

# „Context matters“.<sup>1</sup>

## Bild und Text bei Allan Sekula und Martha Rosler

Auf der Suche nach einer Erneuerung dokumentarischer Praktiken gibt es aktuell eine starke Tendenz, über rein visuelle Narrative hinauszugehen.

Zahlreiche Projekte, die im Medium Fotobuch, aber auch in Ausstellungskontexten präsentiert werden, arbeiten dabei mit einer Vielzahl an Materialien und Textualitäten.<sup>2</sup> Angesichts sich überschneidender Diskurse verweist deren Einsatz auf unterschiedliche Zielsetzungen, die sich zwischen den Polen offener Bedeutungsstrukturen und determinierender Kontextualitäten bewegen. Zum einen gibt es das Interesse, durch die Kombination verschiedener Bildlichkeiten – neben Fotografien können das Texte und Dokumente sein – die Thematik umfassend und komplex darzustellen, indem sich die unterschiedlichen Diskurse gegenseitig zu unterstützen, zu erweitern und zu bestärken scheinen.<sup>3</sup> Während diese Ansätze letztlich vor allem auf Lesbarkeit zielen, gibt es zum anderen Arbeiten, in denen heterogene Formen der Repräsentation bewusst inkohärent und isoliert präsentiert werden und daraus resultierende zeitliche und räumliche Diskrepanzen und Diskontinuitäten explizit angestrebt werden. Über die Kombination betonen sie gerade die Unbestimmtheiten, die sich aus der Konfrontation der Beschreibungssysteme ergeben. So vermitteln sie innerhalb einer Arbeit nicht nur verschiedene Perspektiven auf Themen und Sachverhalte, sondern eröffnen gleichzeitig einen Schauplatz sich gegenseitig relativierender repräsentierender Ansprüche.

---

**1** „We [...] believe that context matters.“ Martha Rosler in Conversation with Nina Möntmann, 17. Dezember 2003, in: Nina Möntmann und Dorothee Richter (Hrsg.), *Die Visualität der Theorie vs. die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur*, Frankfurt am Main 2004, S. 97–103, hier S. 100.

**2** Vgl. dazu auch die diversen künstlerischen Beiträge in diesem Band.

**3** Mathieu Asselins 2017 erschienenes Buch *Monsanto®: A Photographic Investigation* wäre für mich ein Beispiel für einen solchen vor allem investigativen Ansatz. Vgl. Mathieu Asselin, *Monsanto®: A Photographic Investigation*, Dortmund 2017. Auch das in diesem Band vorgestellte Fotobuch *On Abortion* von Laia Abril würde ich tendenziell dem Pol zuordnen, der weniger auf offene Bedeutungsstrukturen als vielmehr auf ergänzende und erweiternde Kontextualität setzt. Vgl. hier auch das Interview von Sophia Greiff mit Laia Abril in diesem Band.

Diese Ansätze rekurren, unterschiedlich stark, auf ein Verständnis von Bedeutung, nach dem sich diese nicht aus einem einzelnen Dokument erschließen lässt, sondern nur im komplexen Zusammenspiel von Bildern, Texten und Dokumenten. So wie kein Dokument, kein Zeugnis von sich aus unmittelbar Evidenz vermitteln kann, wird auch Fotografie in diesem Zusammenhang nur als kontextuell bestimmt konnotativ lesbar. Bedeutung ist danach also nichts, was einzelnen Dokumenten oder dem Kunstwerk selbst immanent wäre, sondern etwas, das im Feld der Repräsentation über diskursive und institutionelle Konventionen konstruiert wird. Sie stellt sich über jeden Präsentations- und Publikationskontext ebenso her wie mit jeder Rezeption, mit jeder Les- und Sichtart, ist daher nie fix, sondern fluid, sie zirkuliert und migriert. Oder wie Roland Barthes es beschreibt: „Das Bild, wer auch immer es verschriftlicht, existiert nur in der *Erzählung*, die ich von ihm wiedergebe; oder: in der Summe und der Organisation der Lektüren, zu denen es mich veranlaßt: Ein Gemälde ist immer nur seine eigene vielfältige Beschreibung.“<sup>4</sup> Daher ist „[d]as Objekt [...] polysemisch, das heißt, es ist mehreren Sinnlektüren zugänglich: vor einem Objekt sind fast immer mehrere Lektüren möglich, und zwar nicht nur von einem Leser zum anderen, sondern manchmal auch im Inneren ein und desselben Lesers.“<sup>5</sup> Mit dieser Polysemie gehen viele neuere dokumentarische Praktiken produktiv um, indem sie die Bedeutungsoffenheit als zentrales Moment in ihre Arbeiten integrieren.<sup>6</sup>

## Felder des Sicht- und Lesbaren

Eine Form, in der aktuelle dokumentarische Projekte durch die Kombination und Konfrontation unterschiedlicher Beschreibungssysteme die Kontextabhängigkeit von Bedeutung betonen, sind Bild-Text-Kombinationen. Referenzen für diese Herangehensweisen sind für mich unter anderem die in diesem Band vorgestellten Fotobuchprojekte von Edmund Clark, Regine Petersen, Max Pinckers, aber auch Eva Leitolds *Postcards from Europe* und *Deutsche Bilder II*.

---

<sup>4</sup> Roland Barthes, „Ist die Malerei eine Sprache?“, in: Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1990 [1982], S. 157–159, hier S. 158 (Hervorhebung im Original).

<sup>5</sup> Roland Barthes, „Semantik des Objekts“, in: Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt am Main 1988 [1985], S. 187–198, hier S. 195.

<sup>6</sup> Beispielhaft würde ich für diese Herangehensweise die in diesem Band vorgestellten Arbeiten von Peter Puklus und Max Pinckers sehen.

Text wird in diesen Arbeiten in sehr unterschiedlichen Formen, aber meist den Bildern nahezu gleichgestellt eingesetzt. Schon 1978 spricht Allan Sekula in seinem Text *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)* von dieser Möglichkeit:

„These artists on the other hand, openly bracket their photographs with language, using texts to anchor, contradict, reinforce, subvert, complement, particularize, or go beyond the meanings offered by the images themselves. These pictures are often located within an extended narrative structure.“<sup>7</sup>

Indem die verschiedenen Beschreibungsebenen ein komplexes Geflecht aus sich ergänzenden, aber auch konkurrierenden und konfligierenden Bedeutungskontexten eröffnen,<sup>8</sup> ist Text für Sekula auch eine Möglichkeit, die Vorstellung eines fotografischen Illusionismus zu durchbrechen.

Eine solche Form der Kombination und Konfrontation erinnert bezogen auf das Verhältnis von Bildern und Texten an das „Bild/Text-Problem“, wie es W. J. T. Mitchell in seiner Bildtheorie als „Heterogenität repräsentierender Strukturen innerhalb des Felds des Sichtbaren und des Lesbaren“ beschreibt.<sup>9</sup> Mit der von ihm eingeführten typografischen Konvention des Schrägstrichs zwischen Bild und Text verweist Mitchell auf die Kluft in der Repräsentation von Bild und Text.<sup>10</sup> Dabei findet sich über Mitchells Verständnis des Verhältnisses von Lesbarem und Sichtbarem als einer instabilen Dialektik, wie er es in *Über den Vergleich hinaus: Bild, Text und Methode* formuliert, ein produktiver Ansatz, die Bild-Text-Koppelungen aktueller dokumentarischer Narrative zu lesen.<sup>11</sup> Mit Rückgriff auf Foucault beschreibt Mitchell das Verhältnis von Les- und Sichtbarem als eines, für das

---

7 Allan Sekula, „Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)“ [1978], in: Allan Sekula, *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973–1983*, London 2016, S. 53–75, hier S. 60. Beispielhaft für „these artists“ geht Sekula auf Arbeiten aus den 1970er-Jahren von Martha Rosler, Philip A. Steinmetz und Fred Lonidier ein.

8 „[They] can be worked over and against each other, leading to the possibility of negation and meta-commentary“, wie Sekula, ebd., S. 62, es am Beispiel des Zusammenwirkens so unterschiedlicher Medien wie Film, Video, Ton, Bild und Text beschreibt.

9 W. J. T. Mitchell, „Über den Vergleich hinaus: Bild, Text und Methode“, in: W. J. T. Mitchell, *Bildtheorie*, Frankfurt am Main 2008, S. 136–171, hier S. 144.

10 Vgl. ebd., S. 145.

11 Mitchell ist für seine im Zusammenhang mit dem *Pictorial Turn* geäußerte Forderung nach einer „postlinguistische[n], postsemiotische[n] Wiederentdeckung des Bildes“ (W. J. T. Mitchell, „Der Pictorial Turn“, in: Christian Kravagna [Hrsg.], *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15–40, hier S. 19) oftmals – gerade für eine problematische Verallgemeinerung des Bildbegriffs – kritisiert worden, da er in diesem Zuge Analysemethoden verurteilt, die die Textualität von Bildern herausarbeiten, und damit negiert, dass gerade diese gegen einen Dualismus von Text und Bild, wie er z. B. bei Gotthold Ephraim Lessing dominiert, argumentieren, um die prinzipielle Verknüpfbarkeit von Bild und Text zu betonen. Zur Kritik an Mitchells Ansatz vgl. unter anderem Sabeth Buchmann: „Richtig ist anderes“, in: Nina Möntmann und Dorothee

„Wort und Bild‘ nur der unbefriedigende Name für eine instabile Dialektik ist, eine Dialektik, die in den repräsentierenden Praktiken ständig ihren Ort wechselt, die sowohl den pikturalen wie den diskursiven Rahmen ständig durchbricht und die Annahmen, die für die Getrenntheit der verbalen und visuellen Disziplinen bürgen, unterminiert“.<sup>12</sup>

Mit der *instabilen Dialektik* spricht Mitchell etwas an, das für den Umgang mit Bild-Text-Kombinationen in den von mir erwähnten Projekten besonders charakteristisch ist. Anders als in der klassischen journalistischen Caption, in der dem Text meistens die Funktion der konkreten Lesbarmachung der Bildebene zukommt, um die tendenzielle Polysemie des Bildes zu reduzieren,<sup>13</sup> wird hier eher die Disparatheit der visuellen und verbalen Ebene betont. In Folge entsteht ein komplexes Bedeutungsgeflecht, das auf Ambiguität<sup>14</sup> zielt. Arbeiten wie das weiter oben (in Fußnote 3) beispielhaft genannte Projekt *On Abortion* von Laia Abril, die in der Kombination von Bildern und Texten auf eine ergänzende Kontextualität setzen, markieren hier eine Art Zwischenposition. Sie gehen über die von klassischen Bildunterschriften angestrebte *Relaisfunktion* der sprachlichen Botschaft und Fixierung von Bedeutung hinaus, zielen aber letztlich weniger auf Ambiguität als auf Lesbarkeit. Im Gegensatz hierzu erscheint in Arbeiten, die gerade die Dialektik von Visualität und Textualität betonen, das Verhältnis von Bild und Text als ein *unendliches*, ähnlich wie Foucault es für die Beziehung von Sprache und Malerei beschreibt:

Richter (Hrsg.), *Die Visualität der Theorie vs. die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur*, Frankfurt am Main 2004, S. 45–54, und Jens Bonnemann, „Ein Anti-Lessing oder Die fragwürdige Ehe von Bild und Sprache – W. J. T. Mitchells Bildtheorie (Review of: W. J. T. Mitchell, *Bildtheorie*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Gustav Frank. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008)“, in: JLTonline, <http://www.jltonline.de/index.php/reviews/article/view/145/452> (zugegriffen 13. Januar 2020). Trotz dieser aus meiner Sicht berechtigten Kritik an Mitchells Position zum *Pictorial Turn* scheint mir der Verweis auf die instabile Dialektik von Bild und Text für meine Untersuchungen produktiv.

<sup>12</sup> Mitchell, *Über den Vergleich hinaus: Bild, Text und Methode*, 2008, S. 136.

<sup>13</sup> Auf diese Funktion von Bildunterschriften gehen auch Walter Benjamin und Roland Barthes ein. So spricht Walter Benjamin von den „Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der Illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält [...]“. Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner*

*technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1977, S. 7–44, hier S. 21. Und auch Roland Barthes geht auf die bedeutungszuweisende Funktion von Bildunterschriften ein, wenn er von der „Verankerung“ und „Relaisfunktion“ der sprachlichen Botschaft bezogen auf die bildliche spricht. Roland Barthes, „Rhetorik des Bildes“, in: Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1990, S. 28–46, hier S. 34. „Auf der Ebene der ‚symbolischen‘ Botschaft steuert die sprachliche Botschaft nicht mehr die Identifikation, sondern die Interpretation, sie bildet eine Art Schraubstock, der die konnotierten Bedeutungen daran hindert, entweder in allzu individuelle Regionen auszuschwärmen (das heißt, er begrenzt die Projektionsmacht des Bildes) [...]“. Roland Barthes, *Rhetorik des Bildes*, 1990, S. 35.

<sup>14</sup> Zu Ambiguität vgl. unter anderem Verena Krieger, „Strategische Uneindeutigkeit. Ambiguierungstendenzen ‚engagierter‘ Kunst im 20. und 21. Jahrhundert“, in: Rachel Mader (Hrsg.), *Radikal ambivalent. Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*, Zürich/Berlin 2014, S. 29–56.

„Aber die Beziehung der Sprache zur Malerei ist eine unendliche Beziehung; das heißt nicht, daß das Wort unvollkommen ist und angesichts des Sichtbaren sich in einem Defizit befindet, das es vergeblich auszuweiten versuchte. Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist.“<sup>15</sup>

Gerade wenn Bild-Text-Kombinationen eher auf Ambiguität als auf Lesbarkeit zielen, machen sie deutlich, dass Bilder und Texte nicht, wie es die klassische Bildunterschrift anstrebt, in eine epistemologische Entsprechung zu bringen sind. Weniger als auf einen Dualismus von Bild und Text zu rekurrieren, zeigen sie dabei aber auch, dass Bilder nicht unabhängig von textuellen Zeichen- und Bedeutungssystemen gedacht werden können. So wie ein Bild nicht bedeutet, ohne dass wir begrifflich assoziieren,<sup>16</sup> betonen neuere dokumentarische Strategien die Textualität der Bilder, insbesondere der Fotografie, und damit ihre Einbettung in diskursive oder institutionelle Systeme.

Tatsächlich ist die Auseinandersetzung mit den Formen des Dokumentarischen über das Arbeiten mit Bild-Text-Relationen und das oftmals damit verbundene Hinterfragen der Beziehungen zwischen Visualität und Textualität nicht neu und tritt ganz sicher nicht erst mit aktuellen Tendenzen speziell im Medium Fotobuch auf, die an verschiedenen Stellen unter dem Begriff der *research-based photobooks*<sup>17</sup> subsumiert wurden.

Bereits in den 1970er-Jahren haben Künstler\*innen wie Martha Rosler, Allan Sekula und auch Victor Burgin<sup>18</sup> einen Diskurs zur Erneuerung des Dokumentarischen angeregt.<sup>19</sup> In ihrer Praxis, die

---

**15** Michel Foucault, „Die Hoffräulein“, in: Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1995 [1966], S. 31–45, hier S. 38.

**16** Schon in de Saussures Semiotik sind Bild und Text über die Zeichenstruktur immer miteinander verwoben, da „die sprachliche Einheit etwas Doppelseitiges ist, das aus der Vereinigung zweier Bestandteile hervorgeht“. Ferdinand de Saussure, *Grundlagen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967 [1931], S. 79. Wie Sigrid Schade hierzu ausführt, ist „[o]hne diese Zweigesichtigkeit [...] ein ‚Begriff‘ kein Zeichen, das in Abwesenheit der Dinge bedeuten können muss“. Und weiter: „In der Semiotik werden Zeichen-Systeme untersucht, innerhalb derer Text und Bild bereits in unauflösbarer, wenn auch nicht immer sichtbarer Beziehung zueinander gedacht werden.“ Sigrid

Schade, „Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten ‚Pictorial Turn‘“, in: Nina Möntmann und Dorothee Richter (Hrsg.), *Die Visualität der Theorie vs. die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur*, Frankfurt am Main 2004, S. 31–43, hier S. 41 f.

**17** Vgl. hierzu auch die Beiträge von Anja Schürmann und Sophia Greiff in diesem Band.

**18** Zur Praxis von Rosler, Sekula und Burgin insbesondere bezogen auf ihre Konzeptionen von Autorschaft vgl. unter anderem Alexander Streitberger, „Cultural work as a Praxis: The Artist as Producer in the Work of Victor Burgin, Martha Rosler, and Allan Sekula“, in: Alexander Streitberger und Hilde Van Gelder (Hrsg.), *‘Disassembled’ Images*, Leuven 2019, S. 192–211.

sich auf Fotografie als ein zentrales Medium der Auseinandersetzung bezog, suchten Künstler\*innen, insbesondere Rosler und Sekula, eine Vorrangstellung visueller Narrative zu konterkarieren, indem sie diese im Kontext sich überschneidender Diskurse situierten.

## Den Dokumentarismus „neu erfinden“<sup>20</sup>

Zusammen mit Fred Lonidier, Phil Steinmetz und Brian Connell bildeten Allan Sekula und Martha Rosler Anfang der 1970er-Jahre am Art Department der University of California eine Arbeitsgruppe, die oftmals als *San Diego Group* bezeichnet wurde.<sup>21</sup> Die im Umfeld dieser Gruppe artikulierten Forderungen nach neuen Formen des Dokumentarischen haben Rosler und Sekula nicht nur in ihrer künstlerischen Praxis, sondern auch in eigenen Texten<sup>22</sup> und nicht zuletzt in diversen Interviews beschrieben. So fordert Martha Rosler eine dokumentarische Praxis, die einer von ihr konstatierten aktuellen Tendenz zur Entpolitisierung entgegenzutreten soll:

„We all felt, to one degree or another, that photography was held captive to outmoded ideas and forms of presentation [...]. Together we sought a renovation of documentary practices away from the apparent complacency and de-politicization of the field as it was made visible within the mainstream art and photojournalistic worlds.“<sup>23</sup>

**19** Vgl. hierzu auch Abigail Solomon-Godeau, „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“ (1991), in: Herta Wolf (Hrsg.), *Diskurse der Fotografie*, Frankfurt am Main 2003, S. 53–74, hier S. 56 f.

**20** Die Zwischenüberschrift ist angeregt durch ein Zitat von Allan Sekula: „Dadurch war es umso wichtiger, sich der Herausforderung zu stellen, den Dokumentarismus auf eine Weise ‚neu zu erfinden‘, die sowohl von der sozialdokumentarischen Tradition als auch von der künstlerischen Fotografie und vom konzeptuellen Dokument abweicht.“ Gespräch zwischen Allan Sekula und Benjamin H. D. Buchloh, in: Ausst.-Kat.: *Allan Sekula. Performance unter Working Conditions*, hrsg. von Sabine Breitwieser, Wien 2003, S. 20–55, hier S. 40.

**21** Zur *San Diego Group* vgl. unter anderem Benjamin Buchloh im Gespräch mit Martha Rosler, in: Ausst.-Kat.: *Martha Rosler: Positionen in der Lebenswelt*, hrsg. von Sabine Breitwieser, Köln 1999, S. 51–92, hier insbesondere S. 64 ff., und auch Steve Edwards, *Martha Rosler. The Bowery in two inadequate descriptive systems*, London 2012, hier insbesondere S. 97 ff.

**22** Vgl. hierzu vor allem Martha Rosler, „Drinne, Drumherum und nachträgliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie)“, in: Ausst.-Kat.: *Martha Rosler: Positionen in der Lebenswelt*, hrsg. von Sabine Breitwieser, Köln 1999, S. 105–148; Martha Rosler, „afterword: a history“ (2006), in: Martha Rosler, *Martha Rosler, 3 works*, Halifax, Nova Scotia, Kanada, 2006, S. 94–103; siehe auch Martha Rosler, *Decoys and Disruptions, Selected Writings, 1975–2001*, Cambridge, Massachusetts/London, England 2004. Zu Allan Sekulas Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen vgl. unter anderem Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, 2016, und *Gespräch zwischen Allan Sekula und Benjamin H. D. Buchloh*, 2003, aber auch Benjamin H. D. Buchloh, „Allan Sekula: Fotografie zwischen Diskurs und Dokument“, in: Allan Sekula (Hrsg.), *Seemannsgarn*, Düsseldorf 2002, S. 189–204.

**23** *Martha Rosler in Conversation with Nina Mönntmann*, 2004, S. 99.

Auch Allan Sekula hat wiederholt darauf hingewiesen, dass „[a] political critique of the documentary genre is sorely needed“.<sup>24</sup> Geleitet von dem eigenen Interesse, über das Medium Fotografie eine soziale Dimension zu eröffnen,<sup>25</sup> die nicht nur Soziales abzubilden sucht, sondern die unsichtbaren Dimensionen des Sozialen mitdenkt und dabei Fotografie selbst als etwas Soziales, Politisches und Diskursives begreift, formulieren Rosler und Sekula eine Kritik an klassischen fotojournalistischen und dokumentar fotografischen Formen. Dabei erachten sie diese keinesfalls als vollständig überholt und fordern weniger ein Ende des Dokumentarischen als vielmehr eine kritische Neuausrichtung seiner Strategien und Praktiken.<sup>26</sup>

Traditionelle Formen der fotografischen Repräsentation des Sozialen wurden von Rosler und Sekula vor allem für das dort artikulierte Verhältnis zwischen Fotografierenden und Fotografierten kritisiert, das für Rosler im Typus des *Fallschirmspringer-Fotografen* kulminiert, „der irgendwo abspringt, Fotos von einem Krisenherd schießt und dann so schnell wie möglich wieder verschwindet“.<sup>27</sup> Eine solche Arbeitsweise unterstützt die Installation eines Subjekt-Objekt-Verhältnisses, das vor allem der Etablierung eines mächtigen Fotografen- und Betrachtersubjekts dient. Die damit oftmals verbundene Problematik einer Festbeschreibung der Fotografierten auf die Position der/des Anderen hat Martha Rosler wiederholt betont.

„Die Dokumentarfotografie erinnert ein wenig an Horrorfilme; sie thematisiert Ängste und überführt die Bedrohung in Fantasie, in die Dimension des Imaginären. Damit kann man umgehen, einfach indem man es hinter sich läßt. (*Diese Leute betrifft es, nicht uns.*)“<sup>28</sup>

24 Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, 2016, S. 58.

25 „Die dringlichste Aufgabe war die Wiedereinführung der unterdrückten sozialen Dimension.“ *Gespräch zwischen Allan Sekula und Benjamin H. D. Buchloh*, 2003, S. 28. Oder auch Martha Rosler: „Niemand von uns wollte die künstlerische Auseinandersetzung mit Themen aus dem wirklichen Leben eindämmen, vielmehr wollten wir herausfinden, wie sich Formen erneuern oder neu erfinden ließen.“ *Benjamin Buchloh im Gespräch mit Martha Rosler*, 1999, S. 82.

26 „The recent prominence of documentaries suggests the durability of the form. I can only point again to ‘in, around, and after-thoughts’ itself, which demanded not the end of documentary but the renegotiation of its strategies and its surroundings, both institutional and discursive. I am not the kind of postmodernist who thinks there can

be no universals and no judgements. I too am a partisan.“ Rosler, *afterword: a history*, 2006, S. 103. „Was aber den Bowery-Aufsatz anging, war es nötig, die bestehenden dokumentarischen Ansätze zu kritisieren, um sie voranzutreiben. Viele haben den Text als Aufruf verstanden, Dokumentation aufzugeben. Das habe ich nicht gemeint! Wir müssen das Dokumentarische erneuern, wieder erfinden, zurückerobern.“ Martha Rosler im Gespräch mit Molly Nesbit und Hans Ulrich Obrist, in: *Ausst.-Kat.: Martha Rosler. Passionate Signals*, hrsg. von Inka Schube, Hannover 2005, S. 6–63, hier S. 29.

27 *Benjamin Buchloh im Gespräch mit Martha Rosler*, 1999, S. 79.

28 Rosler, *Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie)*, 1999, S. 109.

Ähnlich wie auch von Sally Stein und Abigail Solomon-Godeau<sup>29</sup> ausgeführt, resultieren normativ eingesetzte Subjekt-Objekt-Verhältnisse für Rosler in einem Missverhältnis zwischen dem Willen zur Kritik bestehender Verhältnisse und der Affirmation derselben:

„Leidenschaft und Zorn wie auch das entlarvende Moment, all jenes, das sich der Dokumentarfotografie aufgrund ihres reformerischen Engagements eingeprägt hat, ist übergegangen in Mixturen aus Exotismus, Tourismus, Voyeurismus, Psychologismus und Metaphysik, Trophäenjagd – und Karrierismus.“<sup>30</sup>

Konsequent weitergeführt beschreibt Solomon-Godeau daher später den dokumentarischen Akt als

„einen doppelten Akt der Unterjochung [...] erstens in der sozialen Welt, die die Opfer hervorgebracht hat; und zweitens im Regime des Bildes, das innerhalb desselben Systems und für dasselbe System produziert wird, welches die Bedingungen, die es re-präsentiert, schafft.“<sup>31</sup>

Die oftmals begrenzten Möglichkeiten dokumentarischer Formen, kritisch wirksam zu werden und stattdessen über eine Form von *othering* voyeuristische, fetischisierende und exotisierende Tendenzen zu befördern, hat auch Allan Sekula herausgearbeitet:

„At the heart of this fetishistic cultivation and promotion of the artist's humanity is a certain disdain for the 'ordinary' humanity of those who have been photographed. They become the 'other', exotic creatures, objects of contemplation.“<sup>32</sup>

Sekula spricht dem Dokumentarischen nicht die Möglichkeit der Zeugenschaft ab. Letztlich recurriert auch er auf eine Vorstellung, dass über bildliche und textliche Repräsentationen Aussagen von Welt getroffen werden können, doch dabei ist die Idee einer dokumentarischen Wirksamkeit immer an ihre Kontextualität gekoppelt. In dem fotografischen Versprechen, vor Ort gewesen zu sein, sieht er hingegen immer auch die Gefahr einer

<sup>29</sup> Vgl. Solomon-Godeau, *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie*, 2003, und Sally Stein, „Making Connections with the Camera. Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis“, in: *Afterimage* 10, 1983, S. 9–16. Vgl. hierzu auch meinen Beitrag: Karen Fromm, „Die Unsichtbarkeit des Rahmens oder die Lesbarkeit von Welt“, in: Karen Fromm, Sophia Greiff und Anna Stemmler (Hrsg.), *Images in Conflict / Bilder im Konflikt*, Kromsdorf/Weimar 2018, S. 266–300.

<sup>30</sup> Rosler, *Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie)*, 1999, S. 109.

<sup>31</sup> Solomon-Godeau, *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie*, 2003, S. 64.

<sup>32</sup> Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, 2016, S. 59.



voyeuristischen Ausbeutung der Dargestellten und betont, wie wenig eine auf den Humanismus gerichtete Dokumentarfotografie historisch zu einem kritischen Verständnis von Welt beigetragen hat:

„Documentary photography has amassed mountains of evidence. And yet, in this pictorial presentation of scientific and legalistic ‘fact’, the genre has simultaneously contributed much to spectacle, to retinal excitation, to voyeurism, to terror, envy and nostalgia, and only a little to the critical understanding of the social world.“<sup>33</sup>

Im Gegenzug strebt Sekula mit seiner eigenen Arbeit eine Form des „kritischen fotografischen Realismus“<sup>34</sup> an, der den „traditionellen Realismus gegen den Strich bürsten würde“.<sup>35</sup> Dieser erfordert aus seiner Sicht die Reflexion der Konstitutionsbedingungen des Dokumentarischen als Teil einer dokumentarischen Praxis, die jede Repräsentation immer schon als Teil diskursiver und ideologischer Formationen begreift. „Gegen jenes fotoessayistische Versprechen, das ‚Leben‘ mit der Kamera einzufangen, versuchte ich aus dem Inneren einer Welt heraus zu arbeiten, die immer schon zum Zeichen geronnen ist“,<sup>36</sup> formuliert Sekula selbst. Für ihn ist Fotografie insofern ein Zeichencode, der gelernt und entziffert werden muss. Hier wird deutlich, dass Sekula entgegen der Vorstellung von Fotografie als einem Medium der unmittelbaren Aufzeichnung von Wirklichkeit diese als Form der Interpretation begreift. „Meaning, as an understanding of that presence, emerges from an interpretative act. Interpretation is ideologically constrained.“<sup>37</sup>

Um zu verdeutlichen, inwiefern diese Überlegungen Eingang in Allan Sekulas eigene künstlerische Arbeiten gefunden haben, möchte ich im Folgenden exemplarisch auf sein Projekt *Aerospace Folktales* von 1973 eingehen.

## Aerospace Folktales – „Parallelsuren für Stimme, Bild und Text“<sup>38</sup>

In Sekulas *Aerospace Folktales* wird über die Kombination von Fotografien und Texten eine Vorrangstellung der Visualität massiv konterkariert. Im Zentrum des Projekts steht die Geschichte

---

<sup>33</sup> Ebd., S. 57.

<sup>34</sup> Vgl. unter anderem Buchloh, *Allan Sekula: Fotografie zwischen Diskurs und Dokument*, 2002, S. 202.

<sup>35</sup> Ebd., S. 192.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, 2016, S. 53.

<sup>38</sup> *Gespräch zwischen Allan Sekula und Benjamin H. D. Buchloh*, 2003, S. 25.

eines Luftfahrtingenieurs, der seinen Job bei Lockheed, einem US-amerikanischen Luft- und Raumfahrtkonzern, verloren hat. Am Beispiel eines weißen Angestellten wird hier auf die komplexe wirtschaftliche Situation der USA zu Beginn der 1970er-Jahre verwiesen. Für *Aerospace Folktales* kombiniert Sekula Fotografien von Familienszenen und solche, die auf dem Firmengelände von Lockheed entstanden sind, mit gesammeltem Bildmaterial wie historischen Familienfotos, aber auch Bildern, die aus dem Firmenkontext zu stammen scheinen, deren Herkunft aber nicht im Sinne einer Quellenangabe eindeutig ausgewiesen wird. In Sekulas Montagestrategie integriert werden ebenfalls verschiedene Dokumente, unter anderem ein getippter Lebenslauf, wie er in der Regel für Bewerbungen verwendet wird, ein einseitiges Dokument mit den Richtlinien für Mieter einer Apartmentanlage – der Marine View Apartments –, aber auch abfotografierte Seiten aus einem Buch über Nuklearwaffen sowie medizinische Rezepte und Dokumente von Arztterminen, die weder eindeutigen Aufschluss über eine spezifische Erkrankung geben noch darüber, wer sich in Behandlung befunden hat. Über diese Form von Text hinaus, der in abfotografierten Dokumenten sichtbar wird, gibt es zwei weitere Textebenen, die den Prozess der Kontextualisierung vorantreiben. Hierzu gehören zum einen Texttafeln, gestaltet in

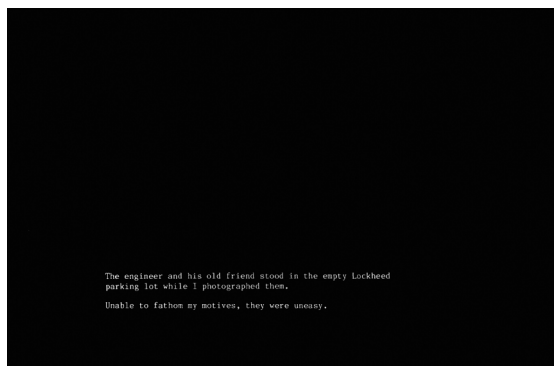


Abb. 15



Abb. 16

weißer Typografie auf schwarzem Grund, die die Abbildungsgröße der Fotografien aufnehmen und damit zwar in geringerer Zahl als die Fotografien, aber ästhetisch gleichberechtigt neben sie treten. Anders als ein Zitat aus einer 1969 von Lockheed Aircraft Corporation herausgegebenen Firmenpublikation<sup>39</sup> erfüllen die übrigen schwarzen Texttafeln eine Funktion, die sowohl an klassische Bildunterschriften erinnert als auch an Zwischentitel, wie sie in Stummfilmen eingesetzt werden. Textlich geben sie

<sup>39</sup> Lockheed Aircraft Corporation (Hrsg.), *Days of Trial and Triumph. A Pictorial History of Lockheed. Based on the 100 Memorable Lockheed Days Collection*, Burbank,

Kalifornien 1969, S. 8. Die exakte Fundstelle bzw. Seitenzahl nennt Sekula nicht. Abb. 15–16 Allan Sekula, aus der Arbeit *Aerospace Folktales*, 1973.

Informationen zu den auf den Fotografien abgebildeten Personen oder Objekten, weisen aber auch auf die Perspektive des Fotografen und sein Verhältnis zu der fotografierten Situation hin.

Eine weitere Textebene betrifft die Interviews, die im Ausstellungskontext über Tonaufnahmen präsent gemacht wurden, zu ihnen gehören ein Interview

mit dem Ingenieur selbst, ein Interview mit seiner Frau und eines mit einer Freundin der Frau, deren Mann ebenfalls arbeitslos geworden ist.<sup>40</sup> In der ersten Ausstellungsfassung von *Aerospace Folktales* waren die Interviews in einem angrenzenden Raum zu hören, in der späteren Fassung befanden sich die Lautsprecher hinter Topfpflanzen versteckt im Zentrum des Ausstellungsraums, in dem auch die anderen Ausstellungselemente zu sehen waren.<sup>41</sup>

Eine vierte Textebene markiert ein Kommentar Sekulas<sup>42</sup>, den er in der ersten Präsentation der Arbeit an der University of California, San Diego, selbst vorlas. Dieser Kommentar, der in manchen Versionen auch am Ende der fotografischen Sequenz ausgestellt wurde, macht deutlich, dass es sich bei der porträtierten Familie um Sekulas eigene handelt. Die Geschichte des arbeitslosen Ingenieurs spiegelt die Geschichte seines eigenen Vaters. Die in Teilen an die Dokumentensammlung eines Archivs erinnernde Zusammenstellung unterschiedlicher Materialien und Medien wird durch diesen kommentierenden Text durchbrochen, der, ähnlich wie die Motivwahl und Bildästhetik der an private, amateurische Familienalben erinnernden Fotos, eine persönliche Perspektive in die Arbeit integriert.



Abb. 17

40 In ihrer ersten Veröffentlichung bestand die Arbeit aus 142 Schwarz-Weiß-Fotografien und Textkarten und vier Interviews. Während in dieser ersten Präsentationsform die Bilder in einzelne narrative Sequenzen unterteilt, aber linear in einer Reihe gehängt wurden, gab es, nachdem Sekula die Arbeit auf eine Auswahl von 51 Bildern verdichtet hatte, Veröffentlichungen, die die Schwarz-Weiß-Fotografien in Gruppen oder auch als Block präsentierten. Die Interviews mit dem Ingenieur und das mit seiner Frau finden sich abgedruckt in: Ausst.-Kat.: *Allan Sekula: Performance under Working Conditions*, hrsg. von Sabine Breitwieser, Ostfildern-Ruit/Wien 2003, S. 136 ff.

41 Für meine Analyse beziehe ich mich vor allem auf die im Ausst.-Kat. *Allan Sekula:*

*Performance under Working Conditions* vorgestellte Fassung, die sich aus informellen Präsentationen der Arbeit mit zwei Diaprojektoren entwickelte. Vgl. *Allan Sekula: Performance under Working Conditions*, 2003, S. 92-163. Einen Eindruck von anderen Präsentationsformen vermittelt die Seite der Generali Foundation <http://foundation.generali.at/de/sammlung.html#work=4714&artist=186> (zugegriffen 22. Dezember 2019).

42 Ein Abdruck des Kommentars findet sich in: *Allan Sekula: Performance under Working Conditions*, 2003, S. 144 ff.

Abb. 17 Allan Sekula, Ausstellungsansicht der Arbeit *Aerospace Folktales*, Brand Library Art Center in Glendale, Kalifornien, 1974.



Abb. 18



Abb. 19

Als Sekula die Arbeit an dem Projekt begann, fühlte er sich „der Idee verpflichtet, bei einem fotografischen Projekt gehe es unweigerlich um Auswahl und Sequenzierung, um Parallelsuren für Stimme, Bild und Text“.<sup>43</sup> Nach seiner eigenen Aussage glich *Aerospace Folktales* in seiner ersten Fassung daher „ein wenig einem in seine Einzelteile zerlegten Film“.<sup>44</sup> Tatsächlich vermittelt sich die fotografische Sequenz als quasifilmische Erzählung nicht nur über die an Stummfilme erinnernden Texttafeln, sondern auch über die sehr kleinteilige Sequenzierung der Fotografien. Dies wird im ersten umfangreicheren Edit besonders augenfällig, das gerade die überaus detaillierte Beschreibung einzelner alltäglicher Momente betont.

Mit der Montage verschiedener

Medien wie Fotografie, Text, Ton bzw. Stimme zeichnet Sekula ein komplexes Geflecht aus unterschiedlichen Perspektiven. So kombiniert er textlich verschiedene Sichtweisen auf die Situation der Arbeitslosigkeit, neben seinem eigenen Zugang sind dies der seines Vaters und seiner Mutter, die über die von Sekula geführten und vermittelten Interviews jeweils eine eigene Stimme im Projekt erhalten. Die Positionen des Vaters und der Mutter wirken stark gegensätzlich und durchaus genderrollenkonform, ergänzen sich aber zu einer multiperspektivischen, komplexeren Sicht auf die Situation, die einer eindimensionalen Lesbarkeit des Projekts entgegenwirkt. Während die Mutter die Arbeitslosigkeit aus einem persönlichen Blickwinkel heraus beschreibt, wirkt die Erzählung des Vaters sehr viel distanzierter und sucht sich auf eine verallgemeinernde Ebene sozialer und ökonomischer Analysen zu beziehen. Seinen eigenen Kommentar nutzt Sekula unter anderem, um seinen künstlerischen Reflexionsprozess sichtbar

<sup>43</sup> Gespräch zwischen Allan Sekula und Benjamin H. D. Buchloh, 2003, S. 25.

<sup>44</sup> Allan Sekula: *Performance under Working Conditions*, 2003. Im englischen Original in Allan Sekula, *Photography Against the*

*Grain. Essays and Photo Works 1973–1983*, London 2016, S. 106.

Abb. 18–19 Allan Sekula, aus der Arbeit *Aerospace Folktales*, 1973.

zu machen, wenn er beispielsweise auf den Entstehungsprozess einzelner Bilder eingeht, aber auch ausführt, warum er der Ebene der Fotografie eine textliche hinzufügen wollte:

„mehr noch schreibe ich wegen des beschränkten Repräsentationsvermögens der Kamera man kann Ideologie nicht fotografieren aber man kann ein Foto machen zurücktreten und sagen schau in diesem foto hier steckt ideologie zwischen zwei fotos steckt ideologie das ist das und das und das da hängt mit dem da zusammen“<sup>45</sup>

Aber auch die weiteren Ebenen des Projekts suchen über ihre unterschiedlichen Herkunfts- und Bedeutungskontexte die Textualität und Kontextualität des Projekts zu erhöhen. So vermitteln sie die private Perspektive der Familienszenen ebenso wie die an offizielle Firmendokumentationen erinnernde Bildsprache und die scheinbare Faktizität der integrierten Dokumente und setzen damit das Spiel zwischen persönlich-subjektiven und distanziert-objektiven Sichtweisen fort, das sich bereits in der Interviewebene andeutet. Letztlich wird zum einen die faktische Ebene des Projekts, die Bezug auf die ökonomische Situation der USA zu Beginn der 1970er-Jahre nimmt, um eine subjektive Sicht ergänzt, und zum anderen der persönliche Familienzusammenhang, über den der Künstler mit dieser Arbeit referiert, einer kritischen Distanznahme unterzogen.

Sekulas Verhältnis zur klassischen bildjournalistischen Reportage, wie sie unter anderem die Bildsprache des *Life Magazine* in den 1930er-Jahren geprägt hat, ist ambivalent. So nimmt er deren Charakteristika auf, indem er einen einzelnen Protagonisten ins Zentrum seiner Arbeit stellt und ihn repräsentativ für ein komplexes gesellschaftliches Thema einsetzt. Mit einer *beiläufigen* Erzählweise, die das spektakuläre Einzelbild gleichsam verweigert, setzt er jedoch einen ganz anderen Fokus. Letztlich geht Sekula weit über die klassische Reportage hinaus, wenn er seine fotografischen Motive in ein komplexes Narrativ integriert, indem er über die Kombination von Bild und Text verschiedene Medien, Ebenen und Perspektiven nicht nur einander ergänzen und komplementieren lässt, sondern diese als inkohärent präsentiert. Mit der Organisation der „Parallelsuren“<sup>46</sup>, auch wenn Sekula sie vorrangig auf das Medium Ausstellung bezieht, nimmt er Entwicklungen der Erzählformen vorweg, die mehr als 40 Jahre später mit der Konfrontation unterschiedlicher Materialien und Erzählebenen im Medium Fotobuch arbeiten.<sup>47</sup> Ähnlich wie diese

<sup>45</sup> Ebd., S. 148.

<sup>46</sup> *Gespräch zwischen Allan Sekula und Benjamin H. D. Buchloh*, 2003, S. 25.

<sup>47</sup> Eine Form des fotokopierten Fotobuchs, das ebenfalls ausgestellt wurde, gab es von Sekula erst später. Zur frühen Ausstellungsgeschichte vgl. Sekula, *Photography*

sucht Sekulas montagehafte Herangehensweise der Vorstellung, dass man im fotografischen Bild allein der Welt habhaft werden könnte, zuwiderzulaufen. Stattdessen präsentiert er eine Vielfalt bildlicher und textlicher Sprachkonventionen parallel und zielt damit auf „die Inkommensurabilität zwischen den verschiedenen Realitätssegmenten einerseits und den Abbildungs- und Darstellungsfunktionen andererseits“.<sup>48</sup>

## Two inadequate descriptive systems

Die Kritik an traditionellen Formen des Dokumentarischen über eine Betonung der Differenz, wie sie sich bei Sekula über die Montage von *Parallelsuren* artikuliert, findet sich auch in Martha Roslers künstlerischen Auseinandersetzungen. Insbesondere in der 1974–75 entstandenen Arbeit *The Bowery in two inadequate descriptive systems* reflektiert Rosler umfassend das Verhältnis von Bild und Text sowie die ihnen zugesprochenen Zugriffsmöglichkeiten auf das Reale, indem sie bereits im Titel die Frage der Repräsentation selbst zum Thema macht.

Zwischen Dezember 1974 und Januar 1975 fotografierte Martha Rosler in Manhattan auf der Straße *The Bowery* und kombinierte die dabei entstandenen Schwarz-Weiß-Fotografien im Laufe des Jahres 1975 mit Texten.<sup>49</sup> Zu Beginn war die Arbeit für den Ausstellungskontext konzipiert und bestand aus 21 Schwarz-Weiß-Fotografien und 24 Texttafeln.<sup>50</sup> Für die Präsentation an der Wand wurden die Bild- und Texttafeln in gleichem Format und gleicher Größe zumeist paarweise angeordnet, nebeneinander auf schwarzen Karton montiert und in schwarzen Rahmen in Form eines Rasters an die Wand gebracht.<sup>51</sup>

*Against the Grain. Essays and Photo Works 1973–1983*, 2016, S. 106. Interessant zu untersuchen wäre in diesem Zusammenhang die Frage, warum aktuelle Entwicklungen speziell das Medium Fotobuch als Ausdrucksmedium wählen. Signifikant ist hierbei auch die Tatsache, dass neuere Arbeiten im Hinblick auf die Komplementarität der Zeugenschaft stärker noch als Sekula und Rosler eine Vielzahl unterschiedlicher Dokumente, Materialien und *found footage* integrieren.

<sup>48</sup> Buchloh, *Allan Sekula: Fotografie zwischen Diskurs und Dokument*, 2002, S. 204. Dieses von Buchloh als „paradoxes Projekt einer ‚realistischen Montage‘“ (Buchloh, *Allan Sekula: Fotografie zwischen Diskurs und Dokument*, 2002, S. 203) bezeichnete Vorgehen lässt sich auch auf Sekulas späteres Projekt *Fish Story* übertragen, auf das ich an dieser Stelle leider nicht eingehen kann, dessen Untersuchung aber gerade

im Hinblick auf neue Erzählstrategien des Dokumentarischen in jedem Fall vielversprechend erscheint.

<sup>49</sup> Eine umfangreiche Beschreibung des Entstehungsprozesses findet sich unter anderem in: Edwards, *Martha Rosler. The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 2012.

<sup>50</sup> Eine Publikation der kompletten Arbeit im Medium Buch findet sich in: Rosler, *Martha Rosler, 3 works*, 2006. Nach eigenen Aussagen war Rosler froh über die spätere Buchpublikation, obwohl sie diese ursprünglich nicht intendiert hatte. Vgl. *Benjamin Buchloh im Gespräch mit Martha Rosler*, 1999, S. 77.

<sup>51</sup> Hierbei gibt es verschiedene Ausstellungsdisplays, in denen die entweder 10 x 22 oder 10 x 24 Zoll messenden Tafeln in einer Anordnung von 6 x 6, 4 x 6 oder 5 x 5 Rahmen präsentiert wurden.



Abb. 20

Eine Besonderheit bildeten die in der obersten Reihe angeordneten ersten drei Rahmen, die statt einer Fotografie links neben den jeweiligen Texttafeln eine leere schwarze Fläche zeigen. Formal bemerkenswert ist darüber hinaus, dass die streng wirkende Ordnung des Rasters nach 13 Foto-Text-Paaren durchbrochen wird und die bis dahin links vom Text zu findenden Fotografien die Seite wechseln. Während die Fotografien meist frontal und parallel zur Bildebene geschlossene Ladenfassaden und Türen, vergitterte Fenster und Eingangssituationen zeigen, befinden sich auf den Texttafeln Begriffe, die auf unterschiedlichste Facetten des Betrunkenseins verweisen. Über die grafische Anordnung der Wörter erinnern die Texttafeln an Gedichte und lassen sich in zwei Gruppen untergliedern.

Auf den ersten 16 Tafeln sind Adjektive zu lesen, während mit dem Wechsel der Texttafeln auf die linke Seite Substantive verwendet werden. Darüber hinaus scheint das Ausmaß des

Abb. 20 Martha Rosler, Ausstellungsansicht der Arbeit *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974–75, Silbergelatine.





Betrunkenseins über die von den Begriffen evozierten Bedeutungskontexte im Laufe der Reihung der insgesamt 24 Texttafeln eine Steigerung zu erfahren. Angefangen mit Synonymen zur Beschreibung eines Zustands leichter Trunkenheit endet die Reihe mit Metaphern wie „dead soldier“ oder „dead marines“, die starke Rauschzustände bezeichnen.

Das Thema des Alkoholismus transportieren auch die Fotografien. Nicht nur durch auf dem Boden liegende Schnapsflaschen, sondern auch über den Ort, auf den der Titel verweist und an dem die Fotografien aufgenommen wurden. Tatsächlich war die *Bowery* in den 1970er-Jahren, wie Martha Rosler es selbst gesagt hat,

„der Archetypus einer Pennergegend und deshalb schon immer für Fotografen interessant gewesen. Das Spektrum der Ansichten reicht von Bildern, die wie ein Aufschrei moralischer Entrüstung wirken, bis hin zu solchen, die sich am Schauspiel der elenden Verhältnisse weiden. Warum übt die Bowery auf DokumentarfotografInnen eine derartige Anziehung aus? Der Impuls, den Säufern und kaputten Existenzen



zu ‚helfen‘ oder auf ihr gefährvolles Leben ‚aufmerksam zu machen‘, klingt bestenfalls nach Verschleierung und taugt deshalb nicht mehr als Erklärung.“<sup>52</sup>

Rosler wählt also mit der *Bowery* als Schauplatz explizit ein klassisches Sujet sozialdokumentarischer Fotografie, um gleichsam am selben Ort deren Erzählweisen eine eigene entgegenzusetzen. Zentrales Ziel ist dabei eine künstlerische Form der Auseinandersetzung, die eine strukturelle Kritik am herrschenden dokumentarischen Diskurs zu üben vermag. Welche Strategien bedient sich Rosler dabei?

Ein zentraler Punkt ist die Menschenleere<sup>53</sup>, die für Roslers Fotografien der *Bowery* charakteristisch ist und die sie von einem klassischen, oftmals auf humanistische Ideale rekurrierenden Dokumentarismus und Fotojournalismus unterscheidet. Tatsächlich spielt die Menschenleere auch in aktuellen Auseinandersetzungen eine große Rolle bei der Suche nach neuen Erzählformen des Dokumentarischen, beispielsweise bei Künstler\*innen wie Eva Leitolf und Edmund Clark. Für beide ist das Konzept, komplexe Themen über Orte und ihre Topografien zu erzählen, signifikant.<sup>54</sup> Der Fokus auf die Orte ermöglicht eine Form des Erzählens, die sich von der Idee, einzelne Protagonist\*innen repräsentativ für komplexe soziale Zusammenhänge und Situationen einzusetzen, verabschiedet, nicht zuletzt um auf die von Abigail Solomon-Godeau weiter oben zitierte Gefahr des „doppelten Akt[s] der Unterjochung“ zu reagieren. Im gleichen Zug wendet sich ein solches Verständnis des Dokumentarischen, das sich sehr wohl sozial motiviert begreift, ab von einer Idee des Erzählens über das Konkrete, Einzelne, das sich über das Medium

---

52 Rosler, *Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie)*, 1999, S. 105.

53 1989 hat Martha Rosler mit *If You Lived Here...* eine Arbeit umgesetzt, in der sie mit dem New Yorker Obdachlosenprojekt *Homeward Bound* kooperierte und im Medium Ausstellung unter anderem mit Künstler\*innen, Filmemacher\*innen, Hausbesitzer\*innen und auch Obdachlosen zusammenarbeitete. Hierfür wohnten die Obdachlosen im Ausstellungsraum der Dia Art Foundation für die Zeit der Ausstellung, wie Rosler es selbst schildert. „The beds were in a section of the gallery separated by a partial wall from the rest of the show (it was about 1/4 or 1/5 of the space).“ Vgl. meine E-Mail-Konversation mit Martha Rosler am 16. Februar 2020. Hiermit widerspricht Rosler Adair Rounthwaite, die kritisierte, dass die ursprüngliche Idee, die Anwesenheit der Protagonist\*innen im Ausstellungsraum selbst, final nicht umgesetzt werden konnte. „[...] the beds which Rosler originally placed in the gallery remained part of the

installation after Dia made clear that the group was not allowed to sleep in the space. Stripped of their intended purpose, the beds retained a representational function of presenting the gallery as if it were a homeless shelter.“ Adair Rounthwaite, „In, Around, and Afterthoughts (on Participation): Photography and Agency in Martha Rosler’s Collaboration with *Homeward Bound*“, in: *Art Journal* 73 (2. Oktober 2014), Nr. 4, S. 46–63, hier S. 54. Die Menschenleere der Fotografien in *The Bowery* suchte Rosler also für *If You Lived Here...* in die Präsenz der Menschen selbst zu verkehren. Vgl. zu dem Projekt unter anderem auch Marjorie Welish, „Word into Image“, in: *Bomb* 47, 1994, <http://www.jstor.org/stable/40425047> (zugegriffen 28. August 2019), und auch Martha Rosler, *irrespective*, The Jewish Museum, New York 2018, S. 162–171.

54 Vgl. hierzu auch die Beiträge beider Künstler\*innen in diesem Band sowie die Interviews von Sophia Greiff mit Edmund Clark und Florian Sturm mit Eva Leitolf.

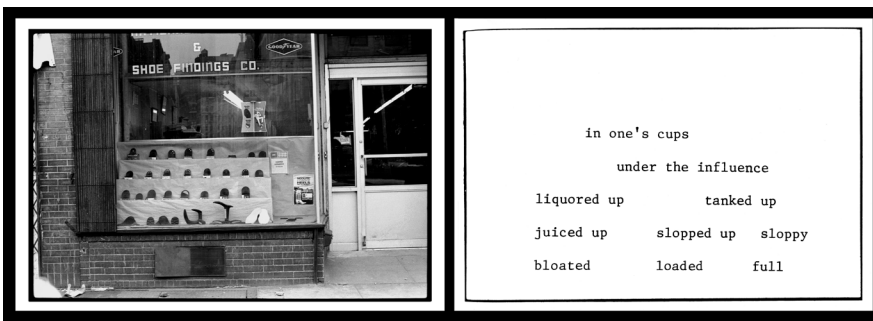


Abb. 21

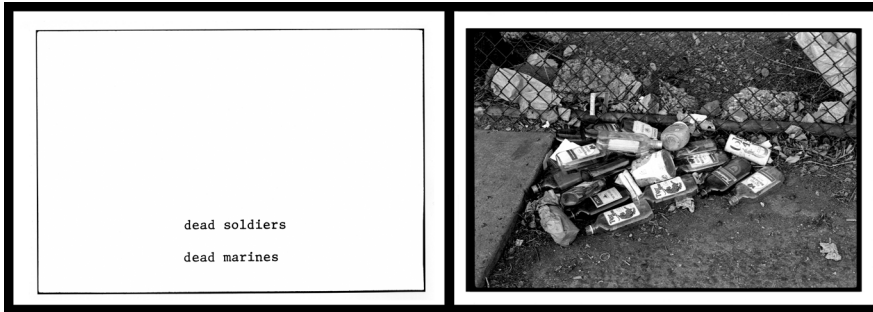


Abb. 22

der Fotografie und die spezifische Sichtbarkeit, die sie zu erzeugen vermag, besonders gut vermitteln lässt.

„Aber in der *Bowery*-Arbeit gibt es keine Leute, denn wie könnte man überhaupt die Erfahrung anderer Leute adäquat darstellen? Das war mein Hauptproblem“,<sup>55</sup> beschreibt Martha Rosler die Ausgangsbasis ihrer Arbeit. Als Konsequenz zeigt sie in *The Bowery in two inadequate descriptive systems* visuell nur die Schauplätze, an denen die Folgen der massiven Wohnungsnot und sozialen Missstände im New York der 1970er-Jahre präsent werden, in denen die *Bowery* zu einer „skid row“<sup>56</sup> wurde, wie Rosler es selber bezeichnete. Roslers Fotografien kennzeichnen die *Bowery* als das Gegenteil einer prosperierenden, belebten Gegend. Die meisten Geschäfte wirken geschlossen, die Eingangstüren sind oftmals vergittert, die Schaufenster verbarrikiert, scheinen weniger Schau- als Abstellfläche. Genauso wie den Betrachtenden der Blick auf die Menschen verwehrt bleibt, erzeugt auch die Geschlossenheit der Fassaden, unterstützt von der strengen Frontalität und dem engen Framing der Aufnahmen, den Eindruck eines Abwesenden. Trotz des *Fehlens* von Protagonist\*innen gibt es diverse Hinweise und Zeichen, die auf deren Anwesenheit verweisen. So finden sich in den Hauseingängen und auf den Gehwegen zahlreiche leere Flaschen, liegen gelassene Papiere, Verpackungen, aber auch ein Paar anscheinend

55 Benjamin Buchloh im Gespräch mit Martha Rosler, 1999, S. 79.

56 Rosler, *in, around, and after-thoughts (on documentary photography)*, 2006, S. 73.

Abb. 21–22 Martha Rosler, aus der Arbeit *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974–75, Silbergelatine.

besitzerloser Schuhe. Metonymisch deuten diese auf die nicht sichtbar werdenden Menschen, die sich sonst an diesen Orten aufzuhalten scheinen. Sie zeugen von der Abwesenheit eines Anwesenden und genauso auch von der Anwesenheit eines Abwesenden. In ihrer Verwendung des Mediums Fotografie scheint es Rosler offenkundig weniger um ein Sichtbarmachen zu gehen als vielmehr darum, im Medium der Sichtbarkeit gerade zu betonen, dass etwas unsichtbar bleibt. Diese Unsichtbarkeit scheinen die ersten drei Rahmen der an der Wand präsentierten Arbeit explizit ins Bild zu setzen, wenn sie neben den Texttafeln keine Fotografien, sondern frei gebliebene schwarze Fläche zeigen.<sup>57</sup> In ihrer Abwesenheit spiegelt sich die gesellschaftliche Randstellung der Protagonist\*innen, vor allem aber erzeugen die Bilder statt der Emotionalisierung und Dramatisierung einer humanistisch ausgerichteten sozialdokumentarischen Fotografie Distanz.<sup>58</sup> Angesichts dieser Distanz stellt sich die Frage, wovon Martha Roslers Projekt erzählt, wenn es Armut, Verwahrlosung und Alkoholismus nicht als bemitleidenswertes Einzelschicksal vermittelt. Diese Frage lässt sich nicht allein über die Bildebene beantworten, denn nicht nur formal über die Abbildungsgröße und die Anzahl der Tafeln sind Bild und Text in Roslers Arbeit gleichberechtigt vertreten. Anders als klassische Bildunterschriften im journalistischen Kontext liefern Roslers Texte keine deskriptiven Hinweise, die die Lesbarkeit der Fotografien ergänzen und zu vereindeutigen suchen. So vermitteln die adjektivisch und substantivisch formulierten Bedeutungsfelder der Texte einen metaphorischen Assoziationsraum, auf den auch die leeren Flaschen auf den Bildern verweisen. Doch die Konnotationen der Begriffe gehen weit über die Bilder hinaus und vergrößern das semantische Rauschen eher, als dass sie es begrenzen. Letztlich kehrt Rosler das Verhältnis von Bild und Bildunterschrift, wie es im Journalismus dominiert, sogar um, denn dort werden emotionalisierende Bilder zwar nicht ausschließlich, aber oftmals mit nüchtern beschreibenden und erklärenden Texten versehen, die eher eine

---

**57** In der Buchpräsentation der Arbeit in Rosler, *Martha Rosler, 3 works*, 2006, wird diese Leere neben den Texttafeln über weiße Buchseiten realisiert. Der Effekt der Leere ist hier weniger präsent. Die filmische Assoziation, die die schwarzen Seiten aufrufen, die ähnlich wie Allan Sekulas Texttafeln in *Aerospace Folktales* an filmische Schwarzblenden erinnern, wird zudem über die Korrespondenz zu Martha Roslers Videoarbeit *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* von 1977 verstärkt. Das 39-minütige Video beginnt mit einem Voice-over und einem für nahezu zwei Minuten schwarz bleibenden Monitor. Rosler als Sprecherin macht in diesem Voice-over Wahrnehmung und

Repräsentation selbst zum Thema, wenn sie unter anderem sagt: „This is a work about perception; there is no image on the screen just yet [...]“ Das Video ist einzusehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=b91vZ8TauM> (zugegriffen 29. Dezember 2019).

**58** Vgl. hierzu auch Roslers Äußerung im Interview mit Benjamin Buchloh: „Die Arbeit wollte eine strukturelle Kritik leisten, aber ohne hochdramatische Momente oder menschliche AkteurInnen. Nur durch Bilder von Banken und leeren Flaschen. Die Fotos sind wirklich undurchdringlich, da die Gebäudefassaden meist völlig flach auf der Bildfläche erscheinen.“ *Benjamin Buchloh im Gespräch mit Martha Rosler*, 1999, S. 71 ff.

faktische als eine metaphorische Dimension eröffnen. In ihrer Kombination von Bild und Text setzt Rosler bewusst auf die Inkohärenz der beiden Beschreibungssysteme, auf die letztlich auch der Titel *The Bowery in two inadequate descriptive systems* hindeutet. Auch wenn der Titel auf den ersten Blick als direkter Verweis auf das für die Arbeit signifikante Text-Bild-Verhältnis wirkt, bleiben doch einige Aspekte ungeklärt. So lässt sich fragen, ob es sich um zwei Systeme handle, durch welche Systematik sich diese ausgezeichneten und inwiefern sie dabei *inadäquat* sein könnten. Von einer Systematik vermögen die Bild- und Textebenen in Roslers Arbeit tatsächlich am ehesten zu zeugen, wenn man sie als Verweise auf das jeweilige Beschreibungssystem liest, das dort zur Anwendung kommt. Ähnlich hat es auch Rosler selbst im Interview mit Benjamin Buchloh gedeutet:

„Worauf bezieht sich das Wort ‚inadäquat‘?“

„Auf Beschreibungssysteme. Beschreibungssysteme sind der Erfahrung nicht angemessen. Aber dann lautet die Frage natürlich, was denn Erfahrung überhaupt ist.“

„Du verwendest ja zwei Beschreibungssysteme. Also sind beide inadäquat.“

„Ja, oder etwa nicht?“<sup>59</sup>

Für Rosler geht es demnach also darum, dem Projekt mit dem Titel einen zentralen Hinweis auf eine die Arbeit selbst reflektierende Metaebene hinzuzufügen. Letztlich bildet der Titel den zentralen Angelpunkt, die Arbeit als eine Form dokumentarischer Praxis zu lesen, die die kritische Sicht auf das Dokumentarische system- bzw. kunstimmanent als Teil der Arbeit artikuliert. Allan Sekula hat deshalb bezogen auf Roslers Arbeit von einer „meta-critical relation to the documentary genre“<sup>60</sup> gesprochen. Die Inadäquatheit der Beschreibungssysteme Wort und Bild konstatiert Rosler weniger in Bezug auf ihr Verhältnis zueinander als bezogen auf die Differenz zwischen den Beschreibungssystemen und der Erfahrung. „[D]ie Antwort lautet, daß Erfahrung und Sprache grundsätzlich unvereinbar sind. Ich glaube nicht, daß irgendein Repräsentationssystem adäquat ist.“<sup>61</sup> Motiviert ist dieser Ansatz Roslers von einer Kritik am humanistischen Fotojournalismus: „Das auslösende Moment war aber die grundlegende Idee des Humanismus, daß Repräsentation und Erfahrung vereinbar wären; und schließlich auch der optimistische Fortschrittsglaube

<sup>59</sup> Ebd., S. 77.

<sup>60</sup> Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, 2016, S. 60.

<sup>61</sup> Benjamin Buchloh im Gespräch mit

Martha Rosler, 1999, S. 78. Rosler differenziert hier interessanterweise nicht zwischen Fotografie und Sprache, sondern sieht auch die Fotografie als eine Form von Sprache.

des Humanismus.“<sup>62</sup> Aus diesem Grund hat Rosler *The Bowery* wiederholt als „ein Werk der Verweigerung“<sup>63</sup> beschrieben:

„*The Bowery in two inadequate descriptive systems* ist ein Werk der Verweigerung, die aber nichts mit trotzigem Antihumanismus zu tun hat. Das Werk ist intendiert als Akt der Kritik [...]. Wenn es hier um Verarmung geht, dann ist das nicht auf die existentielle Dimension zu beziehen, sondern meint die Verarmung der allein umherwankenden Repräsentationsstrategien. Die Fotos sind zu machtlos, um mit der Realität, deren ideologischer Status von vornherein feststeht, umzugehen. Zugleich lenken sie aber ab, nicht anders als die Wortbildungen [...].“<sup>64</sup>

Mit ihrem eigenen Deutungsansatz rekurriert Rosler über das Thema der *Verarmung* auf ein Verständnis des Dokumentarischen, das über eine Repräsentation von Politik hinaus die Politik der Repräsentation zu berücksichtigen sucht.<sup>65</sup> Ähnlich wie es auch Allan Sekula formuliert hat: „The object of the work, its referent, is not the Bowery per se, but the ‘Bowery’ as a socially mediated, ideological construction.“<sup>66</sup> Doch wie artikuliert sich *The Bowery* auf der Bild-Text-Ebene tatsächlich als ein Werk der Verweigerung und als eine Arbeit, die sich auf den Prozess des Repräsentierens selbst ausrichtet? Strategien der Verweigerung finden sich in *The Bowery* nicht nur, indem fotojournalistische Kriterien wie Nähe und Emotionalität zurückgenommen werden, sondern auch über eine Ästhetik, die die Idee des starken Einzelbilds zu konterkarieren sucht. Rosler hat sich immer explizit gegen eine zu große ästhetische Wertschätzung von Bildern gerichtet, ein Grund, warum sie ihre Arbeiten oftmals nicht vorrangig für die Präsentation im Kunst- und Galeriekontext konzipierte, sondern als Videos oder auch als Postkarten publizierte.<sup>67</sup> Das künstlerische Interesse an Ästhetisierungsdiskursen, das Rosler besonders präsent in dem „modernistische[n] Paradigma der reinen Visualität“<sup>68</sup> schien, kritisierte sie dahin gehend, dass mit ihr

---

62 Benjamin Buchloh im Gespräch mit Martha Rosler, 1999, S. 77.

63 Rosler, *Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie)*, 1999, S. 127.

64 Ebd.

65 Vgl. hierzu auch Solomon-Godeau, *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentar-fotografie*, 2003, S. 56 f.

66 Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, 2016, S. 60.

67 „At that time a significant part – but by no means all – of my work was intended to bypass art world means of exhibition and

dissemination; as a result, much of it took the form of postcard works and videotapes also circulated by post.“ Rosler, *afterword: a history*, 2006, S. 94.

68 Benjamin Buchloh im Gespräch mit Martha Rosler, 1999, S. 57. Zu Martha Roslers Position zur Konzeptkunst vgl. auch ebd., S. 63 ff. Zur Kritik Roslers an Ästhetisierungsdiskursen, die ihrer Ansicht nach das politische und kritische Potenzial von Fotografie überlagern, vgl. auch Martha Rosler, „Notes on Quotes“, in: Rosler, *Decoys and Disruptions. Selected Writings*, 2004, S. 133–148.

eine „Negierung von Inhalten“<sup>69</sup> sowie ein „Ignorieren der politischen Dimension“<sup>70</sup> und damit auch eine Leugnung ihrer kontextuellen Verankerung einhergehen würden. Rosler konstatiert stattdessen eine „dialektische Abhängigkeit zwischen politischer und formaler Bedeutung“,<sup>71</sup> aufgrund deren es eine „ideologiefreie Ästhetik“<sup>72</sup> nicht geben könne. Mit *The Bowery* konzipierte Rosler eine Arbeit explizit für den Galeriekontext und zielte damit auf ein Publikationsumfeld, das sie mit ihren anderen Arbeiten, nicht zuletzt aufgrund ihrer Kritik am Kunstmarkt, oftmals mied, das ihr für *The Bowery* aber einen Kontext für eine kritische Strategie bot.<sup>73</sup> Über den Bezug auf die Institution Kunstgalerie und ihre spezifischen Kontexte hinaus wählte sie mit der Präsentation im Raster eine Form, die sich vom Fokus auf das Einzelbild und dessen *Auratisierung* abwendet und von vornherein die Kontextualität der Fotografien betont. Rosler selbst hat den Raster mit der industriellen Massenproduktion verglichen:

„It [the grid; K. F.] invokes the industrial processes of mass production [...] decreasing the value of the individual object or ‘utterance’, avoiding the fetishization of the unique or ‘folkish’ object. It can lower emotional temperature as well.“<sup>74</sup>

Ihre Kritik an einer „Lust am ästhetisch Stimmigen“<sup>75</sup> und dem „ideologische[n] Gewicht der klassischen Schönheitsauffassung“<sup>76</sup> zeigt sich in *The Bowery* auch in der formalen Gestaltung der einzelnen Bilder. Sie hat die Bilder immer wieder als Zitate einer bestimmten fotografischen Tradition beschrieben – und sich dabei unter anderem explizit auf Walker Evans bezogen<sup>77</sup> – und damit auch auf den Vorwurf reagiert, die Bilder seien „unoriginell“<sup>78</sup>. Signifikanter noch als die Zitatfunktion der Fotografien

69 Rosler, *Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie)*, 1999, S. 125.

70 Ebd.

71 Ebd., S. 121.

72 Ebd.

73 Vgl. hierzu auch Roslers eigene Aussage im Interview mit Benjamin Buchloh: „Bei *The Bowery* wußte ich von Anfang an, daß dies eine Arbeit für Galerien und Museen sein würde [...]. Es war als Kunstwerk gedacht, das an der Wand hängen sollte. Warum sonst hätte ich es wohl als ‚inadäquat‘ betitelt? Wen kümmert schon groß die Inadäquatheit von Repräsentationen? Das Durchschnittspublikum kümmert sich nicht um so etwas, nur der Kunstszene und den KünstlerInnen ist die Adäquatheit von Repräsentationssystemen ein Anliegen. Der Titel deutete an, daß, ganz egal wie andere Leute die Arbeit auffassen mochten, das Zielpublikum diejenigen waren, die sich für die Herstellung von Bedeutung durch Kunst, Sprache oder Lyrik interessierten.“ *Benjamin*

*Buchloh im Gespräch mit Martha Rosler*, 1999, S. 78.

74 Rosler, *afterword: a history*, S. 96.

75 Rosler, *Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie)*, 1999, S. 121.

76 Ebd., S. 123.

77 „Es gibt übrigens eine direkte Hommage in einem meiner *Bowery*-Fotos: Mich faszinierte ein bestimmtes Foto, das Evans von einer Auslage gemacht hatte, in der ein ganzer Stapel von Hüten an die Scheibe gelehnt ist. Das kam mir vor wie die bohemistische Umkehrung des traditionellen Stadtdiskurses. Für Evans war die Straße der sichere und bekannte Ort, während das Innere des Geschäfts als flimmernder Schatten erscheint – ein halbgefährlicher, unbekannter Raum. Darum geht es meiner Ansicht nach in dem Foto: um die prinzipielle Unergründbarkeit und Unerkennbarkeit dieses Innenraums.“ *Benjamin Buchloh im Gespräch mit Martha Rosler*, 1999, S. 69.

erscheint mir jedoch das Spiel mit der ästhetischen Imperfektion der Bilder,<sup>79</sup> die über Anschnitte und eine trotz der Frontalität der Aufnahmen nicht angestrebte parallele Linienführung Ansprüche an handwerkliche Kompetenz, wie sie fotojournalistische Diskurse zum *guten Bild* bestimmen, zu negieren scheint. Auch Allan Sekula hat sich mit seiner Form von Sequenzierung bewusst einer Rezeption zu entziehen gesucht, die „nur nach ‚guten‘ oder ‚schlechten‘ Einzelbildern Ausschau hält“.<sup>80</sup> Einer Fetischisierung des Einzelbilds haben Rosler und Sekula ebenso entgegengearbeitet wie der Auszeichnung der Künstlerpersönlichkeit. Die Konsequenz einer feministischen Hinterfragung der kohärenten Künstlersubjektivität mündete für Rosler in der Feststellung: „Ich möchte einfach nicht, daß sich die Leute mit der Figur des Schöpfers auseinandersetzen müssen.“<sup>81</sup> Sekula hat auf die Gefahr der Entpolitisierung hingewiesen, die eine Anerkennung des Dokumentarischen als Kunst, die damit verbundene Rolle des Künstlers sowie die Bedeutung des Kunstmarkts mit sich bringen:

„A curious thing happens when documentary is officially recognized as art. [...] Suddenly the audience’s attention is directed toward mannerism, toward sensibility, toward the physical and emotional risks taken by the artist. Documentary is thought to be art when it transcends its reference to the world, when the work can be regarded, first and foremost, as an act of self-expression on the art of the artist.“<sup>82</sup>

Denn für Sekula ist „die Hauptfrage, ob die Bedeutungsstruktur des Werkes nach innen, hin zum Kunstsystem, oder nach außen, hin zur Welt strebt“.<sup>83</sup> Als eine Form der Verweigerung lässt sich auch Roslers Abkehr von einer Vorrangstellung des Visuellen ver-

---

**78** Martha Rosler im Gespräch mit Molly Nesbit und Hans Ulrich Obrist, 2005, S. 25. Zur Zitatfunktion der Bilder vgl. unter anderem auch Rosler, *Notes on Quotes*, 2004. „Die Fotos zeigen ganz einfach die Geschäfte; sie übermitteln vertraute städtische Wahrnehmungen. Es geht bei ihnen nicht darum, die Realität neu zu sehen. Es sind keine Front- oder Reisereportagen, keine Berichte über Entdeckungen oder Selbsterfahrungen. Auch der Stil, in dem sie fotografiert wurden, dient keiner anderen Blickweise. Er entstand in einer Zeit, den dreißiger Jahren, als die Botschaft selbst neu begriffen oder in einem neuen Zusammenhang sichtbar wurde. Ich zitiere sowohl die Worte als auch die Bilder.“ Rosler, *Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie)*, 1999, S. 130; vgl. auch Rosler, *afterword: a history*, 2006, S. 97.

**79** Auf die Frage der Ästhetik geht Rosler selbst ein: „Ein Problem bei dem Versuch,

die Maßstäbe ästhetischer Stimmigkeit auf die aktuelle fotografische Praxis anzuwenden, scheint mir im Ignorieren der Tatsache, wie relativ diese Maßstäbe sind, zu liegen. Offenbar wird übersehen, daß nicht etwa transzendente Wahrheiten, sondern historische Interessen darüber bestimmen, ob eine Form im Hinblick auf ihre Ausdrucksleistungen als adäquat beurteilt wird [...]“ Rosler, *Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie)*, 1999, S. 122.

**80** Gespräch zwischen Allan Sekula und Benjamin H. D. Buchloh, 2003, S. 38.

**81** Benjamin Buchloh im Gespräch mit Martha Rosler, 1999, S. 88.

**82** Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, 2016, S. 58.

**83** Gespräch zwischen Allan Sekula und Benjamin H. D. Buchloh, 2003, S. 44.

stehen, die die Divergenz von Bild und Text betont. Wenn Rosler auf die Differenz von Repräsentation und Erfahrung eingeht, dann zeigt sich diese in der künstlerischen Arbeit, indem *The Bowery* im Spannungsverhältnis von Visualität und Textualität erfahrbar macht, „daß es immer einen Sinn gibt, der die Verwendung des Objekts übersteigt“.<sup>84</sup> Bild- und Textebene bleiben in *The Bowery* auch in ihrer Kombination immer polysem. Gerade in der Konfrontation von Bildern und Texten und indem Rosler die *Nahtstellen*, die „Vernähung eines Mediums mit dem anderen“<sup>85</sup> explizit macht, eröffnet sich ähnlich wie über das Prinzip der Montage ein Bereich des Dazwischen, der sich einer festen Bedeutungszuschreibung entzieht. Auch in anderen Arbeiten hat Rosler mit Zwischenräumen, Leerstellen und Unbestimmtheiten, die sich aus der Konfrontation verschiedener Repräsentationsebenen ergeben, gearbeitet. So ging es ihr in der frühen Fotomontage-Serie *House Beautiful: Bringing the War Home*<sup>86</sup> explizit um die Verschränkung von Orten über zwei unterschiedliche visuelle Ebenen, indem sie Kriegsfotografien aus dem Vietnamkrieg mit häuslichen Interieurs aus amerikanischen Wohnzeitschriften zusammenmontierte. Die Kombination verschiedener Bildwelten der Massenmedien im Sinne einer bildlichen Ambiguität, die Rosler ursprünglich für die Veröffentlichung in politischen Zeitschriften produzierte, dient hier vorrangig einem aufklärerischen Ziel, das die Verbundenheit der scheinbar komplett getrennten Welten offenbart. Anders als *The Bowery* funktioniert *House Beautiful: Bringing the War Home* als eine Form von Anti-

kriegsaktivismus, der auf das Schockmoment, ausgelöst durch die Konfrontation der gegensätzlichen Welten von privat und öffentlich, heiler Werbeästhetik und Kriegsrealität, setzt.

Während in *House Beautiful: Bringing the War Home* die Konfrontation der Ebenen eine gedankliche Auflösung im Sinne einer klaren Antikriegsbotschaft erfährt und sich die



Abb. 23

<sup>84</sup> Barthes, *Semantik des Objekts*, 1988, S. 189.

<sup>85</sup> Mitchell, *Über den Vergleich hinaus: Bild, Text und Methode*, 2008, S. 148. Den Begriff der *Vernähung* übernehme ich von Mitchell, der sich in seiner Verwendung auf den Begriff der *suture* aus der Filmtheorie bezieht.

<sup>86</sup> Eine Auswahl der von 1967–72 entstandenen Montagen von *House Beautiful: Bringing the War Home* findet sich in: Rosler, *irrespective*, 2018.

Abb. 23 Martha Rosler, *Cleaning the Drapes*, aus der Arbeit *House Beautiful: Bringing the War Home*, ca. 1967–72, Fotomontage.



Nahtstellen im Prozess der Rezeption schließen lassen, bleiben sie in *The Bowery* bis zuletzt unverbunden.

## Context matters

„I should not have to argue that photographic meaning is relatively indeterminate; the same picture can convey a variety of messages under differing presentational circumstances.“<sup>87</sup>

Sowohl in ihren künstlerischen Arbeiten, die sich unterschiedlicher Medialitäten und Materialitäten bedienen, als auch in ihren theoretischen Auseinandersetzungen haben sich Martha Rosler und Allan Sekula seit Beginn der 1970er-Jahre intensiv mit den Perspektiven eines kritischen Potenzials dokumentarischer Narrationen beschäftigt. Ausgangspunkt war für sie die Frage, wie Fotografien wirksam werden und welche Möglichkeiten sie für eine Kritik gesellschaftlicher Verhältnisse bieten können. In ihrer Beschäftigung mit der Medialität der Fotografie ging es Rosler und Sekula explizit um eine Repolitisierung und Neuausrichtung der institutionellen und diskursiven Strategien des Dokumentarischen. Beide haben dabei die Begrenztheit rein visueller Darstellungsformen problematisiert und sich von einer Idee, die allein auf die Zeugenschaft der Fotografie rekurriert, entfernt. Über die Kombination unterschiedlicher medialer Strategien haben sie in ihren Arbeiten stattdessen auf die Heterogenität verschiedener Zeugenschaften und Dokumente gesetzt, um Felder sich ergänzender und gegenseitig relativierender repräsentierender Ansprüche zu eröffnen. Hiermit zeichnen sie insbesondere in ihrem Umgang mit Bild und Text Strategien vor, die aktuell Diskussionen über die sogenannten *research-based photobooks* charakterisieren. Das Dokumentarische stellt sich für Rosler und Sekula nicht allein über das Visuelle her, dessen Wirkungsmacht sie zu entautorisieren suchen, sondern im komplexen Zusammenspiel von Bild- und Textebenen. Trotz der Einsicht in die Begrenztheit einzelner Realitätssegmente zielen Rosler und Sekula letztlich beide auf die Wirksamkeit einer dokumentarischen Praxis und einen damit verbundenen Bezug aufs Reale, doch für diese Praxis funktioniert Kontextualität als Voraussetzung jeder Form von Bedeut- und Wirksamkeit. In *The Bowery* und *Aerospace Folktales* arbeiten Rosler und Sekula gerade mit der Offenheit der Bedeutungsstrukturen und betonen so die Inkohärenz und Inkommensurabilität der unterschiedlichen

---

87 Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics*

*of Representation)*, 2016, S. 56 f.

Repräsentationsebenen. Text und Bild fungieren für sie als eine Form der Kontextbildung, die nicht nur die Möglichkeiten und Grenzen des Darstellbaren auslotet, sondern auch das grundsätzliche Verhältnis von Darstellbarkeit und Präsenz des Dargestellten. Deutlich wird dies, wenn zum einen etwas sicht- bzw. lesbar gemacht wird und zum anderen gleichzeitig – wie beispielsweise über den Kontrast von Bild- und Textebene oder auch über die Menschenleere der Bilder in *The Bowery* – immer die Ausschnitthaftigkeit des Sicht- und Lesbaren erfahrbar wird. Im Bewusstsein der Begrenztheit des vermittelten Wirklichkeitsausschnitts werden die Betrachtenden in einen Prozess der Bedeutungskonstruktion involviert, der erfahrbar macht, dass Repräsentation ebenso eine Anwesenheit wie eine Abwesenheit erzeugt. Insofern erzählen Roslers und Sekulas Arbeiten nicht nur von sozialen Missständen, wie Armut, Alkoholismus und Arbeitslosigkeit, sondern reflektieren auch die Mechanismen der Repräsentation und ihre Verstrickung in Prozesse von Macht und Politik. Diese Form der Reflexion wird über die eigenen theoretischen Texte, mit denen sich Sekula und Rosler<sup>88</sup> auf ihre Arbeiten bezogen haben, noch verstärkt und in einen breiteren Kontext gestellt. In letzter Konsequenz wird über die Kontextleistung der theoretischen Texte aber auch die Bedeutungs Offenheit, für die die Arbeiten stehen, partiell zurückgenommen, indem sie konkretere Lesarten offeriert oder zumindest nahelegt.

In ihrem Verständnis des Dokumentarischen, das die Reflexion seiner Konstitutionsbedingungen als Teil der eigenen Praxis voraussetzt, erweisen sich Rosler und Sekula als Wegbereiter\*innen aktueller Auseinandersetzungen. Gegenwärtige Arbeiten, für die die in diesem Band vorgestellten Projekte exemplarisch stehen, lassen ein Verständnis des Dokumentarischen im Sinne eines über visuelle Zeugenschaft verbürgten Wirklichkeitsversprechens weit hinter sich und begreifen dieses stattdessen als ein kontextbedingtes System, in dem sich das Dokumentarische dadurch auszeichnet, dass es permanent infrage gestellt und wieder bestätigt werden muss.

<sup>88</sup> So werden Roslers Texte *in, around, and afterthought (on documentary photography)* (1981) und *afterword: a history* (2006) beide in *Martha Rosler, 3 works*, 2006, gemeinsam

mit der Publikation von *The Bowery in two inadequate descriptive systems* im Medium Buch veröffentlicht.