

*Sammelrezension: Fotografie und Politik*

**Robert Gander, Maria Markt (Hg.): Bild.Strategien. Fotografie zwischen politischem Kalkül und sozialdokumentarischem Anspruch**

Wien: Studien Verlag 2009, 296 S. ISBN 978-7065-4647-8, € 29,90

**Werner Dreier, Eduart Fuchs, Verena Radkau, Hans Utz (Hg.): Schlüsselbilder des Nationalsozialismus. Fotohistorische und didaktische Überlegungen**

Wien: Studien Verlag 2008, 176 S. ISBN 978-7065-4688-1, € 16,-

Der von Robert Gander und Maria Markt herausgegebene Band besteht im Wesentlichen aus fünf Diplomarbeiten, die am Institut für Kunstgeschichte in Innsbruck geschrieben wurden. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass vor allem die sehr bekannten Dokumentarfotografen der legendären Magnum-Fotoagentur in den Mittelpunkt gerückt werden: Robert Capa, Henri Cartier-Bresson und Werner Bischof. Umrahmt wird dieses Kernstück von Ausführungen über die „Fotomontage als politische Aussage“ (S.37), in denen Maria Markt einen kurzen und prägnanten Überblick über den geschichtlichen Verlauf dieser immer schon mit der Kunstgeschichte eng verknüpften Form gibt, wobei die Autorin zurecht herausstellt, dass das Genre der Fotomontage „dem Rezipienten nur wenig Deutungs-Spielraum“ (S.37) überlassen will. Ihrem Beitrag sind, wie

auch allen anderen, zahlreiche und ausgezeichnete Anschauungsbeispiele angehängt, zudem in guter Druckqualität, was bei medienwissenschaftlichen Büchern leider immer noch zu den Ausnahmen zählt. Als kleines Fundstück, das geeignet ist, ein Licht auf die Bildrezeption der 1950er Jahre zu werden, tritt in dem besprochenen Band der Beitrag „Rudolf Purner. Paris und Berlin durch die Linse eines Tirolers“ (S.235) auf, mit dem Manuela Unterfrauner einen ambitionierten Amateurfotografen vorstellt, der es kurzzeitig zu Bekanntheit brachte, da er zwei Reisestipendien vom österreichischen Institut francais erhielt, um 1956 in Paris und 1959 in Berlin zu fotografieren.

Dass sich auch bei der Neubetrachtung der „Liga der Starfotografen“ (S.235) sehr lesenswertes zustande bringen lässt, beweist der lange Aufsatz über „Robert Capa, Fotograf im Spanischen Bürgerkrieg“ (S. 95-166), in dem Gandner sich ausführlich mit dem Genre der Kriegsfotografie auseinandersetzt. Von den mehr als 70.000 Bildern, die Robert Capa im Laufe seines Lebens aufgenommen hat, ist das mit Sicherheit berühmteste „Der Fallende Soldat“ vom 5. September 1936, auch bekannt unter dem Titel „Tod eines spanischen Loyalisten“. Gandner geht in seiner sorgfältigen Analyse davon aus, dass mit diesem Bild ein Paradigmenwechsel stattgefunden hat, mit dem die Kriegsfotografie „als eigenständiges Genre“ (S.102) etabliert wurde, da der Fotograf nunmehr als Reporter an vorderster Front und als Teil des Kampfgeschehens agierte. Der Autor hat dafür den sehr passenden Ausdruck „Combat-Fotografie“ (S.117) geprägt. Ausgehend vom historischen Entstehungskontext des Capa-Fotos zeigt Gandner seinen wechselnden Status in der Rezeptionsgeschichte auf. Was zunächst als propagandistisch verwertbare, dann als humanistisch gemeinte „Entkontextualisierung“ (S.114) begann, womit das Foto vom visuellen Symbol des Spanischen Bürgerkrieges zum universellen Symbol des Krieges überhaupt avancierte, wurde in den letzten drei Jahrzehnten mehr und mehr zu einer „Kontroverse um die Authentizität“ (S.109), womit eine „Rekontextualisierung“ (S.114) eingesetzt hat, in der sich die Frage nach einer möglichen Inszenierung vor die Rezeption von Capas voluminösem Gesamtwerk geschoben hat, das ja immerhin fünf Kriege dokumentiert hat, und dies, wie Gandner betont, eben nicht nur in Form von Frontberichterstattung, sondern auch in zahllosen Szenenbildern des Alltags und des Menschen unter den extremen Bedingungen der Kriegszeiten. Umso erstaunlicher dürfte aus dieser Perspektive der Befund Gandners wirken, dass „die Dramatik des Krieges relativiert und seine Schrecken ästhetisiert und für ein breites Publikum konsumierbar gemacht“ (S.139) wurden.

Nicht in allen Aufsätzen wird die im Untertitel des Bandes angekündigte Spannweite „zwischen politischem Kalkül und sozialdokumentarischem Anspruch“ gleichermaßen stringent ausgelotet. So möchte Ulrike Thöny in einem kurzen Aufsatz (S. 167-180) den Magnum-Mitbegründer Henri Cartier-Bresson zwar gern als visuellen Geschichtsschreiber profilieren, aber wer seine filmischen Selbstzeugnisse kennt, wird hier den Eindruck gewinnen, dass die vier angeführten

Bildbeispiele nur den in der Fotogeschichtsschreibung forcierten Mythos vom redlichen Bildjournalisten fortschreiben, als den Cartier-Bresson sich selbst bestenfalls in der Frühzeit seiner Arbeit verstanden hat. Ausführlicher, aber nicht unbedingt inspirierender, nimmt sich der Aufsatz von Nadja Zwerger über Werner Bischof aus, der vor allem die Leitmotive „Mutter-Kind-Darstellungen“ (S.195) und „Darstellung von Schlafenden“ (S.202) herausarbeitet. Statt den historischen Verwendungskontext von Fotografien aufzuzeigen, begnügt die Autorin sich mit zweifelhaften Formulierungen wie „die Massen verlangen Zeugnisse über das Weltgeschehen“ (S.209) oder „Werner Bischofs sozialdokumentarische Arbeiten schwanken in schöpferischer Spannung zwischen Journalismus und Kunst.“ (S.213) Die bemühten ikonographischen Beschreibungen laufen damit ins Leere und lösen die Lektüre der Fotos deutlich ab von ihrem historischen Stellenwert, was die Autorin zudem durch den notorischen Gebrauch des Präsens deutlich anzeigt.

Deutlich mehr Gewinn bietet demgegenüber die Einleitung des Bandes, in dem die beiden Herausgeber das „Schlüssel(bild) zum Skandal“ (S. 19) behandeln, nämlich das Bild des Kapuzenmannes, das 2003 im Abu-Ghraib-Gefängnis aufgenommen wurde, und das mittlerweile „zum Symbolbild für den Folterskandal“ (S.22) wurde. Hier wird in exemplarischer Kurzform aufgezeigt, wie sich das im Vorwort von Christoph Bertsch formulierte Plädoyer für eine „offen strukturierte Kunstwissenschaft“ (S.7) und für eine „aktuelle Bildforschung“ (S.13) konkret in die Praxis umsetzen lässt. Zunächst wird das Bildmotiv des an Elektrodrähte angeschlossenen Gefangenen in schwarzem Kapuzenmantel in eine ikonographische Tradition gestellt, wodurch der Akt der Zurschaustellung wie auch die Interpretationsangebote an den Betrachter ein Stück weit vom eigentlichen politischen Kontext entkoppelt werden. In einem zweiten Schritt wird dann der vielfältige Gebrauch des Bildes, den die Autoren mustergültig recherchiert haben, ins Blickfeld gerückt, so dass sich die zweifelhafte Karriere eines Fotomotivs nachzeichnen lässt vom aktuellen „Symbolbild für den Folterskandal“ (S.22) bis hin zum Kapuzenstil in Werbung und Mode.

Der von Werner Dreier, Eduart Fuchs, Verena Radkau und Hans Utz herausgegebene Band *Schlüsselbilder des Nationalsozialismus* plädiert ebenfalls für eine Kontextualisierung und damit kritische Hinterfragung von Fotografien, wie sie in den Medien und in Schulbüchern als Ikonen der nationalsozialistischen Herrschaft kursieren. Das Plädoyer für eine quellenkritische Herangehensweise ist hier jedoch in den zahlreichen Einzelfallanalysen prägnanter zu greifen. Die Autoren begnügen sich nicht mit ikonographischen Beschreibungen, sondern beziehen auch, das mag vielleicht am Gegenstandsgebiet liegen, deutlicher Position. Die Ikonen oder Schlüsselbilder zu behandeln, unterliegt von vornherein, wie Verena Radkau in ihrer Einleitung betont, einem strukturellen Problem, da die weitaus größte Zahl der bekannten Fotos aus jener Zeit „Täterbilder“ (S.11) sind. Hanno Loewy zeigt in seinem Aufsatz über „eine der größten und erfolgreichsten Wanderausstellungen

der deutschen Geschichte“ (S.14), nämlich „Der ewige Jude“, die am 8. November 1937 in München eröffnet wurde, die erschreckende Kontinuität und Tradierung der antisemitischen Fantasien seit dem Mittelalter auf.

Die insgesamt elf Beiträge bieten je zur Hälfte fotohistorische Analysen sowie fachdidaktische Überlegungen zur Behandlung von Fotos aus der NS-Zeit im Schulunterricht. Ergänzt wird der Band um zwei praktische Handreichungen, die nicht nur für Lehrkräfte interessant sein dürften, da die ausgewählte Literaturliste und die separate Linkliste jeweils fundiert kommentiert werden.

Annette Deeken (Trier)

## Hinweise

- Ilka Becker: Fotografische Atmosphären. Rhetoriken des Unbestimmten in der zeitgenössischen Kunst. München 2010, 215 S., ISBN 978-3-7705-4707-4, € 29,90
- Karen Beckman: Crash. Cinema and the Politics of Speed and Stasis. Durham 2010, 336 S., ISBN 978-0-8223-4726-2, \$ 24,95
- Melanie Daniella Mlakar: Halbwesen. Eine Kulturtechnik am Beispiel der lebenden Toten im Horror-, Gewalt-, und Zombiefilm. Münster 2010, 144 S., ISBN 978-3-8258-1813-5, € 19,90
- Jessica Nitsche: Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie. Berlin 2010, 296 S., ISBN 978-3-86599-110-2, € 26,90
- Beate Ochsner: DeMONSTRATION. Zur Repräsentation des Monsters und des Monströsen in Literatur, Fotografie und Film. Heidelberg 2009, 345 S., ISBN 978-3-935025-49-2, € 42,80
- Andrew Osmond: 100 Animated Feature Films. London 2010, 252 S., ISBN 978-1-8445-7340-0, GBP 20,00
- Ludger Schwarte: Bild Performanz. Die Kraft des Visuellen. Paderborn 2010, 312 S., ISBN 978-3-7705-5079-1, € 39,90
- Michaela Wunsch: Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten. Berlin 2010, 240 S., ISBN 978-3-86599-100-3, € 24,90