

Sammelrezension Reportagefotografie

Meinrad Maria Grewenig (Hg.): Augenblicke des Jahrhunderts.

Meisterwerke der Reportagefotografie von Associated Press

Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz-Verlag 1999 (Ausstellungskatalog), zahlr. Abb., 176 S., ISBN 3-7757-0866-9, DM 48,–

Rainer Crone, Petrus Graf Schaesberg (Hg.): Stanley Kubrick – Still Moving Pictures. Fotografien 1945-1950

Regensburg: Schnell und Steiner Edition ICCARUS 1999

(Ausstellungskatalog), 230 S., zahlreiche Abb., ISBN 3-7954-1242-0, DM 39,–

„Fotos selbst nehmen am geschichtlichen Prozeß nicht teil. Einmal belichtet, wird das Foto zur Konstanten. Es repräsentiert einen bestimmten Ausschnitt aus der Wirklichkeit und dies für immer. Der subjektive Reflex der Erfahrungswirklichkeit wurde zum Ding. Der Bildgegenstand selbst ist ein für alle Mal dem Phänomen der Zeit entzogen [...]“ (Grewenig, S.26) – so Wolfgang Leitmeyer in einem der Begleittexte des Katalogs zur Speyerer Fotoausstellung anlässlich des 150jährigen Bestehens von Associated Press (AP). Natürlich irrt er hier gewaltig und beide hier zu besprechenden Fotokataloge widerlegen auf ihre je eigene Art diesen Mythos von der zeitresistenten Ontologie des photographischen Augenblicks nachdrücklich. Das hierin jeweils kompilierte Fotomaterial verweist vielmehr unzweideutig auf die unabdingbare Notwendigkeit permanenter De- und Rekontextualisierung des fotografisch konstruierten historischen Moments vor dem Horizont des Nachgefolgten, schreiben sich doch Wirkungsgeschichte der jeweiligen Fotografien in unsere (Re-)Lektüre ebenso ein wie die je veränderte Wahrnehmungs- und Bewertungsfolie einander ablösender Rezeptionsmodalitäten. Daher greift es auch zu kurz, die im Katalog strikt chronologisch angeordneten, teils schon legendären Reportagefotografien aus 150 Jahren AP reduktionistisch nur als „wichtigste Quelle des kollektiven Gedächtnisses unseres Jahrhunderts“ (Grewenig, S.11) zu lesen, vor allem sofern ein solcher, eher archivarischer Gedächtnisbegriff letztlich die (Wieder-)Begegnung mit dem Material als statische, rein repetitive Bildaneignung vorzuzeichnen sucht. Entsprechend fällt auch die Mahrzahl der spärlichen Begleittexte aus, die sattsam bekannte Stereotypen über Funktion und Ethik des Fotojournalismus nur ein weiteres Mal reproduzieren. Positiv hervorzuheben sind eigentlich nur die Rückblicke von Fotojournalisten (Herbert Knossowski, Horst Faas), die in ihren Erfahrungsberichten übereinstimmend die Relevanz der jeweiligen

Fernübertragungstechniken für die Ästhetik wie Distributionspraxis der Reportagefotografie hervorheben und damit den Blick schärfen für die fundamentale Abhängigkeit unseres 'kulturellen Gedächtnisses' von so 'trivialen' Dingen wie Übertragungskanälen und -raten. Wieviele Bilder historisch relevanter Begebenheiten werden uns nie erreicht haben, weil z. B. „jeder Knacks in der [Bildsender-]Leitung beim Empfänger einen schwarzen Strich auf dem Bild hinterließ“ (Grewenig, S.22)? Die fraglos spannende Geschichte solcher, in den 'magischen Kanälen' schlicht steckengebliebener Bildzeugnisse bleibt erst noch zu schreiben.

Verlorengegangen, bzw. in der Unübersichtlichkeit des Speichers unzugänglich geworden schienen lange Zeit auch die Fotografien des jungen Stanley Kubrick während dessen Engagements als Fotoreporter der Zeitschrift *Look* in den Vierzigern. Umso mehr ist die Sisyphe-Arbeit der Herausgeber und Kuratoren zu loben, die das inzwischen schon in Kiel, Köln und Biel erfolgreich ausgestellte Material schließlich in der „Library of Congress“ aufspürten, wohin das „unkatalogisierte Archivmaterial von über fünf Millionen Objekten aus dem 'Look'-Archiv“ (Crone, S.10) nach Einstellung der Zeitschrift 1971 gewandert war. Da Kubrick, der bis zu seinem Tode lose in das Projekt integriert war, nie eigene Negative seiner Fotos besaß, musste aus rund 800 wiedergefundenen Abbildungen für Ausstellung und Katalog eine Auswahl von rund 150 Fotos digital überarbeitet und reproduziert werden – zu dem Preis, dass über einige analyserelevante Bildparameter (Helligkeit, Korn) daher nur begrenzt geurteilt werden kann. In beiden Präsentationsmedien wurde dieses Material dann nach den Vorgaben der seinerzeit von Kubrick inszenierten Fotostories zu thematischen Serien gruppiert.

Auch hier aber versuchen die Katalogtexte, eine bestimmte Rezeptionshaltung vorzugeben, den BetrachterInnen die „Versuchung [...] der Beziehung zwischen den stillen und den bewegten Bilderwelten Kubricks nachzugehen“ (Crone, S.13), gleichsam auszutreiben, indem wir darüber belehrt werden, dass „der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Medien geachtet“ werden müsse und daher „eine historische Genese des filmischen aus dem fotografischen Werk nicht behauptet werden“ (ebd.) könne. So verständlich der Wunsch der Herausgeber auch sein mag, die Fotos selbst zum autonomen Betrachtungs- und Wertungsgegenstand zu stilisieren, so naiv mutet dieses Vorhaben andererseits an. Erneut wird hierin ein ahistorisches, von der Kenntnis der nachfolgenden Bilderwelten Kubricks abstrahierendes Wahrnehmungsverhalten evoziert, das von der Rezeptionspraxis nur schwerlich eingelöst werden wird. Ob Kubricks Fotos überhaupt genügend ästhetischen 'Eigenwert' besitzen, um unabhängig von der späteren Biographie ihres Produzenten Ausstellungsreife für sich beanspruchen zu können, mag immerhin diskutiert werden müssen. Jedoch suggerieren die Ausstellungsmacher selbst in Anlage und Zusammenstellung der Bildserien just jene Affinitäten und Kontinuitäten, die sie doch gerade in Abrede stellen wollen. Symptomatisch hierfür ist der breite Raum, den die Fotoserie über den Boxer Walter Cartier einnimmt, deren prominente Platzierung im Katalog durch einschlägige Essays von Joyce Carol Oates und Wolf

Wondratschek über das Boxen noch verstärkt wird. Ausschlaggebend für diese Dominanz waren wohl kaum die Fotos selbst, die sich vom sonstigen Material nicht signifikant unterscheiden, sondern allein die Tatsache, dass wenig später auch Kubricks erster Dokumentarfilm *Day of the Fight* (1951) der Beobachtung Cartiers verschrieben war und diese frühe Dokumentation wiederum unübersehbar Pate für die Gestaltung der Ringszenen in Kubricks zweitem Spielfilm *The Killer's Kiss* (1955) stand.

Doch auch ohne solche unmittelbaren *motivischen* Analogien sucht unser Auge zwangsläufig nach *stilistischen* Präfigurationen des Filmischen in diesen Fotos – und wird durchaus fündig: Sehr offenkundig nämlich spricht aus dem Material die Neigung des jungen Fotografen zur Inszenierung und Minimal-Narration: schon hier erkennbar der Wunsch nach totaler Beherrschung und Anordnung einer visuell produzierten Welt entlang klar strukturierter Linien sowie das Faible für eine augenblickstranszendierende, eher analytische fotografische Ästhetik. Augenscheinlich auch schon hier Kubricks Hang, den Bildraum eher als 'Cadre' denn als 'Cache' (im Sinne Bazins) zu verstehen, also hermetische Bildwelten zu kreieren, die jedes Außen Off schlicht negieren. Insofern präsentiert der Band also durchaus interessantes und aufschlussreiches Bildmaterial zur Genese einer Bildästhetik, um deren Nachvollzug man sich durch das vorgeschaltete Verdikt nicht bringen lassen sollte. Dabei dürften jedoch die recht disparaten Begleittexte – abgesehen von einem schönen Essay von Crone Schaesberg über Kubricks Arbeiten im zeitgenössischen Kontext der Kunstfotografie – wenig hilfreich sein. Nachgerade ärgerlich ist der Beitrag von Christina Auer über Kubricks Filme, die teilweise wörtlich Passagen aus vorgängiger Sekundärliteratur übernimmt – jedoch ohne diese als Zitat auszuweisen – und sodann liederlich und wenig kohärent akkumuliert. Auf natürlich höherem Niveau sich bewegend, aber auf ihre Art nicht minder ärgerlich und undifferenziert sind Hubertus von Amelunxens Ausführungen zur Blickinszenierung in Kubricks Fotografien geraten: Muss man denn nun wirklich *jedes* apparativ hergestellte Bild als „Bilder eines blinden Spiegels, die jede Konstruktion eines Selbst zum Phantasma eines Anderen machen“ (Crone, S.16) lesen oder „in der Konstruktion [des] fotografischen Raums die Vektoren des Unbewußten in den außerbildlichen Raum des Betrachters [ge]setzt“ (Crone, 16f.) sehen? Und wie originell und unerwartet ist es da erst, angesichts der Kubrickschen Inszenierung eines Babys vor einem Spiegel auf Lacans „Spiegelstadium“-Aufsatz zu rekurrieren (ebd.)! Die völlig beliebige und gebetsmühlenartige Applikation solcher poststrukturalistischen Allgemeinplätze auf inzwischen *jeden* nur erdenklichen Gegenstand langweilt zunehmend, wo sie nicht in bedenkliche Nähe zur Realsatire gerät.

Fazit: Die Texte beider Kataloge sollten – von den erwähnten Ausnahmen abgesehen – besser dem Vergessen anheimfallen. Das vorgelegte Fotomaterial indes ist fraglos interessant und harrt der je individuellen Aktualisierung und Neukontextualisierung durch seine heutigen BetrachterInnen.

Kay Kirchmann (Konstanz)