

Valentin J. Hemberger

Andrés Mario Zervigón: Photography and Germany

2018

<https://doi.org/10.17192/ep2018.2-3.7896>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hemberger, Valentin J.: Andrés Mario Zervigón: Photography and Germany. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 35 (2018), Nr. 2-3. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2018.2-3.7896>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Andrés Mario Zervigón: Photography and Germany

London: Reaktion Books 2017 (Exposures), 223 S.,
ISBN 9781780237480, GBP 19,95

Rein semantisch betrachtet offenbart sich der disziplinäre Charakter der Fotografiegeschichte als geschichtswissenschaftliche Analyse einer Kulturtechnik, die höchste gesellschaftliche Relevanz für die Abbildung, Prägung und Operationalisierung von

Vergangenheit(en) besitzt. Wenn Andrés Mario Zervigón in seiner Monografie *Photography and Germany* programmatisch betont, die facettenreichen Beziehungen der Fotografie mit Deutschlands turbulenter Kultur-, Politik- und Sozialgeschichte der

jüngsten 175 Jahre freilegen zu wollen (vgl. S.7f.), so sind Befürchtungen einer weiteren nationalen Fokussierung ohne grenzenübergreifende Netzwerk- und Beeinflussungsanalyse unbegründet. Klar positioniert sich Zervigón gegen Sonderwege und Konstruktionsversuche einer ‚deutschen Fotografie *per se*‘ und konzentriert sich hingegen auf die Darstellung von Gebrauchs- und Missbrauchspraxen des Mediums zur Formung und Selbstvergewisserung einer vielfältigen Nation Deutschland (vgl. S.9). Die streng chronologische Kapitelbildung folgt der gewohnten staatssystemischen Epochisierung der deutschen Geschichte, zeigt sich allerdings überaus sensibel für eine *longue durée* von Kontinuitäten und Brüchen im fotografischen Umgang hegemonialer beziehungsweise beherrschter Klassen, Milieus und sonstiger Menschengruppen (bspw. sei hingewiesen auf den kommerzialisierten Einsatz der Fotomontage im 19. Jahrhundert zur standardisierten Produktion von Erinnerungsbildern deutscher Soldaten und – als Kontrapunkt – die skeptische Bildverwendung gegen den wilhelminischen Militarismus durch linke Illustrierte der Weimarer Republik [vgl. S.65f. und S.88f.]).

Der Kampf um die Moderne bildet ein weiteres taktendes Narrativ, dem sich der Autor widmet: Die Landschafts- und Städtefotografie, beispielsweise die Nürnbergaufnahmen Georg Schmidts in den 1860er Jahren, zeugen vom Konstruktionsversuch eines traditionsbewussten nationalen Selbstbildes (vgl. S.37f.), während fotografische Erinnerungssplitter der Revolution

von 1848/49 den Boden einer vorwärtsdrängenden Demokratisierungs- und Emanzipationsbewegung festigen sollten. Offiziösen Performanzen der Einigkeit des Reiches ab 1871 mit all ihrer entlarvenden Brüchigkeit – Zervigón paraphrasiert anhand einer Aufnahme der Einweihungsfeier des Kölner Doms 1880 gekonnt den Kulturkampf Bismarcks gegen die katholische Kirche (vgl. S.49f.) – stehen technischer Sturm und Drang (vgl. S.68-76) sowie die fotografischen Aneignungen durch alternative Milieus wie die ‚Lebensreform‘-Bewegung (vgl. S.54-57) und Gesellschaftskritik durch Sozialdokumentation (vgl. S.76-81) entgegen.

Die quantitative wie qualitative Bilderflut der Weimarer Republik erweist sich in Zervigóns Analyse als bis heute prägend: Neben der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit (vgl. S.96-113) sind es doch gerade bildmanipulative Praktiken wie die boomende Fotomontage von Dadaismus bis zum Modernismus John Heartfields, die ein kritisches Bewusstsein gegenüber dem reinen Wirklichkeitsversprechen der Fotografie befördern und ein Verständnis für die propagandistische Instrumentalisierung der Fotografie zwischen 1933 und 1945 vorzeichnen (vgl. S.112ff.). Das folgende ‚doppelte‘ Deutschland habe fotogeschichtlich gesehen von der Weimarer Innovation profitiert (man denke bspw. an Otto Steinerts *Subjektive Fotografie* in Westdeutschland [vgl. S.171]), zugleich Formen der Aufarbeitung und Erinnerung an NS-Verbrechen entwickeln müssen. Der Blick auf Nonkonformität in West und Ost (vgl.

S.174-187) sowie die ‚fotografische Promiskuität‘ nach 1990 (z.B. Expansion der Kunstfotografie, Möglichkeiten des Digitalen) bilden den Schlussakkord des Kompendiums.

Zervigón setzt der ausufernden Aufgabe einer Zusammenfassung von zwei Jahrhunderten Fotografie in Deutschland sinnvolle thematische Grenzen, auch wenn gewisse Abstriche im Bereich emanzipativer Fotopraxen (bspw. Amateurfotografie, Arbeiterfotografie) ein Übergewicht zugunsten großer Namen zur Folge hat. Vorbildlich ist die Verwendung exemplarischer Ankerbeispiele zur Illustration grund-

gender fotografischer Entwicklungen in einer fragmentierten Gesellschaft wie Deutschland sowie das klare Herausschälen prägender Neuerungen und einschneidender Wenden im Fotobereich als Bedingung und Phänomen nationaler wie globaler Einigungs- und Entzweigungstendenzen. Trotz dem weitgehenden Verzicht auf umfassende Theorieverweise kann Zervigóns Darstellung in ihrer narrativen Dichte Hebelpunkte für einen stärker fotomedial geprägten Zugang zur deutschen Geschichte aufzeigen.

Valentin J. Hemberger (Gießen)