

Jessica Nitsche

Über »revolutionäre Gebrauchswerte« und eine Politisierung des Bildverstehens. Walter Benjamins Blick auf Avantgarde und Politik am Beispiel der Fotografie

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13374>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Nitsche, Jessica: Über »revolutionäre Gebrauchswerte« und eine Politisierung des Bildverstehens. Walter Benjamins Blick auf Avantgarde und Politik am Beispiel der Fotografie. In: Lutz Hieber, Stephan Moebius (Hg.): *Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne*. Bielefeld: transcript 2009, S. 31–48. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13374>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839411674-002>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Über »revolutionäre Gebrauchswerte« und eine Politisierung des Bildverstehens.

Walter Benjamins Blick auf Avantgarde und Politik am Beispiel der Fotografie

JESSICA NITSCHKE

Medien und Kunst haben nach Walter Benjamin »revolutionären Gebrauchswert« (II 693) zu erlangen.¹ Der Gebrauch, von dem hier die Rede ist, ist ein politischer. Politisch nicht in dem Sinn, dass Kunst und Medien von der Politik in den Dienst genommen werden, sondern in dem Sinn, dass Sichtbarkeiten erzeugt und erweitert werden. Wie sich Benjamins Blick auf solche Sichtbarkeiten strukturiert, worauf er sich richtet und was er eröffnet, ist Gegenstand meiner folgenden Ausführungen.

Walter Benjamin im Kontext der Medien und der Kunst

Untersucht man Benjamins Blick auf Avantgarde und Politik, so gerät zunächst insbesondere seine medientheoretische Position in den Blick. Medien und Kunst sind für den Autor nicht voneinander getrennt zu denken. In seinem viel zitierten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* proklamiert er eine fundamentale

1 Sämtliche Benjamin-Zitate sind der Taschenbuch-Edition der *Gesammelten Schriften* von 1991 entnommen. Sie werden im Folgenden durch Bandangabe (römische Ziffer) und Seitenzahl den Zitaten in Klammern nachgestellt.

Umwälzung der Kunst. Zu erneuern seien die Rolle des Künstlers, die Bilder, die dieser produziert wie auch die Medien, mit denen er produziert. Benjamin gehört zu den ersten, die mit Aufkommen der so genannten Massenmedien die Forderung laut werden lassen, dass *Medienumbrüche* auch *Umbruchbewegungen der Kunst* zur Folge haben müssen, was wiederum die Forderung impliziert, dass die für ihn neuen Medien Fotografie und Film Eingang in die Kunst finden. Die Frage, ob Fotografie eine Kunst sei, überspringt er zugunsten der – insbesondere aus heutiger Perspektive wichtigeren Frage – »wie sich der Begriff von Kunst angesichts der Photographie und des Films verändert habe« (Weigel 2003: 4). Der Fotografie schreibt Benjamin eine Pionierrolle zu, er bezeichnet sie im *Passagen-Werk* als das »erste revolutionäre Reproduktionsmittel« (VII 356).

Der Frage nach einer Veränderung der Kunst muss mit Benjamin die Frage nach den Veränderungen der Wahrnehmung durch die Fotografie vorangestellt werden. *Dass die Wahrnehmung veränderbar ist*, ist eine der zentralen Thesen des Kunstwerkaufsatzes, wo es heißt: »*Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Wahrnehmung*. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt« (ebd.: 354).

Hier zeigt sich, dass Benjamin die Wahrnehmung als eine historisch bedingte denkt und dem Medium der Fotografie das Potential zuschreibt, Wahrnehmungsweisen verändern zu können. Insbesondere in seinem Text *Kleine Geschichte der Photographie* legt der Autor anhand verschiedener Werke dar, welche Impulse die Fotografie in den 20er und 30er Jahren erfahren hat.

Mir geht es darum, Benjamins Position nicht lediglich auf die Forderung nach einer *Politisierung der Kunst* zu reduzieren, sondern anhand konkreter Lektüren sein Postulat einer *Politisierung des Bildverstehens* herauszuarbeiten.

Serialität. Gesellschafts-Porträt

In August Sanders unabgeschlossenem Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* sieht Benjamin das Potential einer Revolutionierung des fotografischen Porträts. In der *Kleinen Geschichte der Photographie* bespricht er Sanders Ausstellungskatalog *Antlitz der Zeit*, der 1929 im Kurt Wolff/Transmare-Verlag erschienen ist und eine Vorauswahl von 60 Porträtaufnahmen aus dessen Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts*

vorstellt. Benjamin konstatiert, bei Sanders Fotografien handele es sich gar nicht um Porträts: »Und augenblicklich trat das menschliche Gesicht mit neuer, unermesslicher Bedeutung auf die Platte. Aber es war kein Porträt mehr. Was war es?« (II 380) – *Was war es?* Wenn Benjamin negiert, dass es sich um Porträts handelt, so liegt dies nicht im Sujet, sondern insbesondere in der seriellen Anordnung wie auch der veränderten Funktion der Bilder begründet. Das menschliche Porträt ist hier nicht mehr repräsentatives Bild des Einzelnen, der einen gesellschaftlichen Rang hat, der es erlaubt, sich porträtieren zu lassen; es ist nicht mehr das Bild, das Benjamin im Kunstverkaufsatz als einen ›letzten Wink der Aura‹ (vgl. VII 360) beschreibt. An die Stelle des (auratischen) Einzelporträts tritt das *serielle Gesellschaftsportrait*.



Abb. 1: August Sander: Stamm-Mappe (Auszug aus Gruppe I).

Sanders Projekt bestand darin, Menschen verschiedener Berufsgruppen und Gesellschaftsschichten zu porträtieren. Das fertige Werk sollte aus 45 Mappen zu je 12 Bildern bestehen, das Kernstück bildet die den Bauern gewidmete Stamm-Mappe (siehe Abbildung). Das Porträt als repräsentatives Bild (bzw. Macht repräsentierendes Bild) ist hier zugunsten einer Sammlung und visuellen empirischen Studie zurückgetreten. Sanders Anliegen war ein dokumentarisches: das Erfassen der Gesellschaft

seiner Zeit in einem groß angelegten fotografischen Werk – einer Physiognomie der Gesellschaft der Weimarer Republik. Benjamin Buchloh beschreibt Sanders Arbeit als ein »Handbuch, das in der unmittelbaren Zukunft dem Studium der Beziehungen zwischen Klassenzugehörigkeit und politisch-ideologischer Ausrichtung dienen sollte« (Buchloh 1997: 51) und knüpft damit an Walter Benjamins Charakterisierung des Werks als »Übungsatlas« (II 381) an. Sander selbst beschreibt sein Werk als Resultat des Sehens, Beobachtens und Denkens. Das Projekt zeichnet aus, dass die unmittelbare Beobachtung der Gesellschaft dessen Ausgangspunkt ist und keine ideologischen Verherrlichungen stattfinden, weder des Arbeiters noch der bürgerlichen Familie. Zudem sind Minderheiten der Gesellschaft ins Werk inbegriffen. Es wird der Versuch unternommen, die Gesellschaft innerhalb einer seriellen Darstellung als vielseitiges Gefüge vorzustellen.

Benjamins Hochachtung vor Sander zeigt sich nicht zuletzt in der Befürchtung, dass dieser sein Projekt nicht zu Ende führen könne: »Es wäre ein Jammer, wenn die wirtschaftlichen Verhältnisse die weitere Veröffentlichung dieses außerordentlichen corpus verhinderten« (II 381). Es waren die *politischen* Verhältnisse, die weitere Publikationen nach 1936 verhinderten. Schon 1929 ist die Kölner Ausstellung *Antlitz der Zeit* nicht überall auf Begeisterung gestoßen, was ein Auszug aus der folgenden Rezension belegt:

»Das Werk ist Revolte und will offenbar auch Revolte sein. Deshalb ist es zugleich ein physiognomisches Dokument der Führerlosigkeit, ein Dokument der schlechten Instinkte und des Habenwollens mit allen Mitteln [...]. Wir wollen auch das andere Antlitz der Zeit sehen. Eine physiognomische Sammlung wahrhaft königlicher Bauern der Gegenwart wird vorbereitet und läßt hoffentlich nicht mehr lange auf sich warten.«²

Wolfgang Brückle konstatiert, bei der hier angesprochenen »Sammlung« könne es sich nur um den Bildband *Die von der Scholle. Sechsendfünfzig photographische Bildnisse bodenständiger Menschen* mit Fotografien von Erich Retzlaff handeln (vgl. Brückle 2000: 147). Dieser Bildband versammelt Porträtfotografien von Bauern aus verschiedenen Teilen Deutschlands und ist insbesondere durch das Geleitwort von Hans Friedrich Blunck zutiefst nationalistisch geprägt. Der Autor behauptet einen deutschen Archetyp, der in besonderem Maße aus den Gesichtern der Bauern erkennbar sei – »was wir einheitlich an allen Gesichtern dieses Buches sehen, ist, daß es doch ein deutsches Gesicht gibt« (Blunck

2 Franz Evers: Physiognomische Querschnitte. In: Der Tag, Berlin, 4. September 1930, zitiert nach: Lange/Conrath-Scholl 2001: 18.

1931: 4). Dies veranlasst ihn zu dem so pathetischen Ausruf: »Alles andere vergeht. Der Bauer bleibt. Volk ist er, wie es war, deutsches Volk wie es sein wird« (ebd. 7).

Erst auf dieser Folie wird deutlich, was an Sanders Arbeit provozieren konnte. Er strebte *keine* Darstellung deutscher Archetypen an, im Gegenteil. Seine Porträts zeigen die Vielfalt des gesellschaftlichen Gefüges, zu dem sowohl die Bauern, wie auch Arbeiter, Revolutionäre, Kommunistische Führer, Bürger, Kaufleute, Intellektuelle und politische Gefangene gehörten. Was Sander als ›Antlitz der Zeit‹ vorstellte, entsprach nicht dem »nazistischen Archetyp der Rasse« (Barthes 1989: 44) und eignete sich daher nicht, für nationalistische Zwecke instrumentalisiert zu werden. Sander war aufgrund des politischen Drucks durch die Nationalsozialisten gezwungen, vorübergehend von seinem Projekt Abstand zu nehmen; er wendete sich in dieser Zeit der Landschaftsfotografie zu, griff sein Projekt jedoch nach Kriegsende wieder auf. Für ihn ist *Menschen des 20. Jahrhunderts* zu einem Lebenswerk geworden, dem die Porträtfotografie zahlreiche Impulse zu verdanken hat.

Vergrößerung. Isolierung. Verfremdung

Ein weiterer ›Porträtist‹, der Benjamins Aufmerksamkeit geweckt hat, ist Karl Blossfeldt. Anders als August Sander ›porträtierte‹ er Pflanzen. Dem ersten Bildband seiner Pflanzenfotografien, der 1928 unter dem Titel *Urformen der Kunst* erschien, hat Benjamin im gleichen Jahr eine eigene Rezension mit dem Titel *Neues von Blumen* gewidmet. Blossfeldt gehört zu denjenigen Fotografen, die aufgrund ihrer Art zu fotografieren für die Avantgarde hochinteressant waren, ohne selbst aus einem avantgardistischen, künstlerischen Zusammenhang zu stammen. So fanden seine Fotografien beispielsweise Eingang in die in den Jahren 1929 und 1930 erschienene Zeitschrift *documents*, in der mit neuen Formen der Bild-Text-Konfrontation experimentiert wurde und deren Konzept von der Idee einer Warburgschen vergleichenden Bildwissenschaft getragen war.³

3 Zu *documents* vgl. auch Ines Lindner (2002): »Demontage in *Documents*«. In: Stefan Andriopoulos/Bernhard Dotzler (Hg.), 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.110-131 und Uwe Fleckner: »Der Kampf visueller Erfahrungen. Surrealistische Bildrhetorik und photographischer Essay in Carl Einsteins Zeitschrift *documents*«. In: Annabelle Görgen/Uwe Schneede (Hg.), Begierde im Blick. Surrealistische Photographie. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.03. bis 29.05.2005, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 23-31.

Unbeachtet bleibt häufig, dass seine Fotografien zunächst aus einem Interesse an Skulpturen und deren Modellierung entstanden sind. Karl Blossfeldt war seit 1898 *Professor für das Modellieren nach lebenden Pflanzen* an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin. Dies war für ihn der Anlass, in verschiedenen Ländern der Welt Pflanzen zu sammeln, zu präparieren und zu fotografieren (vgl. Kröner 2004: 9). Sein Interesse an der Fotografie war also ursprünglich ein taktiles, ein Interesse an der idealen Vorlage für die Übersetzung eines zweidimensionalen Bildes in eine dreidimensionale Skulptur. Dieser Anspruch schlägt sich in den Fotografien nieder; die Pflanzen wirken extrem skulptural, starr und steinern. Eine (technisch bedingte) Ursache dafür ist, dass er ohne den Einsatz künstlicher Lichtquellen fotografierte, seine Bilder entstanden bei Tageslicht im Atelier mit entsprechend langen Belichtungszeiten. Bis er von der Avantgarde entdeckt wurde, dienten seine Bilder didaktischen Zwecken und wurden in erster Linie als Diaprojektionen in Vorlesungen eingesetzt.

Das Interessante an Blossfeldts Fotografien ist, dass es unmöglich ist, sie zu rezipieren, ohne die Assoziationen hervorzuheben, die sie erwecken, beispielsweise die Ähnlichkeiten zu Architekturen, Körpern und Gesichtern.

1926 organisierte der Galerist Karl Nierendorf eine Ausstellung mit dem Titel *Exoten, Kakteen und Janthur* in seiner Berliner Galerie. Diese Ausstellung konfrontierte die Pflanzenfotografien Blossfeldts mit Stammeskunst aus Afrika und Neuguinea und betonte gerade durch die Gegenüberstellung die assoziative Kraft der Bilder.

Da Blossfeldt insbesondere auf der Grundlage des von Karl Nierendorf herausgegebenen Katalogs *Urformen der Kunst* wahrgenommen wurde, der zwei Jahre später *ohne* diese Gegenüberstellung erschien, wurde diese Zusammenschau in der weiteren Blossfeldtrezeption weitestgehend ignoriert, 2005 wurde sie innerhalb der *Art Cologne* noch einmal nachempfunden (siehe Dierking/Wilde 2004). Auch Benjamin erwähnt die Ausstellung nicht, doch betont auch er insbesondere die assoziative Kraft, die von Blossfeldts Fotografien ausgeht. Durch die extreme (bis zu 45fache)



Abb. 2 und 3: Fotografie von Karl Blossfeldt in Konfrontation mit außereuropäischer Kunst.

Vergrößerung und die Isolierung einzelner, für sich genommen abstrakt wirkender Ausschnitte, werden die Pflanzen so abstrakt und in ihrer Struktur so klar, dass sie Assoziationen zu anderen Formen erwecken. Laut Benjamin geben die Fotografien nicht lediglich einen (natur-)wissenschaftlichen Blick zu sehen, sondern offenbaren »einen ganzen unvermuteten Schatz von Analogien und Formen« und führen den Betrachter damit »in so ganz andere Formenreiche« (III 152). Der Blick schlägt um und es erscheinen »in Schachtelhalmen älteste Säulenformen, im zehnfach vergrößerten Kastanien- und Ahornsproß Totembäume« und »der Sproß eines Eisenhufes entfaltet sich wie der Körper einer begnadeten Tänzerin« (III 153). Benjamin rückt Blossfeldt damit in die Nähe der Surrealisten, die die »realitätsbezogenen Möglichkeiten der Fotografie« (Kemp 1999: 17) nutzten und innerhalb einer dokumentarischen, realistischen, gegenstandsbezogenen Fotografie surreale, abstrakte Elemente erzeugten, die zu Assoziationen anregen.

In *Neues von Blumen* schreibt Benjamin über Blossfeldt, dieser habe »in jener großen Überprüfung des Wahrnehmungsinventars, die unser Weltbild noch unabsehbar verändern wird, das Seine geleistet« (III 151). Für ihn verkörpert er einen Fotografen, der die Potentiale, die das Medium der Fotografie bereithält, in vollem Maße ausschöpft und damit neue Sichtbarkeiten und neue Möglichkeitsräume der Wahrnehmung eröffnet.

Montageverfahren

Dasjenige fotografische Verfahren, das sich ganz explizit mit politischen Zielen verbindet, ist die Fotomontage. Die »soziale Durchschlagskraft« (III 505), die Benjamin von der Fotografie bzw. von der Kunst fordert, sieht er in den Arbeiten John Heartfields verwirklicht. Dieser gehört in Berlin zum Kreis um Bert Brecht, Asja Lacis, Max Reinhardt, Erwin Piscator und Sasha Stone. Benjamin, der den Fotomonteur durch eine von Louis Aragon, Henry Barbusse und Romain Roland angeregte Ausstellung seiner Fotomontagen in Paris kennenlernt, verhandelt dessen Verfahren in seinem Text *Der Autor als Produzent* auf einer Ebene mit dem epischen Theater Brechts: »Hier nimmt das epische Theater also – mit dem Prinzip der Unterbrechung nämlich – wie Sie wohl sehen, ein Verfahren auf, das Ihnen in den letzten Jahren aus Film und Rundfunk, Presse und Photographie geläufig ist. Ich spreche vom Verfahren der Montage: das Montierte unterbricht ja den Zusammenhang, in welchen es montiert ist« (II 697/698). Brecht wie auch Heartfield sind für Benjamin Prototypen des *operierenden Künstlers*, welcher auf die Masse einzuwirken habe: »Nicht Abschildern von irgendeiner Wirklichkeit ist

gemeint, sondern die ästhetische Organisation eines bestimmten Materials durch den Künstler-Produzenten mit Blick auf die aktiven oder zu aktivierenden Nutzer« (Olbrich 1991: 384). Heartfield sei es gelungen, »die soziale Durchschlagskraft der Photographie und damit die Wichtigkeit der Beschriftung, die als Zündschnur den kritischen Funken an das Bildgemenge heranführt« (III 505),⁴ erkannt- und innerhalb seiner Fotomontagen umgesetzt zu haben.

Als Vorläufer der Fotomontage stellt Benjamin das von den Dadaisten verwendete Verfahren heraus, die Gegenstände, die Teil eines ›Werks‹ werden sollen, den Lebenszusammenhängen selbst zu entnehmen:

»Die revolutionäre Stärke des Dadaismus bestand darin, die Kunst auf ihre Authentizität zu prüfen. Man stellte Stilleben aus Billets, Garnrollen, Zigarettentstummeln zusammen, die mit malerischen Elementen verbunden waren. Man tat das Ganze in einen Rahmen. Und damit zeigte man dem Publikum: Seht, Euer Bilderrahmen sprengt die Zeit; das winzigste authentische Bruchstück des täglichen Lebens sagt mehr als die Malerei. So wie der blutige Fingerabdruck eines Mörders auf einer Buchseite mehr sagt als der Text. Von diesen revolutionären Gehalten hat sich vieles in die Photomontage hineingerettet« (II 692 f.).

Benjamins Anliegen eines authentischen, dokumentarischen, protokollierenden Bildes und das Postulat, das Leben und die Dinge, die an ihm teilhaben, in die Kunst zu integrieren, wird hier besonders deutlich. Es sind die Alltagsgegenstände selbst, die Bestandteile der Werke werden.

Wenn Benjamin schreibt, von den »revolutionären Gehalten« des Dadaismus habe sich »vieles in die Photomontage hineingerettet« (ebd.), so ist dies ohne Zweifel eine Anspielung auf Heartfield. Er montiert nicht die Gegenstände selbst, sondern Fotografien und Textmaterial. Diese dienen ihm als Bruchstücke, Fragmente und Indexe einer komplex gewordenen Realität.

4 Benjamin stützt sich hier auf Louis Aragons Aufsatz *John Heartfield et la beauté révolutionnaire* in der von Henri Barbusse herausgegebenen Zeitschrift *Commune* (3. Jg., 1935, Heft 2, S. 19-23, in der vorliegenden Fassung S. 985-991). Aragon hebt darin die politische Dimension der Fotomontagen Heartfields gegenüber modernen Strategien innerhalb der Malerei hervor. Anders als beispielsweise die Kubisten arbeite der Fotomonteur mit den Mitteln der Überraschung und Verblüffung (vgl. S. 988), an die Stelle der Abstraktion (wie beispielsweise bei Mondrian) trete bei ihm eine »redéfinition de la réalité« (S. 987). Heartfield – so Aragon – »spiele mit dem Feuer (in) der Realität« (»L'artiste jouait avec le feu de la réalité«, S. 988).

Heartfield versteht sich explizit als Monteur (was er gelegentlich durch entsprechende Arbeitskleidung betonte), seine Arbeiten als Montagen (vgl. Möbius 2000: 17). Dieses Selbstverständnis ist einer veränderten Auffassung über die Aufgaben der Kunst und der Künstler geschuldet. An die Stelle des schöpferischen Künstlers tritt der *Konstrukteur* (II 215) und *Operateur*. Heartfield entnimmt den Begriff der Montage dem Bereich der Industrie und der industriellen Herstellungsprozesse. Er impliziert eine Aufgeschlossenheit gegenüber neuen Techniken wie auch die Auffassung, dass die entstandenen ›Produkte‹ nicht einem bestimmten Publikum vorbehalten sein sollten. Die Arbeit des Monteurs ist eine destruiierende wie auch konstruierende, gearbeitet wird mit dem Profanen, mit den Produkten und Resten der Massenkultur. Diese werden nicht mit dem Ziel bearbeitet, im Museum ausgestellt zu werden, sondern in Form von Plakaten, Zeitschriftenbeiträge, etc. wiederum in die Massenkultur zurückgeführt zu werden.

Die Montage wird damit zum Gegenbild einer Bildform, die kontemplativ zu ›bewältigen‹ ist. Durch ihre Möglichkeit, Unzusammenhängendes zusammenzuführen und nebeneinander bestehen zu lassen, bildet sie für Benjamin dasjenige Verfahren, das – am Dokument ansetzend und dieses zugleich destruiierend – ein ›Bild seiner Zeit‹ liefern kann. Heartfields Fotomontagen bieten nicht Erklärungen und Orientierungen, sondern sie setzen Komplexität, Fragmentarität und die Unmöglichkeit, mit der Wirklichkeit fertig zu werden, ins (Schrift-) Bild. Sie erfordern dabei sowohl einen Modus des Betrachtens wie auch des Lesens.

Während Heartfields frühere Arbeiten noch eine sehr offene Form besessen haben, sind seine späteren Fotomontagen in hohem Maße agitatorisch und politisch zielgerichtet. Hanno Möbius wendet als Kritik ein, dass hier jene eindeutigen Botschaften, die der Dadaismus zu sprengen versucht hatte, durch die Hintertür wieder eingeführt werden. An der



Abb. 4: »Benütze Foto als Waffe!« Zur Ausstellung der Arbeiten von John Heartfield auf der Grossen Berliner Kunstausstellung.

Ausstellung fotomontage, die 1931 in der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin stattfand, zeigt sich die Ambivalenz der Fotomontage zwischen künstlerischer Innovation und politischer Instrumentalisierung. Hier wurde die ganze Bandbreite der ›Fotomontage-Kunst‹ präsentiert.⁵ Über Heartfield heißt es innerhalb einer Ausstellungsrezension der Zeitschrift *Der Arbeiter-Fotograf*, er sei »der erste Verwender der Fotomontage als einer politischen Waffe im Dienst der kommunistischen Idee. Seine konsequente, unermüdliche Arbeit an der Entfaltung der propagandistischen Möglichkeiten der Fotomontage ebnete, den Forderungen unserer Zeit gemäß, die Wege einer ganz neuen Kunst« (Durus 1931: 136). Dass eine sozialistische Zeitschrift Heartfields Arbeiten mit ihren eindeutigen politischen Botschaften positiv hervorhebt, überrascht wenig. Dieser (links)-propagandistische Einsatz der Fotomontage wird von Benjamin nicht problematisiert. Während er die Vereinnahmung ästhetischer Strategien durch wirtschaftliche Interessen, beispielsweise als Werbung für Produkte, scharf kritisiert, fordert ihn diese Art der Vereinnahmung nicht zur Kritik heraus. Hier deutet sich an, dass die von Benjamin geforderte Politisierung der Kunst in eine Richtung weist, in der es durchaus legitim zu sein scheint, die Kunst für politische Interessen in den Dienst zu nehmen. Dies kann einerseits als Kritik formuliert werden, andererseits liegt die Relevanz von Heartfields Fotomontagen gerade darin, dass sie in den 30er Jahren unmissverständlich antifaschistisch Position beziehen.

Benjamin geht es neben der inhaltlichen Untersuchung der Arbeiten Heartfields insbesondere auch um Form und Methode. Er sieht in dessen Fotomontagen die Montage als methodisches Prinzip verwirklicht (als eine weitere Erscheinung einer modernen nicht-auratischen Kunst), das für ihn weit über die Fotografie hinausweist. Im *Passagen-Werk* postuliert Benjamin das Verfahren der Montage nicht nur in Bezug auf das Theater und die Fotografie, sondern auch auf *Literatur* und *Geschichtswissenschaft*: »Die erste Etappe des Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten« (V 575).

5 Verschiedene Ausstellungsrezensionen sind versammelt in: Evers 2005: 226-238.

Fotografische Bildräume

Bei Benjamin entwickeln sich Fotografien zu Bildern, die über das Abgebildete weit hinausweisen. Im Folgenden geht es um eine Fotografie, die er auf ganz andere Art ins Spiel bringt als die Fotografien von Sander, Blossfeldt, etc.

In seinen Thesen Über den Begriff der Geschichte übt Benjamin fundamentale Kritik an der Geschichtsauffassung des Historismus. Er kritisiert die fehlende Gegenwartsbezogenheit, die daraus resultiert, dass die Herstellung von Zusammenhängen zwischen vergangenen und gegenwärtigen Ereignissen jener Position zufolge in den spekulativen Bereich fällt.

Geschichte wird zu einer ›Sammlung von Antiquitäten‹, einer Inventarisierung der Gegenstände, die zum Gegenstand des Genusses, nicht zum Gebrauch bestimmt sind.



Abb. 5: Interieurfotografie von Sasha Stone aus Benjamins Nachlass.

Dem historistischen Umgang mit Geschichte setzt Benjamin entgegen: »Wir machen in der Geschichte des Antiquitätenhandels Epoche und konstruieren eine Uhr, an der man ablesen wird, wann Gegenstände reif sind, gesammelt zu werden« (V 1213). In diesem Zitat klingt an, dass es nicht allein auf die Sammlung ankommt, sondern darauf, das Gesammelte mit auf dessen Bedeutung

für die Gegenwart (und Zukunft) hin zu befragen. Sein Projekt besteht folglich darin, die antiquarische Sammlung zur Versammlung aufzustoßen und durch die Gegenwart zu belichten. Für die »Sammlung von Antiquitäten« hat Benjamin, der ein begeisterter Sammler der unterschiedlichsten Dinge war, ein Bild gefunden: eine Fotografie seines Freundes Sasha Stone, die im Nachlass enthalten ist und dort den Titel »raumgewordene Vergangenheit« trägt (Benjamin Archiv 2006: 224).

Sie zeigt ein Wohnzimmer oder – wie Benjamin es nennt: ein »Gehäuse« (V 292) des 19. Jahrhunderts. Hier erhält die Geschichtsvorstellung des Historismus von Benjamin einen Bildraum. Susan Buck-Morss bemerkt zu Benjamins theoretischer Arbeitsweise treffend: »Zumindest eine Überzeugung steht fest für Benjamin: Was er braucht, ist keine lineare Logik, sondern eine visuelle. Die Begriffe sind bildhaft aufzubauen« (Buck-Morss 2000: 265). Wie dies geschieht, lässt sich an

seiner Auseinandersetzung mit Fotografien nachvollziehen. Für das 19. Jahrhundert, dessen Urgeschichte er im Passagen-Werk zu entwerfen versucht, findet er das Bild des mit Gegenständen und Kitsch überladenen Zimmers.⁶ Dieses Zimmer /dieser Raum dient zugleich als Bild für (theoretische/historische) Gegenstände, die sich nicht der Handhabbarkeit öffnen, sondern die inventarisiert werden, ohne problematisiert und befragt zu werden.

Diesem mit Antiquitäten angefüllten Raum ist ein anderer (Bild-)Raum gegenüber zu stellen: Der Stadtraum, den der Fotograf Eugène Atget fotografisch ins Bild gesetzt hat. Die Paris-Fotografien Atgets stellt Benjamin im Fotografie- und im Kunstverkaufsatz als menschenleere Bilder vor.

Bemerkenswert ist, wie Benjamin diese Bilder beschreibt: »[...] die Stadt auf diesen Bildern ist aufgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat« (II 379). Die Bilder der Stadt beschreibt er hier wiederum als Wohnung. Diese ist jedoch eine andere als das überladene bürgerliche Wohnzimmer des 19. Jahrhunderts. Das private Gehäuse hat sich nach außen gekehrt, in den öffentlichen Raum verlagert. Mit den hoch plakatierten Wänden erscheint diese Fotografie wie eine in den Bildraum entworfene Fotomontage. Eine Fotomontage, die als Bildraum zur Kulisse wird, zu einer Gegenwartskulisse, die dem überladenen bürgerlichen Wohnzimmer des 19. Jahrhunderts gegenüber- und entgegensteht. Das private »Gehäuse« hat sich nach außen gekehrt, in den öffentlichen Raum verlagert. Aus dem mit Kitsch überladenen, verwohnten privaten Raum, dem Gehäuse, in dem man nicht wohnte, sondern hauste, wird eine für jeden zugängliche »Wohnung«. Dass Benjamin diese Wohnung als eine leere vorstellt, die noch auf ihre Mieter wartet, weist auf etwas »Noch-nicht-vorhandenes«, auf einen Übergangszustand zwischen



Abb. 6: Eugène Atget: »Coin de la rue Saint-Séverin et des nos 4 et 6 rue Saint-Jacques (5^e arr.)«, 1899.

6 Dieser Raum kehrt auch in anderen Texten Benjamins wieder, beispielsweise in der *Einbahnstraße* unter dem Titel *Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung* (IV 88/89) wie auch in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (IV 253/254).

›nicht-mehr‹ und ›noch-nicht‹. Diese Situation des Übergangs, diese Schwellensituation, enthält ein unmissverständlich utopisches Potential, entpuppt sich als Zone der Potentialität. Atgets Fotografien werden von Benjamin in Geschichtsbilder ›umformuliert‹, die in einer sehr konkreten historischen Situation verankert sind, doch zugleich über diese hinausweisen.

Aktualisierbarkeit

Benjamins Haltung bzgl. des Verhältnisses zwischen Politik und Ästhetik wurde auf der Grundlage der folgenden Sätze, mit denen der Kunstwerksatz schließt, immer wieder als die Forderung nach einer *Politisierung der Kunst* bestimmt, die einer *Ästhetisierung der Politik* positiv gegenübersteht: »Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg. [...] So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst« (VII 382/384). Diese Position ist in der Tat eine historische und sollte auf der Folie der akuten Bedrohungssituation Benjamins durch den Faschismus gelesen werden. Niemand käme heute auf die Idee zu behaupten, der Kommunismus habe eine Politisierung der Kunst verwirklicht (vielmehr hat er weitere Spielarten für eine durch die Politik funktionalisierte Kunst aufgezeigt).

Wie aber ist eine Politisierung der Kunst zu denken? Sicher nicht als die Forderung nach einer Kunst, die sich von politischen Interessen in den Dienst nehmen lässt. Politisierung geschieht erst dort, wo das Denken zur Bewegung aufgerufen wird, nicht dort, wo es mit unmissverständlichen Botschaften konfrontiert wird. Sie ist somit nicht ohne die Rezipienten zu denken, die diese Bewegung zulassen.

Benjamin stellt die Forderung eines *politisierten Bildverstehens* und führt ein solches anhand konkreter Bildlektüren vor. Diese Forderung hat an Aktualität nicht eingebüßt. Zur *Aktualisierbarkeit* von Benjamins Ansatz bemerkt Ruth Sonderegger treffend: »Wäre er unumwunden auf die heutigen Verhältnisse anwendbar, so hätte er entweder nicht zeitgemäß gedacht oder die Zeit wäre stehen geblieben« (Sonderegger 2005: 238). Doch in einer Hinsicht ist Benjamin absolut zeitgemäß. Die Bilder und Fotografien, die er in seiner Zeit gesucht, gefunden und zur ›Versammlung aufgestört‹ (vgl. V 271) hat, um seine eigene Gegenwart sichtbar zu machen, sind in jeder Gegenwart neu und anders aufzusuchen und zu finden. Begeisternd ist an Benjamin insbesondere eins: die *konsequente Gegenwartsbezogenheit* seines Denkens und sein Postulat

der Geistesgegenwart in jeder politischen Konstellation und Situation. Diese Forderung ist nicht einlösbar, indem man Benjamins Denken als etabliertes Kulturgut seiner eigenen Aura zum Opfer fallen lässt, sondern sie erfordert immer wieder neue Arbeit und Aufmerksamkeit. Sie erledigt sich nicht, sondern ist immer wieder neu zu aktualisieren und anzuwenden.

Zeitgleich. Gegen(warts)bilder

Auf meiner Suche nach Gegenwartsbildern bin ich auf einen Ort gestoßen, der zeitgleich zur Tagung ›Avantgarden und Politik‹ auf ganz andere Weise zu einem Schauplatz des Politischen wurde: das Gipfeltreffen der 8 mächtigsten Industriestaaten in Heiligendamm und die damit einhergehenden Proteste, über die Simon Teune schreibt: »Selten haben so unterschiedliche Gruppen über einen längeren Zeitraum zusammengearbeitet, um ihre Aktionen zu koordinieren und Proteste gemeinsam vorzubereiten. Kein Treffen von Staats- und Regierungschefs in der Bundesrepublik hat einen so breiten und lang anhaltenden Mobilisierungsprozess ausgelöst« (Teune 2008: 17). Um über den G8-Gipfel und die damit einhergehenden vielfältigen Proteste zu berichten, waren nicht weniger als 5000 Journalisten an die Ostseeküste gereist.

Da eine Politisierung des Bildverstehens nur an den Bildern selbst ansetzen kann, möchte ich abschließend einen Fotografen, für den die Produktion politischer Gegen(warts)bilder Programm ist, und drei seiner Fotografien dieses Schauplatzes ›zu Wort‹ kommen lassen:

Sehr geehrter Herr Vogt, durch die Suche nach politischen Bildern oder nach Fotografien, die politische Ereignisse ins Bild setzen, bin ich auf ihre Internetseite www.randbild.de gestoßen. Woher rührt der Name »randbild«?



Abb. 7: Fotografie der Proteste anlässlich des G8-Gipfels in Heiligendamm, fotografiert von Timo Vogt.

Der Name ›randbild‹ spiegelt den Ansatz meiner Fotografie wider. Als Fotojournalist konzentriere ich mich auf Nischenthemen und Randaspekte. Bei Ereignissen, die in großer Breite von den Medien begleitet

werden, bin ich z.B. gerne etwas früher vor Ort oder bleibe am Ende länger, um auch hier auf Beiläufiges oder Übersehenes reagieren zu können. Als 20. Fotograf in einer Gruppe den gleichen Moment zu fotografieren macht für mich wirtschaftlich und inhaltlich keinen Sinn. Es engt vielmehr die Kreativität bei der Bildgestaltung ein und führt dazu, dass Ereignisse durch die Fotografen der großen Nachrichtenagenturen erzählt werden, die sich auf besonders »fotogene« Szenen beschränken und denen sich dann viele andere Fotografen anschließen. Eine der Realität nahe kommende journalistische Fotografie muss aber darüber hinausgehen.



Abb. 8 und 9: Zwei Fotografien der Proteste anlässlich des G8-Gipfels in Heiligendamm, fotografiert von Timo Vogt.

Was ist der besondere Reiz der Fotografie aktueller politisch brisanter Themen; die das Fotografieren ja eher unbequem machen?

Die wirtschaftliche Situation von Fotojournalisten ist in allen Bereichen dieser Berufsgruppe angespannt. Ein »Roter-Teppich«-Fotograf hat es grundsätzlich nicht leichter als ein Kriegsfotograf, wenn es darum geht, von der täglichen Arbeit leben zu müssen. Beschäftigt man sich mit den abseitigen und unbequemen Themen, kann man relativ konkurrenzlos arbeiten. Allerdings muss man seine Arbeiten wesentlich besser kommunizieren bei gleichzeitig immer weniger zur Verfügung stehendem Platz in den klassischen Print-Publikationen. Und die Verflachung der Berichterstattung macht die Veröffentlichung von umfangreichen Foto-reportagen in etablierten Medien immer unwahrscheinlicher.

Auch wenn die Dokumentation bestimmter Ereignisse intendiert ist, ist eine Fotografie meistens mehr als reine Wiedergabe. Fühlen sie sich als Fotograf dem Problem ausgesetzt, durch ihre Arbeit zu einer Ästhetisierung der dargestellten Ereignisse beizutragen (beispielsweise gehen aus brennenden Barrikaden in der Regel sehr »schöne« Fotografien hervor)?

Ästhetisierung bestimmter Ereignisse ist nicht das Problem eines Fotojournalisten, der der Wahrheit verpflichtet ist, Ereignisse nicht inszeniert und mit der »klassischen« Reporterausrüstung arbeitet. Wenn unter diesen Bedingungen ein ästhetisierendes Bild entsteht, sehe ich darin kein Problem. Problematisch wird es, wenn einem solchen Bild die Rolle angedichtet wird, es sei DAS repräsentative Bild zur Bebilderung eines Ereignisses, das mit Sicherheit wesentlich vielfältiger war. Ästhetik ist für mich eher positiv besetzt. Verherrlichung aber sollte einem Fotografen fremd sein.

Trauen sie der Fotografie zu, durch das Sichtbarmachen von Ungesehenem in bestimmten Bereichen ein Umdenken in Gang zu setzen?

Es ist schön, wenn eine Fotografie die Menschen zum Denken und Nachdenken anregt und, durch prominente Veröffentlichung im öffentlichen Diskurs, Einfluss auf die Meinungen hat. Hervorragend ist es, wenn durch Fotografie positive Dinge angeschoben und negative ausgebremst werden. Das kann Fotografie, wenngleich es in der bildüberfrachteten Umgebung immer schwieriger wird, sich mit Fotografien einer breiten Öffentlichkeit gegenüber »Gehör« zu verschaffen. Zudem werden die »Bilder des Jahres« immer mehr durch Fotos von Überwachungskameras (Vereitelte Bombenanschläge in Köln), Touristenhandys (Tsunami) oder Selbstdarsteller (Abu Ghraib) dominiert. Fotografen mit Idealismus, Mut und humanistischer Arbeitseinstellung sollten sich davon aber nicht abschrecken lassen. Der Beruf ist zu spannend, als dass die Fotografen mit Leidenschaft und Ideen das Feld den rein kommerziell ausgerichteten Bildverkäufern überlassen sollten!

Literatur

- Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1991): Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Blunck, Friedrich (1931): »Geleitwort«. In: Erich Retzlaff, Die von der Scholle. Sechshundfünfzig photographische Bildnisse bodenständiger Menschen, Göttingen: Deuerlich, S. 3-7.
- Brückle, Wolfgang (2000): »Kein Porträt mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930«. In: Claudia Schmöl-

- ders/Sander L. Gilman (Hg.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln: DuMont, S. 131-155.
- Buchloh, Benjamin (1997): »Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa«. In: Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hg.), *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München/New York: Prestel, S. 50-60.
- Buck-Morss, Susan (2000): *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dierking, Dierk E./Ann und Jürgen Wilde (Hg.) (2004): *Urformen der Kunst. Aus Pflanzenreich und fremden Welten. Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Sonderschau der Art Cologne vom 28. Oktober – 1. November 2004*, Köln: Druckhaus Locher.
- Durus, Alfred, d.i. Alfréd Keményi (1931): »Fotomontage Ausstellung«. *Der Arbeiter-Fotograf* 5, S. 136.
- Evers, Bernd (Hg.) (2005): *Neues Sehen in Berlin. Fotografien der Zwanziger Jahre*, Ausstellungskatalog, Berlin: Kunstbibliothek.
- Harald Olbrich (1991): »»Grün oder – Rot?« Streit unter Avantgardisten«. In: Helen Adkins (Hg.), John Heartfield. *Eine Ausstellung der Akademie der Künste zu Berlin*, Köln: DuMont, S. 348-356.
- Kemp, Wolfgang (1999): *Theorie der Fotografie*, Bd. 2, München: Schirmer/Mosel.
- Kröner, Magdalena (2004): »Ein Geysir neuer Bilderwelten. Urformen der Kunst und Magie der Form: Ein überraschender Dialog«. In: Dierk E. Dierking, Ann und Jürgen Wilde (Hg.), *Urformen der Kunst. Aus Pflanzenreich und fremden Welten*, Köln: Druckhaus Locher, S. 9-23.
- Lange, Susanne/Gabriele Conrath-Scholl (2001): »August Sander. Ein Konzept in seiner Entwicklung«. In: *Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur* (Hg.): *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*, München: Schirmer/Mosel, S. 12-29.
- Möbius, Hanno (2000): *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München: Fink 2000.
- Nitsche, Jessica (2008): »Walter Benjamins Rezeption der Paris-Fotografien Eugène Atgets«. In: Bernd Witte (Hg.), *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 258-269.
- Sonderegger, Ruth (2005): »Über die mehrfachen Grenzen zwischen Theorie und Praxis; mit ständiger Rücksicht auf das Theater von René Pollesch und die Kunstkritik-Theorie von Walter Benjamin«. In: Beatrice von Bismarck (Hg.), *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in*

- der Übergangszone, Köln: Verlag der Buchhandlung König, S. 225-250.
- Teune, Simon (2008): »Gegen Zaun, Gipfel und Käfighaltung. Eine Chronik des Protestes gegen das G8-Treffen in Heiligendamm«. In: Dieter Rucht (Hg.), Nur Clowns und Chaoten? Die G8-Proteste im Spiegel der Massenmedien, Frankfurt u.a.: Campus Verlag, S. 17-29.
- Walter Benjamin Archiv (Hg.) (2006): Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Weigel, Sigrid (2003): »Techne und Aisthesis photo- und kinematographischer Bilder – Die Geburt von Benjamins Theorie optischer Medien aus dem Detail«. In: <http://www.iwbg.uni-duesseldorf.de/Pdf/Weigel11.pdf> (Vortrag, ZKM Karlsruhe, letzter Zugriff 22.01.09).

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Photographische Sammlung, SK Stiftung Kultur Köln (Hg.) (2001): August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts, Studienband, München: Schirmer/Mosel, S. 107. – Abb. 2 und 3: Dierking/Wilde (2004): 16 u. 38. – Abb. 4: Evers 2005: 185. – Abb. 5: Walter Benjamin Archiv 2006: 224. – Abb. 6: Hans Christian Adam/Andreas Krase (Hg.) (2001): Eugène Atget's Paris, Köln u.a.: taschen, S. 11. – Abb. 7-9: Die drei Fotografien der Proteste anlässlich des G8-Gipfels in Heiligendamm stammen von Timo Vogt (siehe www.randbild.de), dem an dieser Stelle herzlich für die kooperative Zusammenarbeit gedankt sei.