

Praxis 3

Zur Mehrdeutigkeit von Bildaussagen in der Dokumentarfotografie

von Norbert Garborini

Das linksrheinische Braunkohlenrevier ist aus den Schulbüchern des Geographieunterrichts hinlänglich bekannt. Sein Tagebau wartet mit Superlativen an Baggergrößen und abgebauten Kubikmetern Erde auf. In der brisanten Energiediskussion der letzten Jahre war von ihm allerdings kaum die Rede. Seine Umweltproblematik scheint gemeistert, ein Eindruck, der aus der Nähe betrachtet, einer kräftigen Korrektur bedarf¹. Nur ist hier nicht, wie bei den Kernkraftwerken, die Angst vor den Gefahren neuer Technologien der Anlaß zur kritischen Auseinandersetzung, sondern die notwendige Landnahme, das Auflösen von ökologischen Strukturen und das Zerstören von gewachsenen Kulturlandschaften. Ganze Dörfer verschwinden von der Landkarte, historische Bausubstanz gerät unter die Bulldozer. – Es kann hier nicht der Ort sein, das Geschehen von seiner gesamten gesellschaftlichen Rele-

vanz her zu behandeln, und auf die Gefahr hin, sich dem Vorwurf affirmativen Verhaltens auszusetzen, sei im folgenden nur eine Bildproblematik erörtert, die die umfassendere nicht verheimlicht, ja an ihr wesentlich partizipiert, sie jedoch nicht in den Mittelpunkt stellt. Die Aussagen können mit dem hinzutretenden – kritischen – Bewußtsein des Betrachters exemplarischen Charakter gewinnen. Sie werden damit transferierbar und nicht zuletzt im kunstpädagogischen Zusammenhang benutzbar, den Inhalt wie das Medium betreffend.

Brutalität der Zerstörung: Annäherung an die Realität

Bevor jedoch Überlegungen zum fotografischen Medium angestellt werden können, muß die Situation näher erläutert werden, die die Aufnahmen veranlaßte. Denn erst die Kenntnis dieses Umfeldes macht die Fotos dechiffrierbar, läßt die Dimensionen des Geschehens erahnen. – Nach dem 2. Weltkrieg ist das linksrheinische Braunkohlengebiet von Köln aus weiter nach Norden vorgedrungen. Die jetzige Autobahn Düs-



seldorf-Aachen markiert eine vorläufige nördliche Grenze. Mit der Energiekrise 1974/75 erhielten die Fürsprecher für den Abbau neuen Auftrieb. Zu diesem Zeitpunkt war die Umsiedlung der Bewohner und der Abbruch des Dorfes Morken-Harff im Kreis Bergheim bereits weitgehend abgeschlossen. Aus Harff stammen die Fotografien dieses Beitrages. Man könnte andere Orte nennen als diesen. Nur in Harff war es mehr, was verschwand, als ein paar Bauernhöfe. Der Ort hatte sich im Laufe der Jahrhunderte um eine Schloßanlage mit einem weitläufigen Park entwickelt. Die Ursprünge der Niederlassung der Herren von Harff zu Harff, später der Grafen von Mirbach-Harff gehen ins 13. Jahrhundert zurück. Der größte Teil der Wasserburg stammt aus dem 17. Jahrhundert und schließlich wurde im 19. Jahrhundert mit weiteren Anbauten ein Umbau im Sinne der Neurenaissance vorgenommen. Mit Inventar und Park, Schloßkapelle, Verwalterhaus, neuromanischer Kirche, einer Reihe stattlicher Guthöfe war Harff eine Sehenswürdigkeit, die in den ausführlichen Nachschlagewerken zu den Kunstlandschaften Deutschlands Seiten füllt². In der letzten Ausgabe der Denkmäler des Kreises Bergheim endet dann die Baugeschichte des Schlosses mit der lapidaren Bemerkung „... im Zuge des Braunkohlenabbaues soll es abgetragen werden“³.

Wo Schloß Harff und das umliegende Dorf standen, ist heute die ‚Grube‘. Zuerst verschwand der westliche Teil des Ortes, dann das Schloß, sein Park und schließlich der östliche, nicht in geschlossener Abfolge, sondern langsam je nach der Umsiedlung der Bewohner mit immer größeren Lücken in den Straßenzügen. Das Schloß wurde 1973 nach dem Auszug des Grafen, dem Entfer-

nen des Inventars, dem Abnehmen dekorativer Architekturstücke und dem Herausbrechen einzelner Materialien von Wert (nicht immer von befugter Hand) gesprengt. In wenigen Sekunden stürzte intakte Baubsubstanz, von Fachleuten mit Sprengsätzen versehen in sich zusammen. Die erste Fotosequenz hält den Einsturz des süd-westlichen Gebäudeteils fest.

Mit diesen Informationen kann nun die Bildproblematik angegangen werden. Die für Fotografie überhaupt aufgestellte Behauptung, daß die Interpretation sie in ihrer Bedeutung erst erkennen lasse, trifft um so mehr für die Dokumentarfotografie zu, da sie ein Geschehen, einen Vorgang als ein wichtiges Hilfsmittel nur kommentiert, nicht mit dem Anspruch auf Autonomie ausdrückt. Der viel zitierte Satz: „Die Bilder sprechen für sich“, ist nur bedingt richtig. Er kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Wissen um die Bilder stillschweigend vorausgesetzt wird. Er bedeutet nur, das Fotografieren als Abbilder von Wirklichkeit manchmal die Erläuterungen verkürzen und präzisieren helfen. Und er macht vor allem eine Aussage darüber, daß von Fotografieren Wirkungen ausgehen, sie Emotionen freisetzen und Denkprozesse initiieren können. Dies ist wohl gerade bei der vorliegenden Fotosequenz der Fall. Sie macht die Brutalität des Sprengvorgangs deutlich, läßt den Betrachter nach dem Sinn fragen. Sie kann damit Realität vermitteln, nur welche Realität? Allein die des Sprengungsvorgangs? Wenn das der Fall wäre, wären die Bilder allenfalls geeignet, als Demonstrationsfotos für Sprengfachleute zu dienen. Sind sie nicht auch ein Argument in der Diskussion um die Lebensrealität, die solche Zerstörung notwendig zu machen scheint? Wenn das der Fall ist, was wir glauben, so wird mit dem Anfertigen dieser Bilder





Realität gesammelt, eine Eigenschaft, die der Fotografie zugesprochen wird⁴. Nur ist das keineswegs problemlos so zu diagnostizieren und zu akzeptieren. Zwischen fotografischer Realität und der Wirklichkeit bleibt trotz der großen Abbildgenauigkeit eine nie überwindbare Distanz. Sie beginnt bei faktischen Problemen wie der Dimensionierung und endet in philosophischen Fragen.

Bei den Fotos der Sprengung des Schlosses liegt die Realitätsnähe vor allem in den Empfindungen, die sie freisetzen können, in den Fragen, die sie aufkommen lassen, auch darin, daß die Sequenz mehr als ein einzelnes Foto ihre Wirkung verstärken hilft. Nur, was sie zeigt, ist bereits geschehen, nicht mehr zu verändern. Sie dokumentiert damit auch Ohnmacht gegenüber der Realität, die genannte Distanz. Sie beobachtet und hält das Geschehen fest, fixiert es als Vergangenes, eine Art Voyeurismus, ein Akt der Nichteinmischung wie Su-

san Sontag formuliert⁵. Derjenige, der fotografiert, handelt nicht! Wir glauben jedoch, daß auch ein Handeln im Fotografieren liegt, daß es nicht schlechterdings Zustimmung zum Geschehen ist. Nur das Handeln, das durch Bilder Realität verändern kann, wird in die Zukunft verwiesen. – Es bleibt noch zu fragen, ob die Fotografien, die hier vorgestellt werden und von denen behauptet wird, sie könnten Emotionen auslösen und kritische Gedanken initiieren, das überhaupt tun? Ist es nicht vielleicht das subjektive Interesse des Autors, mit seinem Bewußtsein, der das alles so sehen will? Objektivität vorzugeben, selbst in der Dokumentarfotografie, wäre ein größeres Hindernis, in die Nähe der Realität vorzudringen als es durch die Erkenntnis der Subjektivität möglich ist. Diese Relativierung muß neben den Distanzierungsmechanismen, die auch die Dokumentarfotografie behält, gesehen werden. Sie führen zu einem weiteren Phänomen auf der Gegenseite der Realitätsnähe. Bilder der Zerstörung sind täglich zu sehen, die Medien sind voll davon. Der zweite Weltkrieg hat bislang unvorstellbare Ausmaße mit sich gebracht. Ungeachtet der Tatsache, daß zu fragen ist, ob ein solcher Vergleich von seinen inhaltlichen Prämissen überhaupt legitim ist, bleibt die Faktizität der Zerstörung bestehen. Diese erfährt in ihrer Häufigkeit eine Abschwächung ihrer Wirkung. Sie scheint in der ständigen Wiederholung belangloser zu werden. – Als Entfernung von der Realität ist auch die Faszination zu nennen, die zweifellos vom Sprengungsvorgang ausgeht, insbesondere dadurch, daß das Medium die flüchtigen Phasen dauerhaft werden läßt, sie wiederholt betrachtbar macht. Man verharrt bei den Bildern und ihrem selbstgenügsamen Reiz.

Mit diesen Überlegungen sei das Spannungsfeld angedeutet, in dem sich Fotografie, hier Dokumentarfoto-



grafie, befindet. Auf der einen Seite versucht sie, in eine größtmögliche Realitätsnähe vorzudringen, wozu die Konzentration auf das Objekt eine Einschränkung der subjektiven Möglichkeiten und/oder in einem Mittel wie dem der Sequenz eine Verstärkung findet. Auf der anderen Seite läßt sich der in naiver Gleichsetzung übersehene Unterschied zwischen Realität und Foto-realität nicht eliminieren. In seiner Folge werden Distanzierungsmechanismen wirksam, die vom Medium ausgehen. Einzelne Komponenten dieses zweiseitigen Phänomens wurden kurz angegangen. Die Überlegungen sind auf andere Objekte übertragbar, nur muß am jeweiligen Inhalt gefragt werden, wodurch er im einzelnen das beschriebene Spannungsfeld füllt.

Romantik der Ruinen: Ästhetische Verschleierung

Viele der einfacheren Häuser in Morken-Harff blieben noch lange nach dem Auszug der Bewohner stehen. Zuerst boten die Häuser, insbesondere das Straßenbild, einen tristen Anblick, den des toten Dorfes⁶. Dieser Zustand veränderte sich jedoch bald, zumal aus einzelnen Perspektiven, die sich in den verwilderten Gärten, den Innenhöfen und anderenorts boten. Ein verlassenes Haus wird schnell zur Ruine und die entstehende Ruinenlandschaft besaß ihren eigenen Reiz. Sie gewährte an vielen Stellen nicht den Anblick der Zerstörung mit der Brutalität des abrupten Eingriffs, sondern den des morbiden, langsamen Verfalls. Die nachfolgenden Fotos sind aus der Fülle solcher Situationen herausgegriffen.

Die graduell unterschiedlichen Ruinenzustände waren sichtbare Wirklichkeit. Jedoch gibt es Zustände der wahrnehmbaren Welt, die mehr, und solche, die weniger auf die hinter dem Sichtbaren wirkenden Kräfte aufmerksam machen. Die Ruinen, in ihrem unbewohnten und unbewohnbaren langsamen Verfall, die teilweise zu beobachtende Wiedervereinnahmung durch die Natur, die Menschenleere, sind alles andere als geeignet auf Umsiedlungs- oder Energieproblematik aufmerksam zu machen. Wohl muß man zwischen dem Beteiligten und dem Unbeteiligten unterscheiden. Frühere Bewohner werden kaum eine Ruinenromantik bei einem Gang durch die verfallenen Häuser wahrgenommen haben oder beim Betrachten der Fotografien erkennen. Ihr Interesse wird sich auf andere Inhalte richten als auf ästhetische oder mediale. Für den Unbetei-

ligten können jedoch die Eindrücke, die er gewinnt, und die Bilder die er davon macht, jenen Reiz des Verfalls und des Verfallens auslösen, dessen Erkennen als eine Qualität eine lange kulturgeschichtliche Tradition besitzt. Abgesehen von den Anfängen einer Ruinenromantik im Manierismus oder Barock ist es vor allem das 19. Jahrhundert, das sich für sie begeistert und ihr Ikonen widmet. Nur aus der bewußten oder unbewußten Wirksamkeit dieser Tradition ist die Wahrnehmung der Ruinen als positives ästhetisches Phänomen zu erklären. Allerdings ist der Grad des Zerfalls wichtig für die romantisierende Wirkung. Ruinen im zerstörten Dresden werden eher eine Desillusionierung auslösen als Ideale des 19. Jahrhunderts assoziieren. Es ist die sichtbare, langsam fortschreitende Vergänglichkeit ohne brutale Destruktion, die von den Problemen wegführt.

Bisher wurden die Eindrücke, die man in Harff gewinnen konnte, gleichgewichtig neben die Bilder davon gestellt. Die Selektion, die die Fotografie betreibt, der Ausschnitt, der Nicht-Stimmiges ausschließen läßt, das Format, das Überschaubarkeit suggeriert, das vereinheitlichende zeitlose Schwarz-Weiß, sind jedoch wesentliche Stützen der Verschleierung, die es besonders herauszustellen gilt. Bei all den Indizien in die eine Richtung stellt sich eine vergleichbare Frage wie zu den Sprengungssequenzen: Muß die romantische Sehweise angelegt werden, ergibt sie sich zwangsläufig? Wird nicht auch der Unbeteiligte beim Anblick der Ruinen dazu angehalten, die Aufnahmen als Dokumente für den Eingriff in Traditionen, als Beispiel für die Zerstörung der Soziostruktur einer Dorfgemeinschaft zu verstehen? Wir glauben, daß eine solche Argumentation von Gewußtem und nachträglich Impliziertem ausgeht und weniger vom Visuellen. Die Subjektivität der Assoziationen schließt auch erhebliche Divergenzen in der Interpretation nicht aus. Für den nicht persönlich betroffenen Betrachter bewirkt das Medium letztlich das Dominieren der Aspekte, die von den Problemen weg – und zu einer ästhetischen Verschleierung hinführen.

Scheinbare Ursprünglichkeit: eine neue Realität

Als die letzten Bewohner Harff verließen, waren die Arme des Schaufelbaggers bereits in Sichtweite. Nach dem völligen Planieren des Dorfareals, dem Verlegen des Erftbettes, der Eisenbahnlinie und der Straßen wurde das Erdreich bis auf die erste schwarze Kohlen-

schicht abgetragen. Jetzt nahm der Braunkohlenabbau seinen eigenen Verlauf nach eigenen Sachzwängen. Eine neue Wirklichkeit war entstanden, die die alte visuell ausgelöscht hat und sie nur noch in der Vorstellung, den Papieren der Archive und in Bildern, im wesentlichen fotografischen Bildern, existieren läßt. Die neue Ansicht ist einvernehmend, monumental, ein visueller Genuß, synthetisch und doch an vielen Stellen scheinbar ursprünglich. Am oberen Rand der Grube ist allerdings alles noch überschaubar, die Dimensionen sind zusammengeschrumpft. Vieles wird mitgesehen, das das Neuartige relativiert. Der Panoramablick, der mehrere Bagger, Industrieschlote, Wasserdampfwolken der nahen Kühltürme miteinschließt, ermöglicht, eine kritische Distanz zu halten. Es sind Bilder aus dem Geographiebuch, durchaus brauchbar in einer Diskussion zur Umweltproblematik. Steigt man jedoch hinab in den Tagebau, ist man von einer anderen Welt umgeben. Die abgedruckten Fotografien zeigen einige der dortigen Landschaftsformationen. Wenn man sie betrachtet, werden eine Fülle von Assoziationen wach. Sie erinnern vor allem an biblische Landschaften und Wüstenformationen. Sie wirken elementar und ursprünglich, ihre künstliche Entstehung ist im Bild nicht ablesbar. Der statische Blickwinkel und der Weite suggerierende, scheinbar alles einschließende Bildausschnitt verstärken diesen Eindruck.

Die Assoziation von Wüstenlandschaften u. ä., die das Vorstellungsvermögen bereitstellt, setzen aber etwas voraus. Nämlich, das man solches bereits gesehen hat. Das wird im Zeitalter des Massentourismus mit immer neuen Zielen auch vielen ermöglicht. Aber diese Reisenden unternehmen ihre Fahrt in die ‚Sahara‘ auch nur auf Grund von Vorinformationen. Es ist leicht zu rekonstruieren, daß die Assoziationen nur mit einer bildlichen Vorinformation möglich sind. Es ist im Wesentlichen das Medium Fotografie, das derart unser Vorstellungsvermögen erweitert hat. Eine Bestätigung für diese Behauptung mag man darin sehen, daß der Mensch des Mittelalters aus seiner weltanschaulichen Einbindung und seiner Erfahrung von Welt eine andere Vorstellung von Wüste hatte. Wenn z. B. Johannes in der Einöde dargestellt wird, erinnert die Landschaft oft eher an einen Park und kaum an Wüste. Auf alten Landkarten sind diese Stellen einfach weiß und die Aussage: „hic sunt leones“ war ausreichend, es bedurfte keiner weiteren Vorstellung. Das 19. Jahrhundert hat hier eine Veränderung gebracht. In der Folge der romantischen Entdeckung und bildlichen Verbreitung der ertüml-



chen, natürlich-gewachsenen Landschaften – im Zusammenspiel mit anderen Faktoren – wurden Eis- und Sandwüsten durchkreuzt und in den langsam sich verbreitenden illustrierten Zeitschriften auch bildlich kommentiert. Die neue Technik der Fotografie, zunächst behindert durch die großen Apparaturen, war schnell dabei. Diese kulturgeschichtliche Entwicklung bildet eine wichtige Voraussetzung, daß wir für solche Bilder visuell vorbereitet sind und das von ihnen Gezeigte überhaupt als ästhetisch wahrnehmen können. Mit einer Rolle spielt, Qualitäten an den gezeigten Fotografien zu erkennen und anzuerkennen, auch der zivilisatorische Aspekt, der seit dem 19. Jahrhundert unser Verhältnis zu Landschaften mitbestimmt hat. Denn durch zunehmende Entfremdung von der Natur, was auch immer man unter Natur subsumieren mag, wird Landschaft und die damit häufig gleichgesetzte Natur als Gegenwelt und Fluchtort konstituiert⁷. – Die Braunkohlenlandschaften lassen sich ohne Widerstand unter bloß ästhetischem Blickwinkel betrachten, vielleicht noch eher als die Ruinenzustände. Die neue Realität ist somit weitgehend abgelöst von der ganzen Wirklichkeit. Sie besitzt eine relativ autonome Existenz, mit eigenen Phänomenen, abgenabelt von den Problemen, die durch ihre Entstehung verursacht wurden. Die Braunkohlenlandschaften lehren uns wiederum, daß nicht alles so ist, wie es aussieht, daß das scheinbar Natürliche auch synthetisch sein kann. Der Reiz bleibt bestehen, vielleicht wegen dieser erstaunlichen Analogie. Nicht umsonst veranstaltet die Braunkohlengesellschaft Fahrten durch die Grube, die mit dem Erlebnis eines Ritts auf einem Geländefahrzeug ihre Wirkung nicht verfehlen.

Die drei unterschiedlichen Zustände an einem Ort mögen deutlich werden lassen, daß das Medium Fotogra-

fie keineswegs so eindeutige Bilder der Welt macht, und so objektiv ist, wie in den Anfängen der Fotografie oft begeistert propagiert und häufig wider besseres Wissen angenommen wird. Von Realität spricht man wohl richtiger im Plural, und nehme diese unbequeme Relativierung und Differenzierung wie ein Schicksal auf sich.

Anmerkungen:

- 1** Man darf nicht vergessen, daß neben die Probleme des Braunkohlenabbaus auch die der Elektrizitätserzeugung treten, die eng damit verbunden sind.
- 2** Anneliese Oln, Albert Verbeek, Die Denkmäler der

Rheinlande, Bd. 2 Kreis Bergheim, Düsseldorf 1971, S. 69–90, Abb. 336–344.

3 ebenda, S. 73.

4 Susan Sontag, Über Fotografie, München 1978, S. 10, 11.

5 Sontag, Fotografie, a. a. O., S. 17.

6 Die Braunkohlengesellschaft betreibt ihre eigene Realitätsschilderung, indem sie in einer Ausstellung ein Foto eines Straßenzuges in Morken-Harff während der letzten Jahre des Bestehens neben ein gezielt ausgesuchtes Foto von Neu-Kaster, dem Umsiedlungsort stellt.

7 R. Trnek, Der Wandel des Sehens und Empfindens von Landschaft durch Kunst, in: F. Achleitner (Hg.), Die Ware Landschaft, Salzburg 1977, S. 31.