
How the Other Half lives. Die Hinterhöfe der Metropolen

3

In Wien herrscht der Geist der Gründerzeit, der sich in der zeitgenössischen Fotografie spiegelt. Zahllose Aufnahmen werden gemacht von imposanten Fabriken, großen Maschinenanlagen, kühnen Eisenbahnbrücken oder prächtigen Palais der wohlhabenden Bürger, die sich auf der entstehenden Ringstraße ansiedeln. Im Mai 1873 eröffnet die Wiener Weltausstellung als Leistungsschau der internationalen Industrie. Abgesehen davon, dass die riesig dimensionierte Schau selbst zum privilegierten Sujet einer Wiener *Photographen-Association* wird,¹ die die fotografische Vermarktung des Großereignisses übernimmt, ist die gewerbliche Fotografie mit ihren Produkten auch in den Schauräumen vertreten. Neben Werken aus verschiedenen Ländern ist aus der heimischen Produktion vornehmlich die der Wiener Fotografen zu sehen, die vom Porträt dominiert wird. Josef Löwy, einer der renommiertesten Fotografen seiner Zeit und Mitglied der *Photographen-Association*, schreibt im *Officiellen Ausstellungsbericht*:

»Von allen Gebieten der Photographie wurde in Wien von jeher das Porträtfach am eifrigsten cultivirt. Publicum und Photographen haben sich hierin löblich unterstützt; das großstädtische, rege, gesellige und gesellschaftliche Leben, die anmuthigen, schönen und stets grossen Geschmack in der Toilette entwickelnden Damen, die interessanten und allseitig beliebten Schauspielerinnen und Schauspieler in meist sehr dankbaren Costümen haben den Photographen grossen Impuls zur steten Vervollkommnung des Porträtfaches gegeben, wie der bald blühend in Schwung gekommene gegenseitige Austausch von Photographieporträts und der Sammlung derselben in zierlichen Albums diesem Fache reichliche Beschäftigung gab; anderseits wurde diese Vorliebe durch die eifrige und redliche

1 Seemann (1982), S. 21 f.

Bemühung der Photographen, immer Neues und Vorzüglicheres zu bieten, auf die günstigste Weise genährt.«²

Wien ist Metropole der Habsburgermonarchie und Sitz des Kaiserhofs. Hier residiert die gehobene Gesellschaft, die sich gerne zeigt und für die das fotografische Porträt eine Möglichkeit darstellt, sich entsprechend in Pose zu setzen.³ Die Fotografie dient insofern ganz selbstverständlich als ein Instrument zur Demonstration von Standesunterschieden. In einem zeitgenössischen Handbuch für Amateurfotografen heißt es, es sei Aufgabe der Fotografie, nicht bloß die Wahrheit wiederzugeben, sondern eine »angenehme«, eine »das Auge nicht beleidigende Wahrheit«. Als illustratives Beispiel wird angeführt, dass es vorkommen könne, dass beim Fotografieren von Prachtgemächern ein abstaubender Kammerdiener anwesend sei, doch würde es niemandem einfallen, »denselben mit aufzunehmen und gleichsam als zum Ganzen gehörig zu betrachten«.⁴

Die Wirklichkeit ist weitaus trister als die Lichtbilder zeigen. Auf der Suche nach Arbeit und Brot strömen Millionen Menschen aus ländlichen Regionen in die Metropolen Europas oder wandern nach Nordamerika aus, um dann oft in einer der rasant wachsenden Städte ihr Dasein in Armut zu fristen. Während die bürgerlichen Schichten vom wirtschaftlichen Aufschwung profitieren, und das in ihrem öffentlichen Erscheinungsbild stolz zum Ausdruck bringen, leben viele Angehörige der unteren Schichten in Elend. Die schmutzigen Hinterhöfe der Metropolen, die desolaten Wohn- und Lebensverhältnisse des Proletariats sind auf fotografischen Aufnahmen aber nicht zu sehen.⁵ Nur zögerlich widmet sich die Fotografie solchen Missständen. Nach dem Vorbild der Sozialreportage in der Arbeiterpresse entfaltet sich eine soziale Fotografie, die der bürgerlichen Öffentlichkeit die Elendsmotive in mahnender Weise vorzuhalten beginnt. *Street Life in London* heißt das Werk des Fotografen John Thomson und des Journalisten Adolphe Smith, das in Wort und Bild einfache Menschen in ihrem Lebensumfeld zeigt und beschreibt.⁶ In diesem Zusammenhang entsteht die Idealfigur des herumstreifenden Sozialreporters, der die dunklen Winkel der Stadt und ihre vernachlässigten Bewohner sucht und aufsucht, eine inoffizielle Realität, die er als Fotograf festnimmt wie der Polizist einen Verbrecher.⁷ Die fotografischen Aufnahmen firmieren dabei als unwiderlegbare Beweisstücke. Dies setzt voraus, das betreffende Ereignis, das Verbrechen sozusagen, in flagranti zu erwischen, also während es sich

2 Löwy (1873), S. 35.

3 Ponstingl (2005), S. 13 f.

4 Pizzighelli (1887), S. 54.

5 Stumberger (2007), S. 41.

6 Gernsheim (1983), S. 584.

7 Sontag (2008b), S. 58.

ereignet, authentisch und unverfälscht; ein Anspruch, den die Fotografie in ihrem Dokumentarcharakter perfekt einzulösen verspricht, der praktisch aber mit der zeitgenössischen Fototechnik nicht so einfach einzulösen ist. Die schweren, sperrigen Plattenkameras überkommenen Typs machen es dem Fotografen schier unmöglich, rasch genug und vor allem unentdeckt zu arbeiten.⁸ Das aufwändige Prozedere macht vielmehr aus jeder Aufnahme im öffentlichen Raum eine Aufsehen erregende Angelegenheit, die neugieriges Publikum anlockt. Erst mit den zusehends kompakteren Handkameramodellen, die im ausgehenden 19. Jahrhundert auf den Markt kommen, ändert sich dies allmählich.

Angetrieben durch die stete Weiterentwicklung und Vereinfachung der fotografischen Technik bildet sich neben den Berufsfotografen überdies eine Bewegung der Amateurfotografen. Der zeitgenössische Amateur ist kein Dilettant, er betreibt die Fotografie überaus anspruchsvoll und widmet sich den Schönheiten der Natur wie der Architektur. Manch einer widmet sich bewusst auch den unschönen Seiten dieser Welt, den bisher ungezeigten Seiten, den Hinterhöfen der Gesellschaft; so etwa der aus Dänemark stammende Jacob August Riis, der in New York die sozialdokumentarische Fotografie begründet. Riis, ein Reporter, der im Lauf der Zeit bei verschiedenen New Yorker Zeitungen arbeitet, hat einst als arbeitsloser Einwanderer die Armut der Slums, über die er berichtet, am eigenen Leib kennen gelernt.⁹ Als Journalist ist es ihm jetzt primär um die Beschreibung der dort herrschenden Lebensumstände zu tun. Dazu bemüht er sich um fotografische Illustration. Zunächst beauftragt er Fotografen, die gewünschten Aufnahmen zu machen, später macht er diese selbst. Er benutzt eine hölzerne Stativkamera und als einer der ersten greift er auf Blitzlicht zurück, das ihm erlaubt, ärmliche Obdachlose nachts in ihrem Unterschlupf zu fotografieren. Das explosionsartig abbrennende Magnesiumpulver erzeugt die nötige Helligkeit. Allerdings kommt es manchmal zu Unfällen, mitunter löst das abbrennende Pulver sogar größere Brände aus.¹⁰ Oftmals erschreckt das gleißend helle Blitzlicht die ungefragt Porträtierten; am Foto sind sie dann mit einem panischen Gesichtsausdruck zu sehen. Es ist ohne Zweifel eine recht rüde Art, mit der Riis seine Klienten überfällt. Für diesen Mangel an Respekt muss er auf gefährliche Gegenreaktionen gefaßt sein. Seine Methode nennt er deshalb nicht zufällig »*flash-and-run*«-Methode.¹¹

Man muss Riis jedoch zugute halten, dass seine Motive lauter sind: er will die bürgerliche Öffentlichkeit aufrütteln. Er führt seine fotografische Ausbeute bei öf-

8 Stumberger (2007), S. 22.

9 Stumberger (2007), S. 42.

10 Riis (1890), S. 32.

11 Stumberger (2007), S. 43.

fentlichen Auftritten in Form von Glasdias mit einer *Laterna magica* vor.¹² Erstmals findet ein derartiger Vortrag im Januar 1888 vor der New Yorker *Society of Amateur Photographers* statt. Der Vortrag wird in der Presse gut aufgenommen und gibt den Anstoß dafür, dass sich Riis zu einem ambitionierten Sozialreformer entwickelt.¹³ Die *New York Sun* druckt am 12. Februar 1888 unter dem Titel *Flashes from the Slums* zwölf Holzstich-Zeichnungen ab, die auf die Fotografien von Riis zurückgehen.¹⁴ Dazu heißt es im Text:

»With their way illuminated by spasmodic flashes (...) a mysterious party has lately been startling the town o' nights. Somnolent policemen on the street, denizens of dives in their dens, tramps and bummers in their so-called lodgings, and all the people of the wild and wonderful variety of New York nightlife have in their turn marvelled and been frightened by the phenomenon. What they saw was three or four figures in the gloom, a ghostly tripod, some weird and uncanny movements, the blinding flash, and then they heard the pater of retreating footsteps and the mysterious visitors were gone. (...)»

The party consisted of members of the Society of Amateur Photographers of New York experimenting with the process of taking instantaneous pictures by an artificial flashlight and their guide and conductor, an energetic gentleman (...) a police reporter in New York. (...) His object in the matter (...) was the collection of a series of views for magic lantern slides, showing as no mere description could, the misery and vice that he had noticed in his ten years of experience.«¹⁵

1890 veröffentlicht Riis das Buch *How the Other Half Lives*. Dabei handelt es sich um eine umfassende Problematisierung der katastrophalen Lebensbedingungen in den New Yorker Slums. Riis prangert darin die Überbelegung der Mietshäuser an sowie den schamlosen Mietwucher gegenüber den mittellosen Einwanderern. Er kritisiert die Arbeitsumstände der Menschen, vor allem die in Wohnungen eingerichteten Nähereien, die so genannten *Sweatshops*, in denen zu Niedrigstlöhnen Kleidungsstücke gefertigt werden. Anders als viele seiner Zeitgenossen sieht er in der Armut jedoch kein Eigenverschulden, die Betroffenen gelten ihm als Opfer der Gesellschaft. Hilfeleistung sei deshalb nicht einfach nur ein Akt der Barmherzigkeit, sondern geradezu eine gesellschaftliche Verpflichtung. Zur Untermauerung dieser Forderung beschreibt er die Armutsgegenden als Brutstätten von Kriminalität.¹⁶ Ebenso energisch bezieht er Stellung gegen den Alkohol als ein Gift der

12 Stumberger (2007), S. 44.

13 Baatz (2003), S. 53.

14 Newhall (1998), S. 138.

15 Zit. n.: Alland Sr. (1993), S. 26 f.

16 Riis (1890), S. 82.

Abbildung 2 Street Arabs, Jacob Riis, vor 1890.



© Jacob Riis

Gesellschaft.¹⁷ Die kriminellen *Gangs*, die die Straßen beherrschen, seien ebenfalls Produkte der desolaten sozialen Verhältnisse.¹⁸ Nicht ohne Sympathie sieht er die obdachlosen Kinder, *Street Arabs* genannt, die in diversen Schlupflöchern der Stadt hausen und sich mit Diebstählen durchbringen.¹⁹ Eines der Bilder von Riis zeigt drei von ihnen, die in einer Mauernische auf einem Kanalgitter schlafen, zusammengekauert an den steinernen Wänden Schutz und Wärme suchend (s. Abb. 2). Die Mützen und Jacken, die sie tragen, geben einen Eindruck von Kälte wieder, die halblangen Hosen und die bloßen Füße jenen von Armut. Sie sind wohl noch keine zehn Jahre alt und doch schon auf sich allein gestellt. Das Bild ist ein liebevolles Plädoyer für die verlassenen Kinder, ein eindringlicher Appell an die Gesellschaft, sich ihrer anzunehmen. Riis beschreibt auch das Schicksal der

¹⁷ Riis (1890), S. 211.

¹⁸ Riis (1890), S. 218.

¹⁹ Riis (1890), S. 198.

Abbildung 3 Holzschnitt-Abbildung in *How the Other Half Lives*, 1890, S. 202.



Armen und Kranken, die in Einrichtungen der Wohlfahrt landen, weil sie ihren Lebensunterhalt nicht mehr aufbringen können. Schließlich rechnet er hoch, wie viel die Armen in den Armenhäusern, die Kriminellen in den Gefängnissen und die mittellosen Kranken in den Armenspitälern der Gesellschaft kosten – Kosten, die man sparen könnte, würden die desolaten sozialen Verhältnisse beseitigt.²⁰

Die Adressaten von Riis sind nicht die Unterprivilegierten, sondern die wohlhabenden Bürger der Stadt. An sie ist der Appell gerichtet, das herrschende Leid durch karitative oder soziale Maßnahmen zu lindern.²¹ Riis bietet ein breites Repertoire auf, um seine Leser zu überzeugen: er erzählt gefühlsbetonte Geschichten, führt nüchterne Statistiken an, droht mit Seuchen und Aufruhr, appelliert an die Christenpflicht der Leser und er bedient sich – nicht zuletzt – eindrucksvoller Abbildungen (s. Abb. 3). *How the Other Half Lives* enthält 17 seiner Fotografien sowie 19 auf seine Fotografien zurückgehende Zeichnungen. Die abgedruckten Bil-

²⁰ Riis (1890), S. 262.

²¹ Stumberger (2007), S. 172.

der enger Gassen, finsterner Zimmer und schmutziger Straßenkinder sollen seinen Argumenten den gehörigen Nachdruck verleihen.²² Die Fotografien sollen die beklagenswerten Verhältnisse, die er schildert, als bildliche Dokumente bezeugen. Wenngleich diese Bilder noch dem Text untergeordnet bleiben, widerspiegeln sie doch schon dieses energische Eintreten für Menschlichkeit, das ein wesentliches Charakteristikum des späteren Fotojournalismus bildet. Das Buch wird ein großer Erfolg. Theodore Roosevelt, ab 1895 New Yorker Polizeipräsident, zeigt sich davon so beeindruckt, dass er seine Unterstützung bei der Beseitigung der schlimmsten Missstände anbietet.²³

22 Yochelson (2007), a. a. O., S. 65.

23 Stumberger (2007), S. 45.

<http://www.springer.com/978-3-658-08296-3>

Eine Geschichte des Fotojournalismus

Was zählt, sind die Bilder

Pensold, W.

2015, X, 202 S. 19 Abb., 4 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-08296-3