotografie bleibt die Fragestellung des Betrachers. Damit ist keine Beliebigkeit in die Aussage eines Fotos getragen. Schließlich hat sich die Fragestellung am Abgebildeten zu orientieren. Zudem werden die Fragen, die an ein bestimmtes Foto gestellt werden können (und damit die Antworten, die man erhalten kann) von den medienspezifischen Eigenschaften der Fotografie eingeschränkt: Stillstand, Bildausschnitt, Tiefenschärfe usw. Die Frage: "Ist dies ein historisches Dokument?", ist zu unpräzise, da alle Fotografien zum Dokument werden können. Stattdessen sollte die Frage lauten: "Ist dies für den Gegenstand, den ich untersuche, eine brauchbare Quelle", denn so kann man immer noch entscheiden, ob es eine gute oder schlechte Quelle ist.

Ästhetik im Dokument

Gerade bei künstlerisch anmutenden Fotos könnte der Vorwurf gemacht werden, daß sie die Realität auf unzulässige Weise ästhetisieren und damit die Wirkung der ursprünglich eventuell vorhandenen

²¹ Miles Orvell, *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880-1940* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989), S. 88.

sozialdokumentarischen Absicht vereiteln. Der formale Aufbau und die damit zusammenhängende ästhetischen Qualitäten einer Fotografie sind natürlich Bedingungsgefüge für ihre Gesamtwirkung. Die sinnlich 'schöne' Fotografie ist eine Funktion von teils subjektiven, teils objektiven Umständen, unter denen das Foto entstanden ist. In der ästhetischen Qualität liegt geradezu die Besonderheit der Fotografie als historische Quelle. Form und Inhalt wirken hier viel unmittelbarer aufeinander ein als in schriftlichen Quellen, so daß die formalen Merkmale eines Fotos auf den Aussagewert direkten Einfluß haben. Es gilt also die Analyse des faktischen Informationsgehalts mit der des Bildaufbaus abzuwägen.

Informationen, d. h. reine Dokumentation schließt die 'schöne Form' sicherlich nicht aus. Die ästhetisch gelungene Abbildung kann ihren inhaltlichen Effekt geradezu steigern, erinnerbarer und eindrücklicher machen. Vielleicht ist es überhaupt so, daß die schönsten Fotos auch immer die interessantesten sind. Sie laden unseren Blick zum Verweilen ein, geben Zeit zum Lesen und Verstehen der Formen und ihrer Beziehungen zueinander. Längst haben wir uns auch daran gewöhnt, in den Dingen des Alltags, in dem kleinen Ausschnitt - so verfremdend er auch inszeniert ist - eine mit den 'großen Momenten' gleichberechtigte Repräsentation der Wirklichkeit zu empfinden. Der "photographische Blick" der Kamera, der alles unterschiedslos aufnimmt, der aber auch das Kleine, Nebensächliche zur ästhetischen Form erhöhen kann, hat uns einen neuen Blick auf die Welt gelehrt. Auf der einen Seite mag das heißen, daß das Detail eine übergebührende Bedeutung bekommt, und damit den Blick von seinem Kontext - also den Zusammenhängen - weglenken kann. Auf der anderen Seite zwingt uns die fotografische Perspektive näher hinzuschauen und vermag durch ihre bildnerische Manipulation der Realität die Zusammenhänge auf symbolische Weise sogar zu verdeutlichen.

Hier stellt sich zuletzt die Frage nach dem 'guten' Foto, nach der guten 'Quelle'. Für den Historiker sind zunächst einmal die Fotos von Wert, denen viele Informationen über die soziale Realität (verstanden als Zustand) und die natürliche wie von Menschen verwandelte Umgebung zu entnehmen sind. Allerdings kann auch ein einziges Faktum von Interesse sein. Die Fragestellung bedingt hier wieder die Auswahl. Zusätzlich zur Lebensfülle der Fotografie interessiert die formale Umsetzung. Ob sie gut oder schlecht ist, muß nicht unbedingt eine Geschmacksfrage sein. Vielmehr erlaubt sie

zusätzliche Informationen über den Zeitgeist, die Absicht des Fotografen und verweist kraft ihres symbolischen Wirkvermögens auf Zusammenhänge außerhalb des Bildes. Eine Fotografie erweist sich dann als eine gute historische Quelle, wenn sie die an sie gestellten Fragen auf glaubhafte Weise beantworten kann.

C. Fazit

Am Schluß soll noch einmal zusammenfassend aufgeführt werden, was eine Fotografie als historische Quelle vermag und was nicht. Sie vermag:

- * die Welt der Gegenstände zu veranschaulichen
- * die natürliche und gebaute Umgebung abzubilden
- * die Tätigkeiten und das Aussehen der Menschen aufzuzeigen
- * Beweisstücke als Glied einer Kette von Indizien zu liefern
- * einen ästhetischen Eindruck zu vermitteln
- * Zusammenhänge symbolisch anzudeuten
- * den Blick zu schärfen für das Detail
- * Stimmungen und Gefühle beeinzuflossen

Sie vermag es nicht oder nur begrenzt:

- * die zeitliche Dimension von Kausalketten zu verdeutlichen
- * als isolierte Quelle, Ursache und Wirkung historischer Ereignisse zu erklären
- * Entscheidungen von historischer Wirkung zu zeigen
- * Herrschafts- und Organisationsstrukturen zu erläutern

16. Conzen, Kathleen Neils: German-Americans and Ethnic Political Culture: Stearns County, Minnesota, 1855-1915. Berlin 1989.
17. Goldberg, Bettina: The German Language in Milwaukee's Grade Schools, 1850-1920: The Case of the Catholic schools. Berlin 1989.
18. Beyfuss, Jörg: Wettbewerbsverhältnisse zwischen der Bundesrepublik Deutschland, den USA und Japan. Berlin 1989.
19. Holtfrerich, Carl-Ludwig: The Grown-up in Infant's Clothing. The U.S. Protectionist Relapse in the Interwar Period. Berlin 1989
20. Adams, Willi Paul: Amerikanischer Nationalismus, ethnische Vielfalt und die Deutschamerikaner. Berlin 1989
21. Holtfrerich, Carl-Ludwig: Reaganomics und Weltwirtschaft. Berlin 1990