

*Ruinenfotografie (Sammelrezension)***Ludger Derenthal: Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre.  
Fotografie im sich teilenden Deutschland**

Marburg: Jonas Verlag 1999. 358 S. mit zahlr. Abb., ISBN 3-89445-249-8, DM 88,-

**Carl Aigner, Hubertus von Amelunxen, Walter Smerling (Hg.):  
Tomorrow For Ever. Architektur/Zeit/Photographie**

Köln: DuMont 1999 (Die Kunst der Zeit, Bd.1), 216 S. mit zahlr. farb. Abb., ISBN 3-7701-5068-6, DM 49,90

Die ästhetischen, medialen und temporalen Bezüge zwischen Fotografien und Ruinen stehen im Zentrum gleich zweier unlängst erschienener, reich bebildeter Publikationen, die unterschiedlicher indes kaum sein könnten, was ihre Methodik und was ihre Perspektivierung des Gegenstandes angeht.

Ludger Derenthals bereits 1995 an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereichte Dissertation versteht sich als eine „Geschichte der Fotografie in Deutschland in den ersten Jahren nach dem zweiten Weltkrieg“ (S.9), wobei als Ausgangshypothese formuliert wird, dass sich in der Fotografie „die beiden sich etablierenden unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Nachkriegssysteme spiegeln“ (S.7). Entsprechend bifokal ist Derenthals Argumentation angelegt, die soziale Funktion, Distributions- und strukturelle Organisationsformen der Nachkriegsfotografie im Zeitraum von 1945 und ca. 1955 immer in beiden deutschen Staaten (respektive den unterschiedlichen Besatzungszonen) nachzuzeichnen und dabei zu extrapolieren versucht. Entsprechend großen Raum nimmt daher die Darstellung der je unterschiedlichen Ausbildungs-, Ausstellungs- und Archivkonzeptionen ein, so dass sich Derenthals akribische und sachkundige Studie primär als ein so umfassender wie grundlegender Beitrag zur Institutionsgeschichte der deutschen Fotografie liest. Indem der Verfasser hierbei auch den publizistischen Präsentationsforen der Nachkriegsfotografie detailliert nachgeht, liefert er zudem gleichsam en passant beachtenswertes Material zu einer deutsch-deutschen Pressegeschichte der Trümmer- und Aufbaujahre.

Angesichts des Buchtitels ist jedoch die Reflexion der ästhetischen und medialen Dimensionen irritierend marginal ausgefallen: Wenngleich Derenthal in einzelnen Bildanalysen durchaus ein gutes und offenbar kunsthistorisch geschultes Auge verrät, so mangelt es seiner Studie aber an einer übergreifenden methodologischen Konzeption, der es gelänge, die Spezifik der Ruinenfotografie heuristisch relevant abzubilden oder gar für medientheoretische Überlegungen zugänglich zu machen. Gelegentliche Polarisierungen zwischen ‚Bildern der Sieger‘ und ‚Deutscher Trümmertfotografie‘, sowie in der Folge zwischen ‚sozialistischem Realismus‘ und ‚Avantgarde‘ bleiben zu holzschnittartig und letztlich abstrakt, um

Nennenswertes zu einer dezidierten Trümmerästhetik der Fotografie beisteuern zu können. Stattdessen läuft Derenthals Untersuchung zuweilen Gefahr, ihr reiches Bildmaterial als ungebrochenes Zeugnis vor- und übergeordneter mentalitäts- und sozialgeschichtlicher Prozesse zu lesen, konfligierende Einflussgrößen wie etwa ikonographische Traditionen, dispositive Rahmungen und Konnotationsdifferenzen darüber jedoch zu vernachlässigen. So liegen die Stärken dieses insgesamt dennoch lesens- und betrachtenswerten Bandes also eindeutig eher in seinen philologisch-historiographischen, denn in seinen systematischen Erträgen.

Genau umgekehrt ist die Perspektivierung in den Essays von Hubertus von Amelunxen, Carl Aigner und Peter Geimer in *Tomorrow For Ever* angelegt. Es handelt sich hierbei um den Katalog zweier Ausstellungen in der Kunsthalle Krems und dem Museum Küppersmühle Sammlung Grothe, Duisburg 1999 bzw. 2000, deren Exponate sich jeweils aus drei Teilen zusammensetzten: einem Korpus historischer Fotografien des 19. Jhd. aus der Sammlung Ruth und Peter Herzog, aktuelle Aufnahmen von Hélène Binet von Daniel Libeskind's Erweiterungsbau des Jüdischen Museums in Berlin sowie einer breitgefächerten Auswahl zeitgenössischer Kunstfotografien von den Sechzigern bis heute (u. a. Hanne Darboven, Peter Fischli David Weiss, John Hilliard, Urs Lüthi). Strukturelles Bindeglied dieser disparaten Materialien und somit zugleich konzeptionelles Sujet der Ausstellungen, wie es in den Begleittexten der Kuratoren Carl Aigner und Hubertus von Amelunxen entfaltet wird, ist die in diesen Fotografien eingeschriebene „Plötzlichkeit des Verfalls“, der „unterbrochenen, aufgehaltene Erzählung“ (S.11), die als eine „latente Konstruktion einer Zukunft“ (S.13) figuriert. Soweit dies vor allem von Amelunxens wieder einmal eher nomadisierenden denn explizierenden Ausführungen überhaupt zweifelsfrei entnommen werden kann, scheint es hier also um eine systematische Begründung der Fotografie als „Pikturalisierungsprozeß von Zeit“ (S.28) zu gehen, wie er sich idealiter in der Architekturfotografie (im weitesten Sinne) manifestiert, die (im weitesten Sinne) immer schon Ruinenfotografie ist, auch dann, wenn die Ruine selbst nicht Bildreferenz ist. Vielmehr ist „der Gedanke der Ruine [...] denkbildnerisch in der Fotografie per se enthalten“ (S.9), liegt dem fotografischen Lichtbild also keineswegs jenes nostalgisch-fixierende Momentum zugrunde, mit dem sie traditionell assoziiert wird, sondern ein – an Benjamins Geschichtsdiagnostik erinnernder – paradoxer Zusammenprall von Gewesenem und künftigem Es-wird-gewesen-sein. Kurz: In jeder Fotografie ist die künftige Ruine des (re)präsen(t)ierten Bildobjekts immer schon (prä)existent, eben „Tomorrow For Ever“. Und so nimmt die Fotografie denn auch ihre BetrachterInnen „in ihrer auf währenden Verfall fortgesetzten Bewegung in die Konstellation von Vergangenenem und Kommendem als Vergangenenem hinein“ (S.21). Hier könnte durchaus auch ein anthropologischer Begründungsversuch des Mediums ansetzen, beruht doch das technische wie das vortechnische Gedächtnis „auf der Zerstörung dessen, woran es erinnern soll“ (S.32), setzt erst das Wissen um den oder die Ahnung von dem künftigen

Ruinenstatus memorierende Funktionen überhaupt in Kraft. Die Fotografie kommt insofern immer schon ‚aus der Zukunft‘ auf die fotografierten Objekte zu und kann daher dergestalt auch und vor allem die Architektur als ‚Ruine vollenden‘ (S.12). Diese in ihrer abgründigen Paradoxie wahrhaft spannende Denkfigur, die in der Tat neue Perspektiven auf die vielgestaltigen Bildbeispiele des Bandes wie auf die Fotografie überhaupt eröffnet, hätte indes eine etwas stringendere Argumentation und lesefreundlichere Darlegung verdient, als von Amelunxen sie hier vorlegt. So bleibt es Peter Geimer vorbehalten, in seinem abschließenden Essay über historische Bildformen des Architektonischen, wie etwa Duprez‘ erst post festum publizierte Stiche der zwischenzeitlich durch ein Erdbeben verwüsteten Stadt Messina, „die Zeiten der Ruine“ als „Aufzeichnungen, die ihren Gegenstand überleben und ihn von Anfang an bereits überlebt haben“ (S.34) zu erklären und damit die Essenz der vorangegangenen Texte überhaupt erst transparent zu machen. Problematisch daran ist nur, dass er die fragliche Denkfigur am kunsthistorischen Exempel belegt und damit die von Amelunxen und Aigner zuvor postulierte spezifische ‚Ruinen-Kompetenz‘ des Mediums Fotografie ungewollt wieder relativiert, wenn nicht nivelliert.

Die Relationen zwischen Ruine und Fotografie sind, dies immerhin zeigen die vorliegenden Publikationen in all ihrer Divergenz nachdrücklich auf, mutmaßlich so facettenreich wie tiefgreifend. Ein rundum gelungener Ansatz, das ‚ganze‘ Spektrum dieser vielfältigen Wechselbezüge im Spannungsfeld von Referentialität und Rekonstruktion, Strukturisomorphie und Temporalität heuristisch auszuloten und in einer historisch-systematische Modellation überzeugend abzubilden, steht indes weiterhin aus.

Kay Kirchmann (Konstanz)