

Heike Talkenberger

Der Armut ein Gesicht geben

Die frühe Sozialfotografie zwischen Kritik und Kommerz

In: Rainer Hering/Ole Fischer (Hg): Historische Gerechtigkeit. Geschichts- und archivwissenschaftliche Perspektiven (Veröffentlichungen des Landesarchivs Schleswig-Holstein, Band 124). Hamburg: Hamburg University Press, 2025, <https://doi.org/10.15460/hup.270.2114>, S. 337–351

Hamburg University Press

Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

IMPRESSUM

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

Lizenz

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Teile, Abbildungen und sonstiges Drittmaterial, wenn anders gekennzeichnet.



Online-Ausgabe

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) verfügbar.

DOI <https://doi.org/10.15460/hup.270.2089>

Gedruckte Ausgabe

ISBN 978-3-910391-03-1

Layoutentwicklung

In Zusammenarbeit mit dem Verlag durch Sascha Fronczek, studio +fronczek, Karlsruhe (Deutschland), <https://saschafronczek.de>.

Cover und Satz

Hamburg University Press

Druck und Bindung

Books on Demand GmbH

In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt (Deutschland), info@bod.de, <https://www.bod.de>

Verlag

Hamburg University Press

Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Von-Melle-Park 3, 20146 Hamburg (Deutschland), info.hup@sub.uni-hamburg.de, <https://hup.sub.uni-hamburg.de>
2025

INHALT

Einleitung	9
<i>Ole Fischer und Rainer Hering</i>	
Geleit des Vorsitzenden des Vereins zur Förderung des Landesarchivs Schleswig-Holstein	11
<i>Klaus Alberts</i>	
Gerechtigkeit im Archiv	13
Laudatio für Rainer Hering	
<i>Peter Fischer-Appelt</i>	
I WAS IST GERECHTIGKEIT?	
Historische Gerechtigkeit	19
Eine rechtsphilosophische Sicht	
<i>Ino Augsburg</i>	
Historische Un/Gerechtigkeiten in Bezug auf Recht und Geschlecht	49
Zur Regelung von Zugehörigkeiten im bürgerlichen Staat	
<i>Konstanze Plett</i>	
Zu Unrecht vergessen?	75
Betrachtungen über historische Ungerechtigkeit im literarischen Feld	
<i>Carolin Vogel</i>	
„Sieger schreiben die Geschichte.“ Wirklich?	85
Historische Gerechtigkeit im Geschichtsjournalismus	
<i>Sven Felix Kellerhoff</i>	

II HISTORISCHE GERECHTIGKEIT

- Gewissensfreiheit statt „Zwangskonversion“!** 99
Ein zäher Kampf um Gerechtigkeit (1674)
Martin Dinges
- „En underdahn is doch keen Hundt“** 111
Gerechtigkeitsvorstellungen Leibeigener im 18. Jahrhundert in
Schleswig-Holstein
Silke Göttisch-Elten
- Der Fall des Altonaer Zeitungsredakteurs Martin May** 121
Tobias Köhler
- Christliche Judenmission im deutschen Kaiserreich** 133
Dirk H. Dolman und das Wandsbeker Missionshaus
Ruth Albrecht
- Historische Gerechtigkeit für die Matrosen von 1918** 149
Michael Epkenhans
- Die deutsch-dänische Grenze von 1920** 175
Ungerecht, gerecht oder fair?
Hans Schultz Hansen
- „Kinderverschickung“** 185
Überlegungen zum Konzept historischer Gerechtigkeit
Helge-Fabien Hertz
- Sexualisierte Gewalt in evangelischen Kirchen** 199
Oder: Was soll mit Gewaltopfern geschehen, die kein Vertrauen
mehr in die Institutionen haben?
Michaela Bräuninger
- Wahrheit und postkoloniale Erinnerungskultur** 211
Das Beispiel: Arbeitskreis Hamburg Postkolonial
Lea Witzel

„Gerechtigkeit herstellen!“ 225
Biografische Skizzen zu Hannelore Erhart. Theologin –
Historikerin – Archivarin
Heike Köhler

Vom Ausschluss zur Teilhabe am Arbeitsmarkt 237
Mutterschutz als Thema historischer Gerechtigkeit
Dörte Esselborn

**„Republikflucht“ und „Verrat an der Deutschen
Demokratischen Republik“** 247
Von Leipzig nach Saarbrücken. Zur Biografie des
Kunsthistorikers Wolfgang Götz
Wolfgang Müller

III ARCHIVE UND HISTORISCHE GERECHTIGKEIT

Historische Gerechtigkeit und die Rolle der Archive 261
Michael Hollmann

Was ist schon gerecht? 277
Über die Mühen der Wahrheitsfindung und die Bedeutung
Freier Archive
Jürgen Bacia und Cornelia Wenzel

Gerechtigkeit bei archivischen Bewertungsentscheidungen? 291
Ein historischer Überblick
Sarah Bartenstein

Gerechtigkeit in der Überlieferungsbildung 301
Christian Keitel

Frauen! Macht Geschichte! 325
Gudrun Fiedler

Der Armut ein Gesicht geben 337
Die frühe Sozialfotografie zwischen Kritik und Kommerz
Heike Talkenberger

Gab es Versuche einer Historischen Gerechtigkeit vor der Historischen Gerechtigkeit?	353
Ein Blick auf Archiv- und Bibliotheksgründungen zur Frauenbewegung ab den 1970er-Jahren <i>Kerstin Wolff</i>	
„Gerechtigkeit“ als ein Leitmotiv archivischer Arbeit im demokratischen Staat	365
Das Beispiel des Landesarchivs Baden-Württemberg <i>Clemens Rehm und Gerald Maier</i>	
IV NACHWORT	
Historische Gerechtigkeit	383
Überlegungen zu einem ungewöhnlichen Begriff <i>Rainer Hering</i>	
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	393

Der Armut ein Gesicht geben

Die frühe Sozialfotografie zwischen Kritik und Kommerz

Heike Talkenberger

Einleitung

Die Frage nach der „historischen Gerechtigkeit“ stellt sich nicht nur für die schriftliche Überlieferung, sondern auch in Bezug auf Fotografien.¹ In vielen Archiven existieren zwar Fotosammlungen, doch nicht immer erhalten sie die Aufmerksamkeit, die sie verdienen. Als passionierter Fotograf hat Rainer Hering sich dagegen energisch für eine angemessene Aufarbeitung der Fotobestände des Landesarchivs eingesetzt und so dazu beigetragen, dass auch Fotografien für die Erforschung der Vergangenheit herangezogen werden können.² Wie wichtig dies ist, zeigen neuere Forschungen, etwa zu privaten Fotos aus Ghettos, Konzentrations- oder Vernichtungslagern. Sie belegen, dass Fotos wichtige Zusatzinformationen zur schriftlichen Überlieferung bereithalten können.³ Zudem gehen Fotografien in das kollektive Bildgedächtnis ein und prägen unsere Vorstellungen von der Vergangenheit, und dies, obwohl sie keine Abbilder der Wirklichkeit darstellen, sondern – häufig bewusst – konstruiert sind. So lässt die Erwähnung eines bestimmten historischen Ereignisses oft ein Bild in uns aufscheinen, das keineswegs mit dem übereinstimmen muss, was tatsächlich geschah.⁴ Bilder dürfen daher nicht als reine Illustration missbraucht, sondern sollten als wertvolle historische Quellen verstanden werden, die quellenkritisch auszuleuchten und in ihren Entstehungszusammenhang zu stellen sind.⁵

1 Der Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, der auf der Tagung „Historische Gerechtigkeit im Fokus von Geschichtswissenschaft und Überlieferungsbildung im Archiv“ gehalten wurde. Diese fand vom 1. bis 3. Juli 2021 im Landesarchiv Schleswig-Holstein (LASH) anlässlich des sechzigsten Geburtstags des Archivleiters Rainer Hering statt.

2 Vgl. LASH, Abt. 2003.

3 Siehe etwa: Das Auschwitz-Album. Geschichte eines Transports. Hrsg. im Auftrag der Gedenkstätte Yad Vashem von Israel Gutman und Bella Guterman. Göttingen 2005; Fotos aus Sobibor. Die Niemann-Sammlung zu Holocaust und Nationalsozialismus. Hrsg. vom Bildungswerk Stanislaw Hantz und der Forschungsstelle Ludwigsburg der Universität Stuttgart. Berlin 2020; Tanja Kinzel: Im Fokus der Kamera. Fotografien aus dem Getto Łódź im Spannungsfeld von Kontexten und Perspektiven. Berlin 2021.

4 Dies zeigen eindrücklich die Forschungen von Gerhard Paul, etwa ders.: Bilder einer Diktatur. Zur Visual History des Dritten Reichs. Göttingen 2020; s. auch Peter Geimer: Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird. München 2022.

5 Grundlegend Heike Talkenberger: Historische Erkenntnis durch Bilder. In: Hans-Jürgen Goertz (Hrsg.): Geschichte. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg 1998, 83–98.

Welches Potenzial Fotografien für die historische Forschung zum Thema Gerechtigkeit haben, möchte ich anhand der frühen Sozialfotografie⁶ darstellen. Ihr Gegenstand sind Arme und Hungernde, Entwurzelte und Bettler, Obdachlose und Migranten. Wie wurden sie überhaupt zum Gegenstand der Fotografie? Und welche Bedingungen mussten erfüllt sein, damit einige dieser Bilder in ein kollektives Bildgedächtnis eingehen und die Vorstellungen von den gesellschaftlichen Verhältnissen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts prägen konnten? Schließlich: Inwieweit konnten Fotografien dazu beitragen, soziale Gerechtigkeit zu befördern?

Ikone der Sozialfotografie

Befasst man sich mit dem Thema Sozialfotografie, so stößt man unweigerlich auf ein Bild, das zu einer Ikone der Sozialdokumentation wurde und ins kollektive Bildgedächtnis einging: das Foto (Abb. 1) *Migrant Mother* von Dorothea Lange (1895–1965), das 1936 entstand.⁷ Lange zeigt mit großer emotionaler Wucht die Wanderarbeiterin Florence Owens Thompson (1903–1983),⁸ die mit ihren Kindern in einem notdürftigen Unterstand untergekommen ist. Mit ihr gibt Lange den Tausenden von Wanderarbeitern, die in den von der Weltwirtschaftskrise gebeutelten USA ihre Farm hatten aufgeben müssen, ein Gesicht. Sie hatten mit der Mechanisierung der Landwirtschaft nicht Schritt halten können, und Dürre hatte ihre Felder zu Wüsten gemacht. So waren sie zu Gestrandeten geworden.⁹ Die Fotografin Dorothea Lange (als Dorothea Margaretha Nutzhorn geboren) kam aus einer deutschstämmigen Einwandererfamilie und entwickelte aufgrund einer eigenen Erkrankung sowie einer unglücklichen Kindheit und Jugend ein auffallend empathisches Gespür für die Nöte der Armen und Gestrandeten. Das, wie man an Varianten des Motivs nachvollziehen kann, sorgfältig komponierte Bild lässt nicht zufällig die Assoziation zum christlichen Motiv der Madonna mit Kind aufkommen. Nicht zuletzt durch dieses Foto

6 Zur Definition Rudolf Stumberger: *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900–1945*. Konstanz 2007, 32–34.

7 Dorothea Lange: *Ein Leben für die Fotografie*. Köln–New York 1998, 79–82; Wolfgang Pensold: *Eine Geschichte des Fotojournalismus. Was zählt, sind die Bilder*. Wiesbaden 2015, 59–66.

8 Zur Biografie s. „Florence Owens Thompson“ in: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Florence_Owens_Thompson (letzter Zugriff am 22.7.2022).

9 Tom H. Watkins: *The Hungry Years. A Narrative History of the Great Depression in America*. New York 2000; Jan-Otmar Hesse/Roman Köster/Werner Plumpe: *Die Große Depression. Die Weltwirtschaftskrise 1929–1939*. Frankfurt/Main–New York 2014.



Abb. 1: Dorothea Lange: *Migrant Mother* (1936). Foto: <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/fsa.8b29516>.

wurden Frauen mit ihren Kindern zum wiederkehrenden Topos, wenn es um das Thema Armut und Hunger ging.¹⁰

Das Bild steht jedoch quasi am Endpunkt einer Entwicklung, die im 19. Jahrhundert begann und die die Grundlage dafür bildete, dass der Armut so wirkungsvoll ein Gesicht gegeben werden konnte. Zur Analyse der frühen Sozialfotografie frage ich nach dem Auftraggeber, der Motivation der Fotografen und Fotografinnen, der Entwicklung der Foto- und Drucktechnik, den Publikationsmöglichkeiten, der Rezeption eines Bildes bis hin zu seinem Eingang ins kollektive Bildgedächtnis und schließlich nach dem sozialpolitischen Effekt.

Die Armen geraten ins Blickfeld

Das späte 18. und das 19. Jahrhundert brachten im Zeichen von Industrialisierung Wirtschaftswachstum und Gründerzeit-Optimismus, doch auch Wohnungsnot und fehlende soziale Absicherung für die arbeitssuchenden Heerscharen, die es vom Land in die Städte beziehungsweise von Europa nach Übersee zog.

Seit den 1830er-Jahren setzte man sich in England, dem Vorreiter der Industrialisierung, unter dem Stichwort Pauperismus zunehmend in Romanen, Zeitschriften- und Zei-

¹⁰ Linda Nochlin: *Misère. Darstellung von Armut im 19. Jahrhundert*. Bern–Wien 2018, 51.

tungsartikeln mit den sozialen Problemen auseinander, „die Armen“ gerieten in den Fokus. Auf der einen Seite fühlte sich so mancher Bürger durch diese Menschen von Schmutz, Krankheit, Unmoral und Kriminalität bedroht, auf der anderen Seite formierte sich eine Phalanx von Philanthropen, die das Elend nicht einfach hinnehmen wollte. Der Ruf nach sozialen Reformen wurde laut.¹¹ Die „Armen“ wurden zum Gegenstand detaillierter Studien, Analysen und Klassifikationen. Journalisten, Philanthropen, Ärzte, Priester und Sozialisten schauten auf die Elenden, Künstler setzten sie ins Bild.¹² Während in früheren Darstellungen Arme eher pittoreskes oder groteskes Beiwerk bildeten, in Karikaturen der Lächerlichkeit preisgegeben oder mitleidlos ohne ihren sozialen Kontext dargestellt worden waren, fielen etwa in der Publikation von Henry Mayhew (1812–1887) *London Labour and the London Poor* (1850/1852) die realitätsgerechteren, empathischen Holzstiche von Straßenverkäuferinnen oder Rattenfängern auf, die Richard Beard (1801–1885) nach Daguerreotypien angefertigt hatte.¹³ In *The Street-Seller of Crockery-Ware* (Abb. 2) wird Beards Versuch einer realitätsgerechten Darstellung erkennbar. Ein sichtlich um ein respektables Äußeres bemühter Straßenverkäufer sucht aus einem Kleiderhaufen brauchbare Ware heraus.

Das Buch hatte immensen Einfluss auf die spätere sozialdokumentarische Fotografie. 1872 erschien zum selben Thema *London: A Pilgrimage* von Blanchard Jerrold (1826–1884) mit 180 eindrucklichen Holzschnitten von Gustave Doré (1832–1883).¹⁴

Dem wachsenden Bedürfnis, sich mit der Wirklichkeit der Großstädte zu konfrontieren, kam das neue Medium der Fotografie entgegen, doch es war noch ein langer Weg, bis Fotografien ein selbstverständlicher Teil von einschlägigen Publikationen wurden. Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich in England zwar eine illustrierte Presse mit Publikationen wie *The Illustrated London News* (erste Ausgabe 1842) oder *The Graphic* (erste Ausgabe 1869), doch für die von den Lesern sehr geschätzten Abbildungen verwendete man Holzstiche beziehungsweise Lithografien, die nach Originalzeichnungen, später nach Fotos, hergestellt wurden. Der Grund war, dass die frühe Fotografie wegen des umständlichen Herstellungsverfahrens nicht flexibel genug war, zudem konnten ihre Resultate noch nicht gedruckt werden. Die in den 1840er-Jahren erfundene Daguerreotypie

11 Siehe etwa Andreas Gestrinch/Steven King/Lutz Raphael (Ed.): *Being Poor in Modern Europe. Historical Perspectives 1800–1940*. Oxford u. a. 2007; Beate Althammer: *Bettler in der europäischen Stadt der Moderne. Zwischen Barmherzigkeit, Repression und Strafreform*. Frankfurt/Main 2007.

12 Nochlin (Anm. 10); Georges Didi-Huberman: *Die Namenlosen zwischen Licht und Schatten. Das Auge der Geschichte IV*. Leiden 2017; Gabriel P. Weisberg (Hrsg.): *Illusions of Reality. Naturalismus 1875–1928*. Ausstellungskatalog, Stuttgart 2010.

13 Nochlin (Anm. 10), 28.

14 Ebd., 20.



Abb. 2: *The Street-Seller of Crockery-Ware – Bartering for old Clothes.* (Holzstich um 1850). In: Mayhew, Henry (2017): *London Labour and the London Poor*, Vol. 1. Urbana, Illinois: Project Gutenberg, S. 367. (Zugriff am 5.8.2024, <https://www.gutenberg.org/ebooks/55998>)

typie erforderte sehr lange Belichtungszeiten und erlaubte daher keine bewegten Motive; zudem produzierte man Unikate. Zwar konnte man mit dem 1850/51 von Frederick Scott Archer (1813–1857) und Gustave Le Gray (1820–1884) entwickelten Kollodium-Nassplatten-Verfahren (eine mit einer lichtempfindlichen Lösung vorbehandelte Glasplatte wurde belichtet) ein Negativ gewinnen, von dem man positive Abzüge machen konnte, doch für die Druckerpresse eignete sich dieses Verfahren noch immer nicht. Außerdem musste der Fotograf ein ganzes Labor und ein Dunkelkammerzelt mit sich führen, um die Glasplatten sofort zu entwickeln. Für die Fotografie bedeutete das, dass nur starre Posen und Schauplätze Motive des mit einem Stativ bewaffneten Fotografen sein konnten.¹⁵ Und so entstanden etwa im Studio eines Oscar Gustave Rejlander (1813–1875) stark an der Malerei orientierte Fotografien mit sozialen Motiven.¹⁶ Sein Foto „Hard Times“ von 1860 zeigte einen resigniert blickenden Handwerker mit einer Säge in der Hand in einem ärmlich wirkenden Umfeld. Der Gesichtsausdruck und das nutzlos wirkende Werkzeug lassen darauf schließen, dass der Mann arbeitslos ist. Hinter ihm im Bett liegt

15 Vgl. Pensold (Anm. 7), 7–9. Boris von Brauchitsch: *Kleine Geschichte der Fotografie*. Stuttgart 2002, 29–53.

16 Sabine Friese-Oertmann: *Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts*. Deutschland, Großbritannien, USA. Berlin 2007, 222–225. Umgekehrt dienten Fotografien auch oft als Vorlage für Gemälde: Weisberg (Anm. 13), 30–43.

eine Frau mit einem Kind auf ihrem Oberkörper. Offenbar ist die Frau krank. Wahrhaft „Schwere Zeiten“. ¹⁷

Doch bei Studioaufnahmen blieb es nicht. Sozialkritische Berichte wurden bald durch aufrüttelnde Fotos untermauert, die die „Realität“ zeigen wollten, Authentizität beanspruchten und die Notwendigkeit von umfassenden sozialen Reformen postulierten.

Der Fotopionier John Thomson (1837–1921)

Pionier auf diesem Gebiet war der schottische Fotograf John Thomson. ¹⁸ Er zeigte in seinen Aufnahmen einen bis dahin nicht gekannten Realismus. Gemeinsam mit dem US-amerikanischen Journalisten Adolphe Smith (1846–1924) legte er mit der Fotoreportage *Street Life of London* von 1876 den Grundstein für die sozialdokumentarische Fotografie. Mit Stift und Kamera wurde die Welt der kleinen Leute, der Armen, der Obdachlosen und Hungernden in London ins Bewusstsein gerückt. Thomson zeigte nicht nur Armut, sondern Elend „als seelisch erlittene Armut“, ¹⁹ er zeigte Menschen, die noch nicht einmal mehr die Kraft zum Betteln hatten. Thomson war Methodist, ihn trieb eine religiöse Motivation an, während Smith als Sozialist politische Veränderungen anstoßen wollte. ²⁰ Die Fotografien fungierten dabei als Wahrheitsgarant, sie sollten beweisen, dass man die bestehenden Zustände nicht übertrieben hatte. Thomson, der als ausgebildeter Optiker erfolgreich im fernen Osten als Fotograf tätig gewesen war, ²¹ wirkte quasi als Ethnologe, der, analog zur Entdeckung fremder Kontinente, zu „Expeditionen“ in die dunklen Zonen Londons aufbrach, auf der Suche nach dem Fremden vor der eigenen Haustür. Thomson wollte mit seinen Londoner „Typen“, die für ihn die Essenz der Londoner City ausmachten, auf die problematischen Effekte der Industrialisierung aufmerksam machen. Durch sie würden soziale Gemeinschaften und familiäre Unterstützungsstrukturen zerstört. ²² Thompson romantiserte nicht, er wollte informieren. Seine Bilder wurden von ausführlichen, von Smith verfassten Lebensgeschichten der Abgebildeten begleitet. Dadurch wurden die Abgelichteten als Personen gewürdigt, ihnen eine Identität und ein Platz in der Gesellschaft gegeben.

17 Friese Oertmann verweist darauf, dass sich der Titel „Hard Times“ auf das gleichnamige Werk von Charles Dickens von 1853 bezieht. Ebd., 225.

18 Richard Ovenden: John Thomson (1837–1921). Photographer. Edinburgh 1997.

19 Nochlin (Anm. 11), 60.

20 Ovenden (Anm. 20), 78–80.

21 Ebd., 1–28.

22 Ebd., 78.



Abb. 3: John Thomson: *The Crawlers* (1876). Foto: Public Domain Mark, Art Institute of Chicago, 2012.234.16, <https://www.artic.edu/artworks/215543/the-crawlers> (letzter Zugriff am 27.8.2024)

Die 36 Aufnahmen entstanden im Kollodium-Nassplatten-Verfahren. Sie zeigen etwa einen arbeitslosen Clown, einen Fischverkäufer oder ein Blumenmädchen und erschienen zunächst in zwölf Folgen eines günstigen illustrierten Blättchens, dann 1877 als Buch im Verlag Sampson Low, Marston, Searle & Rivington. Das Deckblatt von *Street Life* preist „permanent photographic illustrations [...] taken from life“ an. Sie seien von „unquestionable accuracy“.²³ Gedruckt wurden die Bilder nach dem technisch aufwendigen Verfahren der Woodburytypie.²⁴ Diese fotomechanische Reproduktion mithilfe eines Chromgelantine-Films lieferte überraschend scharfe und fast dreidimensional wirkende Bilder, ermöglichte aber noch keine massenhafte Vervielfältigung. Die Publikation richtete sich so an ein bürgerliches, wohlhabendes Publikum, das durch Texte und Bilder zur Mildtätigkeit aufgerufen werden sollte, deshalb zielte der Zeitpunkt der Publikation auch auf das Weihnachtsgeschäft.²⁵ Der Verkauf wurde befördert durch Thomsons Bekanntheit und die Tatsache, dass er Mitglied der Royal Geographic Society war, wo er auch einschlägige Vorträge hielt. Die publizistische Rezeption des Bandes war überwiegend wohlwollend,²⁶ doch sein Verkaufserfolg hielt sich in Grenzen.

23 Ebd., 84.

24 Ebd., 83 f.

25 Zur Publikationsgeschichte ebd., 37–39 und 79 f.

26 Ebd., 85 f.

Das berühmteste Foto der Serie mit dem Titel *The Crawlers* (Abb. 3) zeigt frontal und in schockierender Weise eine arme alte Frau, die in ihrem Schoß einen Säugling hält. Sie sitzt auf den Stufen des Armenhauses in Short's Gardens. Ihr zusammengesunkener Körper und ihr nach unten gerichteter Blick zeigen die Ausweglosigkeit ihrer Lage, der angelehnte Kopf ihre Müdigkeit. Einerseits erinnert die Bildkomposition an eine Madonna mit Kind, doch zugleich geht von dem Anblick eine Irritation aus, da die gezeigte Frau viel zu alt für die Mutter eines so kleinen Kindes ist.

Im Begleittext von Smith erfährt der Leser, dass es sich hier um eine unverschuldet in Armut geratene Schneiderin handelt, die, fast blind geworden und deshalb nicht mehr arbeitsfähig, ohne Unterstützung und Obdach die Beaufsichtigung des Kindes einer Bekannten übernommen hat, damit diese ihrer Arbeit nachgehen kann. Beide, die alte Frau und das Kind, sind dem Wetter ausgesetzt, das Kind ist bereits erkrankt. Als Lohn erhält die alte Frau täglich ein Stück Brot und eine Tasse Tee (die neben ihr auf den Stufen steht).²⁷ Zwar wirkt das Foto nicht mehr so gestellt, doch wurde auch dieses arrangiert,²⁸ da die Fototechnik noch immer keine Momentaufnahmen erlaubte.

„Flash and run“: Der Journalist Jacob A. Riis (1849–1914)

Erst nach einigen technischen Innovationen wurde die Fotografie zum Erfolgsmodell. Der Wechsel von der Nass- zur sehr viel lichtempfindlicheren Trockenplatte, 1871 durch die Erfindung von Richard Leach Maddox (1816–1902), dazu lichtstarke Objektive und schnellere Verschlüsse machten endlich Momentaufnahmen möglich. Sogar bewegte Motive konnten fotografiert werden. Der Fotograf schoss nun ohne Stativ seine Aufnahmen. Für ein spontanes, unkompliziertes Fotografieren musste aber auch der Apparat möglichst handlich sein, und so wurde George Eastman (1854–1932) zum Mann der Stunde: Er brachte 1888 die „Kodak“ heraus, eine kleine Handkamera mit Rollfilm, deren Auslöser eine Belichtungszeit von einer zwanzigstel Sekunde ermöglichte. Sie wurde zum leicht zu bedienenden, kostengünstigen Erfolgsmodell. Ein Apparat mit 100 Aufnahmen kostete nur 25 Dollar. Die Firma warb mit dem Slogan: „You press the button, we do the rest“. War der Film voll belichtet, sandte man die ganze Kamera ein und bekam sie mit neuem Film und den entwickelten Bildern zurück.²⁹

27 John Thomson/Adolphe Smith: *Street Life of London*. London 1877, 81–84. Zum Foto s. Ovenden (Anm. 20), 87; Reproduktion des Bildes ebd., 107.

28 Zur Fototechnik ebd., 84 f.

29 Vgl. Brauchitsch (Anm. 15), 106–109.

Da das Fotografieren einfacher wurde, erwärmten sich nun auch Amateure für das Metier. Für die Entdeckung der Armen im Dunkel der Großstadt wurde aber vor allem die Erfindung des mobil verwendbaren Blitzlichts entscheidend. Im Jahr 1887 entwickelte Adolf Miethe (1862–1927) gemeinsam mit Johannes Gaedicke (1835–1916) das Blitzlichtpulver aus Magnesium, Kaliumchlorat und Schwefelantimon. Das Pulver wurde auf einer Pfanne verbrannt, wodurch eine helle Stichflamme entstand – ein nicht ungefährliches Verfahren, das zu Unfällen und Bränden führen konnte.³⁰

Als einer der Ersten arbeitete der aus Dänemark in die Vereinigten Staaten emigrierte Gelegenheitsarbeiter und Amateurfotograf Jacob A. Riis (1849–1914)³¹ mit Blitzlicht, um die dunklen Stätten der Armen, Obdachlosen und Tagelöhner zu fotografieren, die er damit „auch symbolisch aus dem Dunkel der gesellschaftlichen Verhältnisse zerrte“.³² Seine Wirkungsstätte war New York.³³ Riis hatte zuvor selbst als Arbeitsloser das Elend, insbesondere die massive Wohnungsnot, kennengelernt. Der soziale Aufstieg gelang ihm als Polizeireporter bei der *New York Tribune*. Der Beruf brachte ihn in die Elendsquartiere zurück, wo auch die Kriminalität zu Hause war. Zunächst fotografierte Riis noch nicht selbst, aber als er ab 1888 zur Kamera griff, entsprach er ganz der „Idealfigur des herumstreifenden Sozialreporters“, der mit seiner Kodak eine „inoffizielle Realität“ festhält.³⁴ Seine Erfahrungen machten Riis zum engagierten, zugleich konservativen Sozialreformer, der den Kommunismus verabscheute und der Gefahr eines gesellschaftlichen Umsturzes mit Reformen entgegenwirken wollte. Das Engagement des Methodisten, der sich auch als Laienprediger betätigte, entstand aus seiner religiösen Überzeugung heraus, wie seine journalistischen Texte bezeugen.³⁵

Five Cents a Spot betitelte Riis eine Fotografie,³⁶ mit der auf die katastrophale Wohnungsnot in New York aufmerksam machen wollte. (Abb. 4) Tausende italienischer Immigranten in Mulberry Bend, einem berüchtigten Slum, waren gezwungen, in menschenunwürdigen, illegalen Unterkünften zu übernachten. Zwei dieser Räume „bewohnten“ fünfzehn Männer und Frauen samt einem Neugeborenen. Riis, bewaffnet mit einem Revolver, machte diese Aufnahme des Nachts, begleitet von der Gesundheitspolizei, die

30 Pensold (Anm. 7), 25.

31 Bonnie Yolchelson/Daniel Czitrom: *Rediscovering Jacob Riis. Exposure Journalism and Photography in Turn-of-the-Century New York*. Chicago–London 2007; Alexander Alland: *Jacob A. Riis. Photographer and Citizen*. New York 1974; Stumberger (Anm. 6), 41–48; Pensold (Anm. 7), 20–30.

32 Stumberger (Anm. 6), 41.

33 Zu den sozialen Problemen in New York zu dieser Zeit Yolchelson/Czitrom (Anm. 34), 1–121.

34 Pensold (Anm. 7), 20.

35 Siehe auch Lewis F. Fried: *Makers of the City*. Amherst 1990.

36 Zu dieser Fotografie s. Yolchelson/Czitrom (Anm. 34), 142.



Abb. 4: Jacob A. Riis: *Lodgers in Bayard Street Tenement. Five Cents a Spot* (1889). Foto: Museum of the City of New York. 90.13.1.158, <https://collections.mcny.org/asset-management/2F3XC5O76YW> (letzter Zugriff am 27.8.2024)

den Missstand gemeldet hatte. Riis' überfallartiges Fotografieren bei Nacht, mit dem er „authentische Eindrücke“ produzieren wollte, löste jedoch bei den ohne Vorwarnung Abgelichteten oft keine Begeisterung, sondern Abwehr und Angst aus. Nicht umsonst nannte man Riis' Methode „flash and run“, musste er doch mit heftigen Reaktionen seiner „Opfer“ rechnen.³⁷ Nicht selten versuchten sich diese durch die Flucht aus dem Fenster oder über Feuertreppen in Sicherheit zu bringen. Wohl allzu sehr erinnerte Riis sie mit seinem Eindringen an polizeiliche Maßnahmen.³⁸

Seine Kritiker bemängelten, dass Riis durch sein Vorgehen respektlos mit den Armen umgehe, sie ihrer Würde beraube und hauptsächlich die Sensationslust der Betrachter befriedige.³⁹ In seiner Autobiografie schreibt Riis jedoch auch, der Text über die Wohnungsnot habe keine große Wirkung bei der Stadtverwaltung erzeugt, wohl aber

37 Dies reflektiert Riis selbst in seiner Autobiografie: „The spectacle of half a dozen strange men invading a house in the Midnight hour armed with big pistols which they shot off recklessly was hardly reassuring, however sugary our speech, and it was not to be wondered at if the tenants bolted through windows and down fire-escapes wherever we went.“ (Jacob A. Riis: *The Making of an American*. New York 1907, 268).

38 Siehe Susanne Regener: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktion des Kriminellen*. München 1999; Maren Tribukait: *Gefährliche Sensationen. Die Visualisierung von Verbrechen in deutschen und amerikanischen Pressefotografien 1920–1970*. Göttingen 2017.

39 Vgl. Stumberger (Anm. 6), 43.

seine Fotos, die die katastrophalen Verhältnisse dokumentierten.⁴⁰ Bei der noch jungen Dokumentarfotografie galt ein Mangel „an handwerklichem Können und geschmackvollem Bildaufbau als stilistischer Garant für Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit“,⁴¹ als Amateurfotograf erfüllte Riis genau diese Anforderung.

Noch konnten Fotografien nicht in befriedigender Qualität beziehungsweise kostengünstig gedruckt werden, sodass Riis zu einem anderen Mittel griff, um eine breite Öffentlichkeit zu erreichen. Bei Vorträgen in Kirchen oder bei Wohltätigkeitsvereinen führte er seine fotografische Ausbeute in Form von Glas-Dias mit einer Laterna Magica vor. Er publizierte schließlich 1890 sein Buch *How the other Half lives*.⁴² Die Fotografien wurden zur Hälfte durch Zeichnungen wiedergegeben, zur anderen Hälfte durch unscharfe Halbtondrucke. Dennoch: Das Buch fand sehr positive Aufnahme, und Riis wurde mit einem Schlag bekannt. Nun stießen auch seine Veranstaltungen auf größere Resonanz. Auf Reisen durch die USA hielt er in drei Monaten siebzig Vorträge. 1892 folgte das Buch *Children of the Poor*,⁴³ das nicht mehr so erfolgreich war, vielleicht, weil es optimistischer gehalten war und die Leser lieber den Reiz des schockierenden Slumelends spüren wollten. Nicht umsonst gab es regelrechte Führungen Schaulustiger durch die berühmtesten Viertel New Yorks. Doch der inzwischen zu einer sozialen Autorität aufgestiegene Riis konnte mehr bewirken als viele andere: Als Polizeireporter hatte er Theodore Roosevelt (1858–1919) kennengelernt, den späteren US-Präsidenten, der seit 1895 Polizeipräsident New Yorks war. Diesen beeindruckten Riis' aufrüttelnde Fotos, und es wurden eine Wohnungsreform für New York, später eine Bildungsreform angestoßen.⁴⁴

Reportagen aus dem Wiener Untergrund: Emil Kläger (1880–1936) und Hermann Drawe (1867–1925)

Im deutschsprachigen Raum kam die Sozialreportage um 1900 an. Dass man in „den Untergrund“ der Städte wortwörtlich noch tiefer eintauchen konnte, zeigte zunächst der sozialdemokratische Literat und Politiker Max Winter (1817–1937) in Wien. 1902 veröffentlichte er in der *Arbeiter Zeitung*, dem Zentralorgan der Wiener Sozialdemokratie, eine eindruckliche Reportage, für die er sogar in die Kanalisation der Donau-Stadt hin-

40 Siehe auch Nochlin (Anm. 11), 134.

41 Ebd., 133.

42 Zur Publikation Yochelson/Czitrom (Anm. 34), 145–163.

43 Zu dieser Publikation s. ebd., 163–177.

44 Zu Riis persönlicher Entwicklung und seinen sozialen Aktivitäten Yochelson/Czitrom (Anm. 34), 81–102.

abstieg und von den dort arbeitenden Menschen berichtete. Dabei hüllte er sich in eine „Elendsmaskerade“,⁴⁵ um sich, quasi als Vorläufer Günter Wallraffs (*1942), dem Milieu seines Interesses möglichst weit zu nähern.⁴⁶ Der Journalist Emil Kläger (1880–1936) und der Fotograf Hermann Drawe (1867–1925) taten es ihm 1904 gleich.⁴⁷ Drawe, zunächst Gerichtsassessor und später Richter, durchleuchtete als Amateurfotograf nun mit Blitzlicht den Wiener Untergrund. Sicherheitshalber führte er einen „englischen Schlagring mit gehärteten Stahlspitzen und einen kleinen Revolver“ mit sich.⁴⁸ Es entstanden schockierende Fotografien, „soziale Sensationen“,⁴⁹ die zwar Aufklärung über die gravierenden sozialen Probleme Wiens bieten wollten, jedoch weniger, um den politischen Kampf zu stärken, sondern eher, um auf die Gefährlichkeit der Verzweifelten aufmerksam zu machen, die es einzudämmen gelte. So schrieb Kläger:

„Man muss sie gesehen haben, wie ich sie sah: bittend mit gierigen Augen, wutverzehrt in ihrer Ohnmacht drohend ... Und das Ende? Haß und Verzweiflung treiben sie, und mit einemmal stürzen sie sich unter uns und vollbringen Ungeheuerliches, Entsetzliches.“⁵⁰

Noch stärker als bei Jacob A. Riis glich die Beziehung von Drawe und Kläger zu ihren fotografischen Objekten der eines „Entdeckers“ zu den „Eingeborenen“, die bei einer Expedition aufgesucht wurden. Und ebenfalls wie bei Riis wurde auch bei diesen Bildern „Unmittelbarkeit“ angestrebt; sie sollen auf keinen Fall gestellt wirken, damit die versprochene Authentizität eingelöst erschien. Das Foto *Kanalstrotter* von Hermann Drawe (Abb. 5) zeigt die Ärmsten der Armen Wiens. „Der Begriff Strotter (vom Altwiener Ausdruck strotten: in Abfällen herumsuchen) bezeichnet Personen, die, um Geld zu verdienen, die Wiener Kanalisation nach Metallresten, Knochen und Fettresten absuchten.“⁵¹ Das Foto zeigt, dass sie sich dort – in Ermangelung einer Unterkunft – auch einen Lagerplatz bereitet hatten.

45 Max Winter: Expeditionen ins dunkelste Wien. Meisterwerke der Sozialreportage. Hrsg. von Hannes Haas. Wien 2006, 27.

46 Zur Biografie Max Winters ebd., 9–26.

47 Otto Hochreiter (Hrsg.): Geschichte der Fotografie in Österreich. Bd. 2. Bad Ischl 1983.

48 Stumberger (Anm. 6), 42.

49 Ebd.

50 Emil Kläger: Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Ein Wanderbuch aus dem Jenseits. Wien 1908, 100 f.

51 Wien Geschichte Wiki: Kanalstrotter, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Kanalstrotter>, (letzter Zugriff am 3.9.2024)



Abb. 5: Hermann Drawe: *Kanalstrotter* (1908). Bildquelle: Emil Kläger: *Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens*. Ein Wanderbuch aus dem Jenseits. Wien 1908. 53. Foto: CC BY-NC-ND 4.0, Wien Geschichte Wiki, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Datei:Strotter-sammelkanal.jpg> (letzter Zugriff: 5.8.2024)

Die Szenen, die Drawe festhielt, machten ihn und Kläger schlagartig bekannt. Der daraus entstehende Lichtbildvortrag „Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens“ lockte etwa sechzigtausend Besucher in die Wiener Urania. Dreihundert Mal wurde die Präsentation gehalten. 1908 erschien ein Buch unter demselben Titel im Wiener Karl Mitschke Verlag in der hohen Auflage von zehntausend Exemplaren.⁵²

Zwar fanden die Fotos von Riis oder Drawe große Aufmerksamkeit, auch in Zeitungen, doch eine wirklich massenhafte Verbreitung von Fotografien im deutschsprachigen Raum erfolgte erst mit dem enormen Aufschwung der illustrierten Massenpresse sowie der Boulevardzeitungen nach dem Ersten Weltkrieg.⁵³ Nach und nach hatte der weiterentwickelte Fotodruck die Holzstiche verdrängt; viele Grafiker verloren ihren Arbeitsplatz; nicht wenige von ihnen wurden Fotografen.

Die 1920er- und 1930er-Jahre brachten eine bis dahin ungekannte Bilderflut. Das Kino feierte erste Triumphe, und die Fotoillustrierten wie das amerikanische Magazin *Time* oder in Deutschland die *Berliner Illustrierte Zeitung* (*BIZ*) verzeichneten einen

52 Christian Brandstätter: *Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens*. Anmerkungen zum Werk des Amateurfotografen Hermann Drawe. In: *Fotogeschichte* 6, Jg. 2 (1982), 38.

53 Tribukait (Anm. 42), 204–227.

bemerkenswerten Auflagenanstieg. Seit 1926 wurde die *BIZ* in einer Auflage von zwei Millionen per Flugzeug weltweit ausgeliefert. Der Kinofilm war auch Vorbild für eine neue Form der Zeitschriftenbebilderung. Jetzt boten auch in Deutschland Fotografen wie der Wiener Simon Guttmann (1891–1990) oder Stefan Lorant (1901–1997), der Bildredakteur der *Münchener Illustrierten Presse*, Bildberichte an, die aus mehreren Fotos bestanden: die Fotoreportage, die wie eine Art Film in Standbildern wirkt. Der Fotojournalismus dominierte das Feld, und sein Medium war die Illustrierte.⁵⁴

Dazu trug eine technisch wesentlich weiter entwickelte Kamera bei: die Leica („Ur-Leica“ 1914), eine neue Kleinbildkamera der Firma Leitz (Leica von Leitz Camera) mit dem Bildformat 24 mal 36 Millimeter.⁵⁵ Durch ein stark verbessertes Filmmaterial schwand der Vorteil der Plattenkamera, die bis dahin mit besserer Bildqualität gepunktet hatte. Die Leica ermöglichte ein viel effektiveres, schnelleres und gezielteres Fotografieren bei guter Qualität und revolutionierte so die Pressefotografie. Der Rollfilm erlaubte 36 Aufnahmen hintereinander, und zudem war die Kamera durch ihr Metallgehäuse sehr robust.

Zwar gab es nun die Verbreitungsmöglichkeiten für die Sozialfotografie, doch derart ungeschönte Bilder des Elends fanden in die Massenpresse verhältnismäßig wenig Eingang, denn anders als bei der Kriegsfotografie⁵⁶ versprachen sie keinen hinreichend großen kommerziellen Erfolg. Daher sollten die Bilder außerdem nicht zu schockierend sein. Man befürchtete, sie könnten beim Publikum nur Abscheu, Ekel und Abgrenzungsbedürfnisse erzeugen und sich nicht als verkaufsfördernd erweisen. Mit der vom Kommunisten Willi Münzenberg (1889–1940) 1924 gegründeten *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* entstand in Berlin allerdings ein sich bewusst gegen diesen „Mainstream“ stemmendes Publikationsorgan, das nun auch in größerer Zahl sozialkritische Bilder brachte, mit klarem parteipolitischen Ziel.⁵⁷

Ein klares politisches Ziel verfolgte auch die US-amerikanische Auftragsfotografie im Rahmen des „New Deal“ des Präsidenten Franklin D. Roosevelt (1882–1945).⁵⁸ Und jetzt sind wir wieder am Ausgangspunkt unserer Überlegungen angelangt: beim Foto *Migrant Mother* von Dorothea Lange. Hinter dem Bild stand nämlich der Auftrag der US-bundesstaatlichen Resettlement Administration (später Farm Security Administra-

54 Pensold (Anm. 7), 7–10; Brauchitsch (Anm. 17), 131–140.

55 Alessandro Pasi: Die Leica. Zeugin eines Jahrhunderts. Königswinter 2004.

56 Bernd Hüppauf: Fotografie im Krieg. Paderborn 2015.

57 Gabriele Ricke: Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung. Gegenmodell zur bürgerlichen Illustrierten. Hannover 1974; Pensold (Anm. 7), 41–48.

58 Kirian Klaus Patel: The New Deal. A Global History. Princeton 2016. Zum Einsatz der Fotografinnen und Fotografen s. Stumberger (Anm. 6), 63–72.

tion). Das Bild sollte auf die Dringlichkeit eines Hilfsprogramms für die in Not geratenen Farmer aufmerksam machen. Langes Foto, das bald darauf in den US-amerikanischen Zeitungen erschien, bewirkte einen großen Erfolg. Tausende Tonnen von Lebensmitteln wurden von Regierungsseite für die betroffene Region bereitgestellt, doch das Schicksal von Florence Owens Thompson und ihrer Kinder änderte sich nicht dauerhaft. Außerdem kritisierten die Kinder später heftig, dass ihre tatkräftige Mutter auf dieses Bild der Verzweiflung reduziert worden war.⁵⁹

Betrachtet man abschließend die eingangs genannten Fragestellungen, so wird deutlich, dass der sozialreformerische Ansatz der frühen Fotografen sich zunächst an die wohlhabenden Schichten richtete, die sich karitativ betätigen sollten. Auffallend waren die religiösen Motivationen der beiden Fotografen Thomson und Riis, die die Grundlagen für die Sozialfotografie legten. Für eine große Verbreitung der Bilder war die technische Entwicklung noch nicht weit genug fortgeschritten. Jacob A. Riis erreichte mit seinen Fotografien allerdings durch seine exzellenten persönlichen Beziehungen zu politischen Entscheidungsträgern soziale Reformen. Zwar wurden die Bilder der Pioniere wie Thomson, Riis oder Drawe durchaus wahrgenommen, doch erst durch den enormen Aufschwung der illustrierten Massenpresse nach dem Ersten Weltkrieg erreichten auch sozialdokumentarische Fotografien eine breite Leserschaft.

Dass Dorothea Langes *Migrant Mother* ins kollektive Bildgedächtnis eingehen konnte, hat wohl mit zweierlei zu tun: zum einen mit der gruppenübergreifenden Verbreitung des Bildes in der Massenpresse, zum anderen aber auch mit dem höchst eindrücklichen, ästhetisch stilisierten Bildmotiv. Fotografen und Fotografinnen verfolgten nämlich mittlerweile künstlerische Ziele, um ihren Berufsstand aufzuwerten und wendeten sich damit von der „rohen“ Sozialfotografie der frühen Jahre ab.⁶⁰

Am Ende bleiben zwei Fragekomplexe: Ist es eigentlich statthaft, Armut zu ästhetisieren? Heißt es nicht, das Elend der Menschen zu missbrauchen, wenn man es durch Ästhetisierung gefälliger macht?

Und: Fotografien können ehrliche Anteilnahme auslösen, aber auch Sensationslust und Voyeurismus bedienen auf Kosten der abgebildeten Menschen. Was bleibt von der Würde, der Integrität und der Intimität einer Person, die so schonungslos in ihrem Elend dargestellt wird?⁶¹ Vor diesen Fragen steht die Sozialfotografie bis heute.

59 Stumberger (Anm. 6), 83–96.

60 Zum Verhältnis von Fotografie und Kunst beziehungsweise Kunstmarkt ebd., 27 f.

61 Zur Kritik an der Sozialfotografie s. etwa Martha Rosler: Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken zur Dokumentarfotografie. In: dies.: Positionen in der Lebenswelt. Ausstellungskatalog. Hrsg. von Sabine Breitwieser. Birmingham–Köln 1999, 105–148.