



# "Container Storys" Die Foto- und Filmarbeiten

Allan Sekulas

Katrin Miglar

*Der amerikanische Dokumentarfotograf Allan Sekula (1951–2013) versteht Fotografie als radikale kulturelle Praxis. Die Kombination aus Fotografie und Text stellt eine neue Form der sozialen Dokumentation dar, die als kritischer Realismus bezeichnet wird. Seit den 1990er Jahren interessiert sich Sekula für die maritime Ökonomie, also für den Handel auf den Weltmeeren und die Containerlogistik in den Häfen weltweit. Sekula fotografiert die Rationalisierung des Transports durch die Erfindung des Containers, der die Globalisierung der Volkswirtschaften auf den See- und Landwegen vorangetrieben hat.*

## 1. Einleitung

Der amerikanische Dokumentarfotograf Allan Sekula (1951–2013) versteht Fotografie als radikale kulturelle Praxis. Die Kombination aus

Fotografie und Text stellt eine neue Form der sozialen Dokumentation dar, die als kritischer Realismus bezeichnet wird. Seit den 1990er Jahren interessiert sich Sekula für die maritime Ökonomie, also für den Handel auf den Weltmeeren und die Containerlogistik in den Häfen weltweit. Sekula fotografiert die Rationalisierung des Transports durch die Erfindung des Containers, der die Globalisierung der Volkswirtschaften auf den See- und Landwegen vorangetrieben hat.



Abb. 1: Filmstil aus The Forgotten Space (2010)



Abb. 2: Filmstil aus *The Forgotten Space* (2010)

In Fotobüchern, Ausstellungen und später in Filmen (Abb. 1, 2) werden die fortschreitenden Prozesse der Globalisierung ausgehend von der maritimen Ökonomie einer künstlerischen Feldforschung unterzogen. Zum einen kreisen die Foto- und Filmarbeiten um das Meer als einen vergessenen Ort der Globalisierung, dessen kulturelle und metaphorische Dimension ein Repertoire an Mythen, Vorstellungen und Anachronismen freilegt. Zum anderen wird der Container bzw. die Containerlogistik als einschneidende Erfindung gedeutet, die spätkapitalistische Erscheinungsformen überhaupt erst möglich gemacht hat.[1] Doch der Container ist mehr als eine Metallbox, es ist *die* (post-)moderne Abstraktion des Kapitals, die den weltweiten Austausch von Waren und Gütern realisiert.

Dieser Essay rückt den Container als theoretisches Problem in den Fokus: Welche Stellung nimmt das Motiv des Containers im Gesamtwerk Sekulas ein? Welche wirtschaftliche Bedeutung hat die Erfindung des Containers? Davon ausgehend wird die zentrale These entwickelt, dass die abstrahierenden Prinzipien der Containerlogistik auf die Fluktuation kultureller Bedeutungen innerhalb der Fotografie umgelegt werden

können. Genauso wie verschiedene Waren über den Container getauscht werden, wechseln, schwimmen und fluktuieren die Bedeutungen im visuellen Archiv der Fotografie.

## 2. Das Meer

*Von immenser Ausdehnung und gigantischer Tiefe,  
den größten Teil des Erdballs bedeckend,  
scheint jene Masse ein Reich der Finsternis zu sein.[2]*

Jules Michelet (1861)



Abb. 3: Allan Sekula, Panorama. Auf dem Atlantischen Ozean. (1993),  
Quelle: Sekula 2002, Seemannsgarn, 57.

Die Darstellung der maritimen Ökonomie mit Schiffen, Häfen, Tankern und Hafenarbeitern bestimmt Sekulas Œuvre. Sein Hauptwerk *Fish Story*[3] (in deutscher Übersetzung *Seemannsgarn*, 1989–95) ist als Fotoreportage an Bord eines Containerschiffes entstanden (Abb. 3). Die Auswirkungen der wirtschaftlichen Globalisierung führen Sekula von Kalifornien nach Rotterdam, Ulsan und Seoul in Südkorea sowie an die spanische und mexikanische Küste. Dabei wird Sekula nicht nur von den Fragen nach den wirtschaftlichen Zusammenhängen geleitet, sondern

auch von den Arbeitsbedingungen dieser Schwerindustrie in Cargo-Terminals und auf hoher See (Abb. 4). Der Katalog *Performance under working conditions*[4] (2003) gibt einen Überblick über Sekulas Dokumentation unserer Arbeitswelten, die unter den Bedingungen des Kapitals stehen. Als marxistischer Intellektueller und politischer Aktivist bleibt Allan Sekula zeitlebens ein Kritiker der spätkapitalistischen Globalisierung.



Abb. 4: Allan Sekula, *Working (Santos)*, 2010, 101,6 x 149,9 cm,  
Quelle: Sekula 2015, *Ship of Fools / The Dockers' Museum*, 214.

Der Schauplatz für Sekulas Foto- und Rechercheprojekt ist der maritime Raum: Hafenanlagen, die als Umschlagplatz für Container dienen, Lastkähne, globale Handelsrouten auf den Seewegen, Megaschiffe und Küstenregionen. Die Fotografien vermessen aber auch die kulturelle Dimension des Meeres, das heißt den Vorstellungsraum, den das Meer als grenzenloses Element eröffnet. Für das Projekt *Titanic's Wake*[5] (1989–2000) fotografiert Sekula am Drehort des Hollywoodfilms *Titanic*, der zu den erfolgreichsten Kinofilmen überhaupt zählt. In dem Liebesdrama changiert die Darstellung des Meeres zwischen der Freiheit des offenen Ozeans und den Gefahren einer unermesslichen Naturgewalt, also jenen Denkfiguren, die die Kulturgeschichte des Meeres charakterisieren.

Als Kunsttheoretiker seziert Sekula die Mythen der Geschichte und Theorie der Fotografie. Mit Aufsätzen wie *Vom Erfinden fotografischer Bedeutung*[6](1982) und *Der Körper und das Archiv*[7] (1986) beteiligt sich Sekula an den Diskursen zur fotografischen Bedeutungsgenerierung und zur Repräsentation des Realen. Recherchen zur Kultur-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte schaffen zudem ein reiches Referenzsystem und gehören zur künstlerischen Praxis: Der Fotoessay *Fish Story* enthält zwei umfangreiche kunsttheoretische Essays *Die trostlose Wissenschaft: Teil I & II* (im Original: *Dismal Science*), in denen die Geschichte der Seefahrt und der maritimen Repräsentationsformen in der Malerei, der Fotografie sowie im Film aufgefächert werden. Der Fotoband öffnet den Blick für die Kulturgeschichte, Politik und Ästhetik des maritimen Raumes.[8] Skepsis äußert Sekula, der selbst am *California Institute of Arts* in San Diego gelehrt hat, vor allem gegenüber den bürgerlichen Vorstellungen der Kunstwelt. Er argumentiert, dass die maritime Ökonomie gerade den spätkapitalistischen Eliten verborgen bleibt: "Der Luftverkehr gewährleistet, daß der bourgeoise Kosmopolit nicht mehr mit der See in Berührung zu kommen braucht." [9]

Der vergessene und verborgene Meeresraum bildet die Folie, vor der Sekula die Mechanismen des Kapitals untersucht. Der Video-Essay *The Lottery of the Sea* (2005) verknüpft die kulturgeschichtliche Dimension des Meeres mit den Risiken des Finanzmarktes. Die Metapher von der bedrohlichen See, den Risiken und dem Gewinnstreben kolonialer Eroberungen auf den Weltmeeren ist schon im Titel angelegt, der Adam Smiths *Wealth of Nations* (1776) entnommen wurde. In dieser Schrift vergleicht Smith die Risiken der Seefahrt mit den Gewinnaussichten an der Börse. So wird die metaphorische Unberechenbarkeit des Ozeans als Naturphänomen mit den Risiken von Kapitalanlagen in Verbindung gesetzt. Aktien steigen und fallen, wie Ebbe und Flut die Gezeiten wechseln. Der freie Markt wird zum naturgegebenen Phänomen, sodass die Allegorie des Meeres als Denkfigur und Topos riskante Finanzgeschäfte naturalisiert. Sekula stellt dieser Vorstellung einen zeitgenössischen maritimen Raum entgegen, der von deregulierten Märkten, schlechten Arbeitsbedingungen, ständig drohender Arbeitslosigkeit und industrieller Realität gekennzeichnet ist. Die romantische Vorstellung des Meeres als offene Weite, die es zu erobern (und zu kolonialisieren) gilt, kehrt nur noch als Imagination ins Bewusstsein zurück – oder als historische Filmkulisse für einen Hollywoodfilm.[10] Mit dem Film *The Forgotten Space* (2010) hebt Sekula in Zusammenarbeit mit dem Dokumentarfilmer und Regisseur Noël Burch das Meer als vergessenen Ort der Globalisierung wieder ins zeitgenössische Bewusstsein. Der Film zeigt auch, dass die Mechanismen des internationalen Kapitals an der Containerlogistik besonders gut ablesbar sind.[11]

### 3. Der Container

*The container makes possible moving factories  
anywhere in the world in search of the cheapest labor.*[12]

Allan Sekula



Abb. 5: Allan Sekula, Seemannsgarn,  
Die Sea-Land Quality am Kai im automatisierten ECT/Sea-Land Terminal.  
Hafen von Rotterdam. (1993),  
Quelle: Sekula 2002, Seemannsgarn, 71.

Bunte Container befahren auf riesigen Frachtschiffen die Verkehrsnetze der internationalen Handelsschifffahrt. Ferngesteuerte Containertransporter verladen die Metallboxen in vollautomatisierten Cargoterminals in den Häfen weltweit. Von dort geht es mit Kränen weiter auf die Transportfahrzeuge – auf Züge und LKWs (Abb. 5, 6). Die maschinelle Abwicklung vereinfacht und beschleunigt den Weitertransport und ist ein Ergebnis der Rationalisierung der Hafen- und Logistikwirtschaft. Die Container können auf dem Seeweg preisgünstig große Mengen an Gütern über weite Strecken befördern, deshalb wird mittlerweile der Großteil der Güter des Weltmarktes über den maritimen Frachtweg transportiert.



Abb. 6: Filmstil aus *The Forgotten Space* (2010)

Die Werkkomplexe *Fish Story*, *Lottery of Sea* und *The Forgotten Space* beziehen sich direkt auf die Mechanisierung des Transports durch diese Metallkisten, indem sie die Wege der Container nachzeichnen.[13] Im Kontext der Film- und Fotoarbeiten werden die bunten Container als abstrakte Einheiten des Tausches gedeutet, als Banknoten oder auch als Säрге, in denen sich sowohl der Wohlstand als auch der Tod befinden können. Die Inhalte der Container bleiben verborgen, denn die industriell gefertigten Waren verschwinden darin – seien es Kleidungsstücke, Nahrungsmittel, Spielzeuge oder gar Menschen. In den Containern könnte sich alles Mögliche befinden. Der Container wird zu einer modernen Büchse der Pandora, aus der – wie schon in der griechischen Mythologie überliefert – alle Übel dieser Welt entweichen können. Doch die Geschichte des Containers ist aus wirtschaftlicher Perspektive eine Erfolgsgeschichte: Die Containertechnologie entwickelt sich von einer simplen Erfindung zum Schlüsselfaktor einer veränderten Weltwirtschaft.

Der Amerikaner Malcolm McLean führte 1955 genormte, standardisierte Metallbehälter aus Stahl ein, die sich an den Zwischenstationen der Handelswege leicht verladen lassen. Es ist eine einfache Erfindung – eine

schlichte Kiste –, aber es wird zur Geburtsstunde des Cargo-Containers. Diese Container beschleunigen den weltweiten Warenaustausch und verbilligen den Handel entscheidend. Bis zur Erfindung des Containers war es mühsam, zeitraubend und vor allem teuer Waren zu transportieren. Der Massentransport im Container ist dagegen unschlagbar billig.[14]

Zeitgleich leisten auch politische und wirtschaftliche Entwicklungen einen Beitrag zur Globalisierung des Handels: 1994 wird die Welthandelsorganisation gegründet, nationale Märkte werden geöffnet und ausländische Investitionen zugelassen. Die Staatengemeinschaft der WTO (World Trade Organization) hat das Ziel, einen freien Weltmarkt zu schaffen und einen ungehinderten Warenaustausch zu ermöglichen. Die Liberalisierung der Märkte führt dazu, dass Fabriken ins Ausland verlagert werden. Die Unternehmen profitieren in wirtschaftlich unterentwickelten Ländern von niedrigen Lohnkosten. Zugleich entsteht mit dem Internet eine Kommunikationsform, die den schnellen, internationalen Austausch zwischen GeschäftspartnerInnen weltweit ermöglicht.

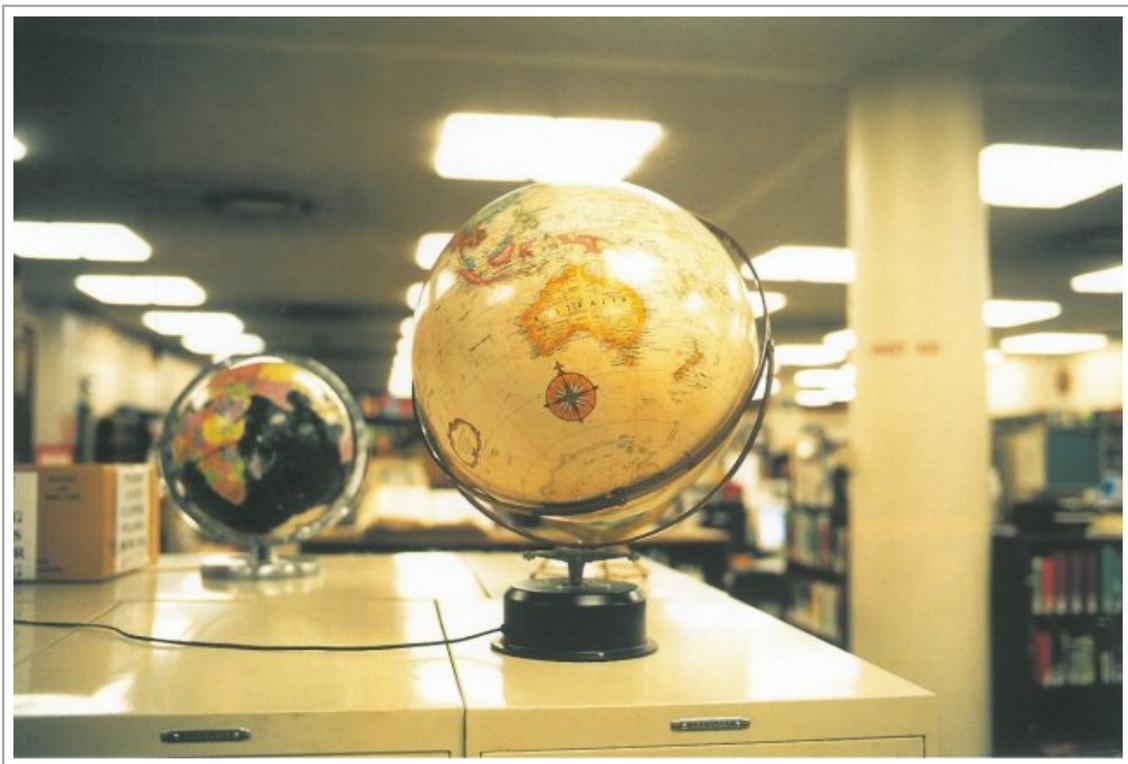


Abb. 7: Allan Sekula, *Waiting for Tear Gas* 1999/2000, Projektion aus einundachtzig Diapositiven, Dauer: 16 Minuten, Sequenz in Zusammenarbeit mit Sally Stein, Quelle: Sekula 2003, *Titanic's Wake*, 89.

Für die Serie *Waiting for Tear Gas* fotografiert Sekula die Unruhen rund um die WTO-Konferenz 1999 in Seattle. Die Globalisierungskritik kommt auf den Straßen von Seattle zum Ausdruck, aber diesen Bildern der Demonstration stellt Sekula die Fotografie eines Globus voran – als Hinweis auf die Globalisierung der Märkte und die Ausgangslage für die Proteste. Auch in dieser Bildserie folgt Sekula dem Darstellungsprinzip des kritischen Realismus (Abb. 7, 8).



Abb. 8: Allan Sekula, *Waiting for Tear Gas* 1999/2000, Projektion aus einundachtzig Diapositiven, Dauer: 16 Minuten, Sequenz in Zusammenarbeit mit Sally Stein, Quelle: Sekula 2003, *Titanic's Wake*, 95.

"Faustregel für diese Form des Anti-Fotojournalismus: kein Blitz, kein Zoomteleobjektiv, keine Gasmasken, kein Autofokus, kein Presseausweis und kein Druck, auf Teufel-komm-raus das eine definitive Bild dramatischer Gewalt einzufangen." [15]

Es sind in erster Linie die Auswirkungen der Globalisierung, die Sekula politisch interessieren. In einem Interview gibt er zu bedenken, dass die billigen Transportmöglichkeiten, die durch Cargo-Container entstanden sind, zur Deindustrialisierung des Westens beigetragen haben. Ohne das mäandernde Suchen nach billigen Arbeitskräften in Niedriglohnländern gäbe es auch keine informationsbasierte Gesellschaft im Westen. Die Digitalisierung hat in westlichen Ländern dazu geführt, dass Arbeitsplätze zunehmen, die zur Verwaltung und Verwertung von Information notwendig sind. Die Produktion industrieller Güter steht nicht mehr im Vordergrund, dafür aber die Vermarktung der Produkte über digitale Kommunikationswege. Diese Entwicklung ließ den Mythos entstehen, dass jede Form ausbeuterischer und körperlicher Arbeit verschwunden ist und der Vergangenheit angehört.

Zeitgleich zur Informations-Gesellschaft existiert mit der Zirkulation des Gütertransports auf dem Meer aber eine Industrie, die durchaus auf körperlicher Schwerstarbeit beruht und zudem ausbeuterische – wenn nicht sklavenähnliche – Arbeitsbedingungen schafft. Indem Schiffe unter das System der billigen Handelsflaggen („flag of convenience“) gestellt werden, können geringere Sozialleistungen für Besatzungsmitglieder erzielt und somit Personalkosten gesenkt werden. Das Schiff wechselt zwar die Nationalflagge, aber die Eigentumsverhältnisse bleiben bestehen. Auch Sicherheits- und Besetzungsstandards können auf diesem Weg umgangen werden. Die geringen Transportkosten des Containers gemeinsam mit dem System der billigen Handelsflaggen betrachtet Sekula als *die* zentralen Schlüsselentwicklungen im Transportwesen der Meereswirtschaft und darüber hinaus. Mit den Folgen dieser Entwicklungen leben wir heute.

Diese Prozesse werden auch von Michael Hardt und Antonio Negri mit dem Begriff des ‚Empire‘ beschrieben, wenn sie davon ausgehen, dass

"wir Zeugen einer unaufhaltsamen und unumkehrbaren Globalisierung des ökonomischen und kulturellen Austauschs"[16] geworden sind. Ausgehend von den Grundfaktoren der Produktion und Zirkulation, die nicht nur Kapital, sondern auch Technologien, Menschen und Güter miteinschließen, beschreiben Hardt und Negri die wesentlichen Veränderungen innerhalb der Produktionsprozesse. Durch die globalisierte Wirtschaft können nationale Grenzen mühelos überschritten werden, daher lautet Hardt und Negris grundlegende These, dass die Nationalstaaten sowie ein national geleiteter Imperialismus von einer neuen supranationalen Herrschaftslogik abgelöst werden – dem Empire. Die Bewegungen der Globalisierung gehen über die nationalen Grenzen hinaus, setzen einen neuen Herrschaftsapparat – "eine neue Struktur und Logik der Herrschaft"[17] – in Bewegung, die weder zentral noch territorial agiert. Das Empire absorbiert neue Räume Schritt für Schritt und ist eben dadurch gekennzeichnet, dass es keine Schranken oder Grenzziehungen kennt. "Diese neue globale Form der Souveränität ist es, was wir Empire nennen"[18], schreiben Hardt und Negri.

Zu den Veränderungen der vorherrschenden Produktionsprozesse zählen Hardt und Negri den Rückgang industrieller Fabrikarbeit (zumindest in westlichen Ländern) zugunsten von kommunikativer, kooperativer und affektiver Arbeit. Es entstehen also vermehrt Berufsfelder, die zwar auch Waren und Dienstleistungen produzieren, doch keine materiellen Produkte/Dinge herstellen. Am Ende der Produktionskette von immaterieller Arbeit steht häufig ein immaterielles Produkt. Es ist anzunehmen, dass sich Hardt und Negri auf neuere Wirtschaftszweige beziehen, wie die Kommunikationswirtschaft, das Marketing, die Werbung, die kulturelle Produktion insgesamt (wie Kunst- und Filmindustrie, Design) u. v. m. Die führende Rolle von immaterieller Arbeit vermehrt den Reichtum, indem die Produktion des gesellschaftlichen und sozialen Lebens angekurbelt wird. Mit dem Rückgriff auf das Prinzip der ‚Biomacht‘, das Hardt und Negri von Michel Foucault übernehmen, werden auch die Machttechniken zur Regulierung der Bevölkerung als Bestandteil dieses Paradigmenwechsels gedeutet.

In der spätkapitalistischen Phase entstehen neben Gütern, Produkten und Waren auch immaterielle Dienstleistungssektoren, die tief in das gesellschaftliche Leben eingreifen. Die Produktionsprozesse erzeugen Subjektivitäten, indem Bedürfnisse und soziale Verhältnisse geschaffen werden, welche die Körper und den Intellekt der Menschen miteinschließen. Die gesellschaftliche Produktion findet also nicht nur auf einer ökonomischen Ebene statt, sondern inkludiert das kulturelle Leben und den Menschen selbst. Diese biopolitische Produktion entfaltet eine immense Produktivkraft, weil sie das soziale Leben ihrer Akteure einbezieht.

"Durch die Postmodernisierung der globalen Ökonomie wird der Reichtum mehr und mehr durch das geschaffen, was wir biopolitische Produktion nennen, durch die Produktion des gesellschaftlichen Lebens selbst. Darin überschneiden sich die Sphären des Ökonomischen, des Politischen und des Kulturellen zunehmend und schließen einander ein." [19]

Die Überschneidung der ökonomischen, politischen und kulturellen Sphären ist für den vorliegenden Zusammenhang besonders interessant, da sich auch Sekular Projekte an den Schnittstellen der materiellen Voraussetzungen (ökonomisch, politisch) und symbolischen Wertungen (kulturell) bewegen. Hardt und Negri skizzieren einen globalen und entgrenzten Raum sowie eine neue Geographie des Weltmarktes – ein Projekt, das auch Sekular mit den Mitteln der Fotografie und des kritischen Journalismus unternimmt. Aus diesem großangelegten Rechercheprojekt zur maritimen Ökonomie ergibt sich eine zentrale Frage: Wenn die kapitalistische Herrschaftslogik auf die kulturelle Produktion übergreift, welche Zusammenhänge bestehen dann zwischen der fotografischen Kultur und der Ökonomie selbst?

## 4. Der Tausch

*Kommunikation drückt die Bewegung der Globalisierung aus, sie kontrolliert die Bedeutung und die Richtung des Imaginären, das durch die Kommunikationsknoten läuft.*[20]

Michael Hardt und Antonio Negri

Die Kunstproduktion und die künstlerische Fotografie gehören zur intellektuellen und immateriellen Arbeit. Fotografie wird auch als eine Form der Kommunikation betrachtet – für viele stellt Fotografie sogar eine universelle Sprache dar, die von jedem Menschen weltweit verstanden wird, unabhängig vom kulturellen Kontext oder den Sprachkenntnissen. Gegen diesen Mythos von der Fotografie als universeller Sprache schreibt und arbeitet Sekula vehement an. Fototheoretisch nimmt Sekula eine klare Gegenposition ein: Eine Fotografie bedeutet für sich genommen wenig, fotografische Bedeutung wird erst über den kontextuellen Rahmen einer Fotografie erzeugt.[21] Eine Fotografie ist für sich genommen eine unvollständige Aussage, denn Fotografien geben nur einen Ausschnitt wieder, den Moment, der aufgenommen wird – ohne Hintergrundinformationen und Kontext.[22] Fotografische Bedeutung ist Sekula zufolge "eine hybride Konstruktion, das Ergebnis eines Zusammenspiels ikonischer, grafischer und narrativer Konventionen"[23], die Fotografien extern hinzugefügt werden. "Für sich allein betrachtet repräsentiert das fotografische Bild lediglich die *Möglichkeit* einer Bedeutung"[24], schreibt Sekula.

Im Aufsatz *Reading an Archive. Photography between Labour and Capital*[25] (1986) geht Sekula den Verflechtungen zwischen Fotografie, Politik und Ökonomie vertiefend nach. Wie legitimiert Fotografie herrschende, hegemoniale Machtverhältnisse? Wie kann die fotografische Repräsentation politisch reaktionär oder progressiv genutzt werden? Sekula versucht zu klären, welche Rollen die Fotografie innerhalb der fortgeschrittenen Industriegesellschaften einnehmen kann: "In the broadest sense, these questions concern the ways in which photography

constructs an *imaginary economy*." [26] Fotografien gehören zu unserem Alltag, sind Teil einer Massenkultur und sollten deshalb mit den Mitteln einer materialistischen Kulturgeschichte untersucht werden, da die kunsthistorischen Instrumente allein nicht ausreichen. In diesem Zusammenhang betont Sekula die Bedeutung des Archivs für die fotografische Praxis. In einem Archiv werden Fotografien als Dokumente gesammelt, so wie ein privates Archiv Familienfotos hortet, so existieren auch historische Archive, Museumsarchive sowie seit der Digitalisierung auch ein riesiges digitales Archiv. Man könnte argumentieren, dass Fotografien, die als Dokumente in ein Archiv wandern, der Zirkulation der medialen Bilderwelt entzogen werden. [27] Schließlich sammelt und bewahrt ein Archiv Fotografien, Dokumente, Werke usw., um diese Dinge für die Nachwelt zu erhalten, doch gleichzeitig verbirgt ein Archiv diese Objekte vor der Öffentlichkeit. Doch Objekte werden nicht nur eingelagert und passiv aufbewahrt, sondern das Archiv vollzieht als Instanz einen aktiven Prozess. In einem klassischen Archiv kommen verborgene Selektionsmechanismen zum Einsatz, die eine Ordnung der Vergangenheit produzieren und aktiv herstellen. [28]

Sekula geht in seiner Argumentation noch einen Schritt weiter: Das Archiv macht die gesammelten und bewahrten Fotografien semantisch verfügbar, denn die Logik eines Archivs befreit die Fotografien von ihrer ursprünglichen Bedeutung, ihrer Rezeptionsgeschichte sowie ihrem Gebrauch und ermöglicht neue Bedeutungszuschreibungen. Ursprüngliche Bedeutungen und Zusammenhänge werden vermieden oder gar unsichtbar gemacht. Die Fotografien eines Archivs werden für neue Bedeutungen verfügbar, wie Produkte eines Warenhauses erworben werden. Diese Abstraktion der Fotografie führt aber nicht nur zu einem Verlust der Herkunft und des Kontextes von Fotografien, sondern verschleiert auch die Komplexität der Gebrauchsweisen von Fotografie. Das Archiv fungiert mit den Worten Sekulas als "*clearing house*" [29] der fotografischen Bedeutungen, das eine visuelle Äquivalenz zwischen den Bildern einrichtet: "In this sense, archives establish a relation of *abstract visual equivalence* between pictures." [30]

Sekula stellt die Neutralität von Fotografien und Archiven grundsätzlich in Frage. Mit Archiven gehen bestimmte Ordnungskriterien einher, entweder systematisieren sie nach Themengebieten, Gruppen, Stilen oder chronologisch – oftmals kommen auch verschiedene Klassifikations- und Ordnungsmuster gleichzeitig zur Anwendung. Fotografien sollen zwar langläufig eine unveränderte Wahrheit abbilden, doch die fotografische Bedeutung hängt auch vom Kontext ab. Im Aufsatz *Handel mit Fotografien (1981)*[31] werden die größeren kulturellen, politischen und ökonomischen Kräfte diskutiert, die den fotografischen Diskurs bestimmen. Zunächst erscheinen künstlerische Fotografien in populären bzw. akademisch-wissenschaftlichen Texten, die Interpretationen entwerfen oder verstärken. Außerdem konstruieren Ausstellungen bestimmte Lesarten und Bedeutungen von Fotografien, die produziert und öffentlich verbreitet werden. Wie kann man also den Darstellungskonventionen in der Fotografie kritisch begegnen? Sekula wirft damit Fragen nach der Kreativität im Kapitalismus überhaupt auf.

In Sekulas Studien wird "Fotografie zu einer Synekdoche für Kapitalismus"[32], die von der Logik des Warentausches geprägt ist. Fotografie gehört zu einer imaginären Ökonomie, die genauso von Tauschprozessen durchdrungen wird wie die Ökonomie. Die Abstraktion des Tausches erreicht die kulturelle Produktion. Genauso wie der Container – als abstrakte und standardisierte Box – Güter und Waren in sich aufnehmen, transportieren und zugleich verbergen kann, fungiert auch die Fotografie als Tauschmedium für Bedeutungen. Diese Analogie soll Fotografie und Wirtschaft nicht gleichsetzen. Vielmehr markiert der Container als abstraktes Prinzip eine Leerstelle in der symbolischen Ordnung; der Container wird zu einem "leeren Signifikanten" wie Eric de Bruyn im Aufsatz *Uneven Seas. Notes on the Political Mythology of Maritime Space* (2011) argumentiert.[33] De Bruyn rekurriert mit der linguistischen Funktion eines symbolischen Nullwerts auf Claude Lévi-Strauss und dessen *Einleitung in das Werk von Marcel Mauss*. [34] Ein leerer Signifikant wird von Lévi-Strauss als ein Bedeutungsträger definiert, dem jeder

beliebige Sinn zugeschrieben werden kann, weil er selbst über keine konkrete Bedeutung verfügt.

"Immer und überall treten Begriffe dieses Typs ein, um, nahezu wie algebraische Symbole, einen seiner Bedeutung nach unbestimmten Wert zu repräsentieren, der in sich selber sinnleer und deswegen geeignet ist, jeden beliebigen Sinn anzunehmen – mit der einzigen Funktion, eine Kluft zwischen Signifikant und Signifikat zu schließen oder, genauer, die Tatsache anzuzeigen, daß unter bestimmten Umständen, bei einer bestimmten Gelegenheit oder einer ihrer Manifestationen zwischen Signifikant und Signifikat ein Verhältnis der Inadäquatheit entsteht, wodurch das zuvor komplementäre Verhältnis gestört wird." [35]

Ein leerer Signifikant markiert eine Leerstelle in der symbolischen Ordnung, was die Ordnung von arbiträren Zeichen unterbricht. Davon betroffen sind Bedeutungsträger, die von konkreten Bestimmungen befreit wurden und deren Offenheit semantische Neucodierungen ermöglicht. Genau genommen sind es keine entleerten Signifikanten, sondern vielmehr Zeichen, die "in unserer Gesellschaft einen fließenden und spontanen Charakter haben" [36]. Lévi-Strauss spricht von "flottierenden Signifikanten", in denen Bedeutungen fließen, getauscht und gewechselt werden können. Wenn Fotografien von ihren ursprünglichen Kontexten und Gebrauchsweisen gereinigt werden, dienen sie ebenfalls als "flottierende Signifikanten", die semantisch frei liegen, wie Container für den Warentausch zur Verfügung stehen.

Die Analogie zwischen Fotografie und dem Container-Prinzip legt eine Struktur des Tausches offen, die zunehmend die kulturelle Produktion und die Fotografie ergreift. Historisch betrachtet, fällt die Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert mit der Industrialisierung und der Entstehung des Kapitalismus zusammen. Das Medium Fotografie stand gewissermaßen bereit, um die massenhaft produzierten Waren auch massenhaft zu verbreiten und vermarkten. [37] Letztlich bleibt die Frage offen, ob und in welchem Ausmaß die Fotografie von der Logik des Kapitals und von Tauschprozessen beherrscht wird. Zumindest im Kontext von Sekulas umfangreichen Recherche- und Kunstprojekten erscheint

Fotografie "als Homologie für Ware, Geld und Tausch"[38]. Deshalb kann nur eine neue Form der sozialen Dokumentation – wie sie von Sekula vertreten wird – dem fragmentarischen Charakter der Fotografie begegnen.

---

[1] Vgl. Dondero, Maria Giulia (2006): *Photography as Diagnosis of Contemporaneity*, in: *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, hg. von Jan Baetens/Hilde van Gelder, Leuven: University Press, 157. Maria Giulia Dondero merkt an, dass der Container den eigentlichen Protagonisten von Sekulas Hauptwerk *Fish Story* darstellt und deshalb KritikerInnen zu Recht von der *Container Story* als passenderem Titel sprechen könnten.

[2] Michelet, Jules (2006): *Das Meer*, Vorwort von Michael Krüger, übersetzt, herausgegeben und mit einem aktuellen Nachwort von Rolf Wintermeyer, Frankfurt/New York: Campus, 16 f.

[3] Vgl. Sekula, Allan (2002): *Seemannsgarn*, Düsseldorf: Richter. Die amerikanische Originalausgabe: Sekula, Allan (1995): *Fish Story*, (Witte de With, Center for Contemporary Art), Düsseldorf: Richter Verlag.

[4] Vgl. Sekula, Allan (2003): *Performance under working conditions*, hg. von Sabine Breitwieser, mit Texten von Allan Sekula, Benjamin H.-D. Buchloh und Sabine Breitwieser (Katalog der Generali Foundation), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

[5] Vgl. Sekula, Allan (2003): *Titanic's Wake*, hg. von David Barriet, (Katalog zur Ausstellung: Centre de Création Contemporaine, 18. November 2000 – 4. März 2001; Camera Austria-Kunsthhaus Granz, Frühjahr 2005), Graz: Ed. Camera Austria, 41–84.

[6] Vgl. Sekula, Allan (2010): *Vom Erfinden fotografischer Bedeutung*, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, hg. von Bernd Stiegler, übersetzt von Susanne Lenz, Stuttgart: Reclam, 302–337. Im amerikanischen Original: Sekula, Allan (1982): *On the Invention of Photographic Meaning*, in: *Thinking Photography*, hg. von Victor Burgin, London (u. a.): Palgrave Macmillan, 84–109.

[7] Vgl. Sekula, Allan (2003): Der Körper und das Archiv, in: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 2., Diskurse der Fotografie, hg. von Herta Wolf, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 269–355. Im amerikanischen Original: Sekula, Allan (1986): The Body and the Archive, in: October, Vol. 39, Winter 1986, 3–64.

[8] Vgl. Miglar, Katrin (2014): Allan Sekulas »Fish Story«. Eine Untersuchung zur Kulturgeschichte, Politik und Ästhetik des maritimen Raumes, Saarbrücken: Akademiker Verlag.

[9] Sekula 2002, Seemannsgarn, 51.

[10] Vgl. de Bruyn, Eric C. H. (2011): Uneven Seas. Notes on the Political Mythology of Maritime Space, Part 1: Magazin 31, No. 16/17, Was ist ein Weg? Bewegungsformen in einer globalen Welt/What is a path? Formes of Movement in Global World, hg. vom Institut für Theorie (Forschungsinstitut der Züricher Hochschule der Künste), 84–100, online unter: [https://ericdebruyn.files.wordpress.com/2011/05/debruyn\\_uneven-seas.pdf](https://ericdebruyn.files.wordpress.com/2011/05/debruyn_uneven-seas.pdf) (letzter Zugriff: 20.3.2016).

[11] Vgl. Sekula, Allan/Burch, Noël (2015): Homepage zum Film The Forgotten Space, online unter: <http://www.theforgottenspace.net/static/home.html> (letzter Zugriff: 20.3.2016).

[12] Vgl. Sekula, Allan (2010): Ship of Fools. Interview mit Grant Watson (M HKA), Video des Interviews online unter: <http://vimeo.com/12397261> (letzter Zugriff: 20.3.2016).

[13] Vgl. Edwards, Steve (2015): Allan Sekula's Chronotopes: Uneven & Combined Capitalism, in: Allan Sekula, Ship of Fools/The Dockers' Museum, hg. von Hilde Van Gelder, Leuven: University Press, 37.

[14] Vgl. Preuß, Olaf (2007): Eine Kiste erobert die Welt. Der Siegeszug einer einfachen Erfindung, Hamburg: Murmann sowie Levinson, Marc (2006): The Box. How the Shipping Container Made the World Smaller and the World Economy Bigger, Princeton: University Press.

[15] Sekula 2003, Titanic's Wake, 87.

[16] Hardt, Michael/Negri, Antonio (2002): *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/M.: Campus, 9. Die englische Originalausgabe erschien 2000 unter dem Titel *Empire* bei Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (u. a.).

[17] Hardt/Negri 2002, *Empire*, 9.

[18] Hardt/Negri 2002, *Empire*, 10.

[19] Hardt/Negri 2002, *Empire*, 11.

[20] Hardt/Negri 2002, *Empire*, 47.

[21] Allan Sekula skizziert seinen fototheoretischen Standpunkt im Aufsatz *Vom Erfinden fotografischer Bedeutung* (1982) durch die Gegenüberstellung zweier Fotografien von Lewis Hine und Alfred Stieglitz. Es handelt sich dabei um formal und inhaltlich vergleichbare Fotografien, die aber eine unterschiedliche Rezeption und damit eine andere Bedeutungszuschreibung erfahren haben.

[22] Vgl. Geimer, Peter (2009): *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius.

[23] Sekula, Allan (2002): *Handel mit Fotografien*, in: *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Paradigma Fotografie*, hg. von Herta Wolf, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 262. Im amerikanischen Original: Sekula, Allan (1981): *The Traffic in Photographs*, in: *Art Journal*, Vol. 41, No. 1, *Photography and the Scholar/Critic*, Frühling 1981, 15–25.

[24] Sekula 2010, *Vom Erfinden fotografischer Bedeutung*, 311.

[25] Vgl. Sekula, Allan (2003): *Reading an Archive. Photography between Labour and Capital*, in: *The Photography Reader*, hg. von Liz Wells, London (u. a.): Routledge, 443–452.

[26] Sekula 2003, *Reading an Archive*, 444.

[27] Für diesen wichtigen Hinweis möchte ich Guido Seywald danken.

[28] Ebeling, Knut/Günzel, Stephan (Hg) (2009): *Archivologie: Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverl. Kadmos.

[29] Sekula 2003, *Reading an Archive*, 445.

[30] Sekula 2003, *Reading an Archive*, 445.

[31] Vgl. Sekula 2002, *Handel mit Fotografien*, 255–290.

[32] Edwards, Steve (2015): Allan Sekula's Chronotopes: Uneven & Combined Capitalism, in: Allan Sekula, *Ship of Fools/The Dockers' Museum*, hg. von Hilde Van Gelder, Leuven: University Press, 31. (Das Zitat ist eine deutsche Übersetzung der Autorin, der Wortlaut im Original: "In his critical studies Sekula conceived of photography as a synecdoche for capitalism.")

[33] Vgl. de Bruyn 2011, *Uneven Seas. Notes on the Political Mythology of Maritime Space*, 92.

[34] Vgl. Lévi-Strauss, Claude (1999): Einleitung in das Werk von Marcel Mauss, in: Marcel Mauss. *Soziologie und Anthropologie 1. Theorie der Magie. Soziale Morphologie*, mit einer Einleitung von Claude Lévi-Strauss, aus dem Französischen von Henning Ritter, Frankfurt/M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 7–41.

[35] Lévi-Strauss 1999, Einleitung in das Werk von Marcel Mauss, 35 f.

[36] Lévi-Strauss 1999, Einleitung in das Werk von Marcel Mauss, 35.

[37] Vgl. Sekula 2002, *Handel mit Fotografien*, 283.

[38] Edwards 2015, Allan Sekula's Chronotopes: Uneven & Combined Capitalism, 33. (Das Zitat ist eine deutsche Übersetzung der Autorin, der Wortlaut im Original: "In line with the methodology underpinning *Dialectic of Enlightenment* and the *Mass Ornament*, photography appears as a homology for commodity, money and exchange.")