

**Zeitgeschichte und Fotografie.
Paradigmen – Probleme – Perspektiven /
Histoire contemporaine et Photographie:
Paradigmes – Problématiques –
Perspectives**

Veranstalter: Daniela Kneissl (DHIP)

Datum, Ort: 09.11.2007, Paris

Bericht von: Christiane Abele, Universität
Freiburg; Philipp Hertzog, EHESS Paris; Da-
niela Kneissl, DHIP

Fotografien sind Momente, die, wie Pierre Nora es einmal ausdrückte, dem unaufhörlichen Lauf der Zeit entrissen werden. In ihrer Einleitung bezeichnete DANIELA KNEISSL (DHIP) die analytische Hinterfragung des Einflusses dieser fotografischen Momente auf die Konstruktion und Rekonstruktion von Geschichte als eine der wichtigsten Herausforderungen für den mit visuellen Quellen arbeitenden Zeithistoriker: Während es an Warnungen zum eingeschränkten Quellenwert der Fotografie nicht fehlt, wird die Frage, wie man als Historiker der Fotografie gerecht wird, viel seltener gestellt.

Gleich der erste Vortrag der Sektion „Fotografie(n) und Kontext(e): Semantische und institutionelle Dimensionen“ des Medienwissenschaftlers JÖRN GLASENAPP (Universität Köln) nahm Pierre Noras Metapher des „entrissenen Moments“ buchstäblich beim Wort.

Der Vortrag beleuchtete die Entstehung und Deutungen des legendären Fotos „Der Degendieb“, das der deutsche Fotograf Robert Lebeck am 29. Juni 1960 in Léopoldville, der Hauptstadt von Belgisch-Kongo, schoss. Anhand dieses fotojournalistischen „Volltreffers“ demonstrierte der Referent die Bedeutung der „Intexion“ – der Einbettung eines Bildes in einen (historischen) Diskurs – für seine substanzielle Aussagekraft. Lebeck selbst bezeichnete sein berühmtes Bild als „Zufallstreffer“, bei dem „keinerlei Hirnmasse mit ihm Spiel gewesen sei“. Es sei ihm dabei jedoch nicht nur gelungen, den alles entscheidenden Moment einzufangen – ein junger schwarzer Kongoleser stiehlt König Baudoin bei einer Parade seinen Degen –, sondern gleichzeitig dieses Ereignis in einer so gelungenen Bildkomposition zu inszenieren, dass

sich eine symbolisch aufgeladene Interpretation geradezu aufdrängt: mitten in den Wirren der Dekolonialisierung entreißt ein Afrikaner dem europäischen Monarchen sein Machtsymbol, und damit dem Mutterland die Kontrolle über die Kolonie. Susan Sontags These der Fotografie als „Kurzfassung der Realität“ greife hier auf eindrucksvolle Weise. Durch die Einfügung in eine Fotostrecke der Zeitschrift „Kristall“ verlor das berühmte Bild jedoch zunächst an symbolischer Aussagekraft – dort verschwand es zwischen Aufnahmen, die unmittelbar nach dem Diebstahl entstanden und die der spannungsgeladenen Dichotomie von „Schwarz gegen Weiß“ entbehrten. Das Bild verkam zum „mahnenden Sinnbild der Unbeherrschtheit und damit Inkompetenz der Kongolesen“. Erst einige Jahre später, als die Bildstrecke in dem Bildband „Afrika im Jahre Null“ erneut veröffentlicht wurde, erhielt das Bild seine symbolische Tragkraft zurück, die es schließlich zur Bildikone einer „antiautoritären Auflehnung“ machte. In Frankreich, so wurde in der Diskussion deutlich, ist dieses Bild jedoch nicht einmal kolonialgeschichtlich interessierten Bildhistorikern bekannt.

GAËLLE MOREL (Société française de photographie, Paris) stellte einige Ergebnisse ihrer 2006 veröffentlichten Dissertation vor, die sich mit dem Autorenstatus in der Fotografie seit den 1970er-Jahren beschäftigt hatte.¹ In Frankreich habe mit der Ära Mitterrand 1981 auch eine kulturelle Anerkennung der Fotografie eingesetzt, die sich nunmehr nicht mehr nur über ihren Nutzwert, sondern auch über ihre ästhetische Qualität definierte. Die Betonung einer spezifischen Ästhetik der Fotografie führte schließlich zur zumindest moralischen Anerkennung des Fotografen als dem Autor seiner Bilder. Die Urheber der „photoreportages d’auteur“ setzten sich somit einerseits vom Künstler ab, da die Funktionalität von dokumentarischen oder aus aktuellem Anlass entstandenen Fotografien nicht in Frage gestellt wurde. Gleichzeitig aber konnte die untergeordnete Rolle des Fotografen als „fournisseur d’images“, als Zuarbeiter der schreibenden Zunft über-

¹ Morel, Gaëlle, *Le photoreportage d’auteur. L’institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Editions, 2006

wunden werden. Sichtbar wird diese Emanzipation vor allem in der Bildpolitik der Zeitung „Libération“ und der „Agence de presse Libération“ (APL): Unter dem direkten Einfluss des seit 1978 bei der Zeitung tätigen Fotokritikers Christian Caujolle erhielten Fotografen wie Raymond Depardon weitgehende Freiheit bei der Wahl ihrer Sujets. In der 1981 täglich erscheinenden „Correspondance new-yorkaise“ nahmen die Fotos von Depardon stets mindestens die Hälfte der Seite ein und waren insofern nicht mehr als Illustration zu verstehen, sondern als eigenständige „Reportage“. Die Frage, inwiefern sich verändernde gesellschaftliche und kulturelle Blickweisen auf die Fotografie als Medium in die Betrachtung durch den Historiker miteinfließen müssen, wurde in der Diskussion übereinstimmend als weitgehend unbeantwortet beurteilt.

Die zweite Hälfte des Vormittags eröffnete THÉRÈSE BLONDET-BISCH, die über ihre Erfahrungen als Leiterin der fotografischen Abteilung der Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC) sprach. Sie schilderte, wie sie seit 1985 das in großer Menge vorhandene Bildmaterial in weitgehender Autonomie neugeordnet und katalogisiert hat und gab somit interessante Einblicke in die Wechselwirkung von Archivpolitik und Aufwertung der Fotografie als historischer Quelle. Der Fotobestand der BDIC umfasst inklusive Postkarten etwa 800.000 Einzelstücke, wobei die Bildzeugnisse zum Ersten Weltkrieg den größten Anteil ausmachen. Bis Ende der 1970er-Jahre wurde bei der Archivierung kaum Wert auf die Erfassung von Entstehungskontexten gelegt: Die erste Nennung eines Fotografen etwa stammt aus dem Jahr 1978. Bei der systematischen Erweiterung des Bestandes geht es der Archivarin deshalb auch darum, der lückenhaften Dokumentation vorzubeugen, die für die älteren Bestände typisch ist. Verzeichnet werden dabei Aufnahmeort und -datum, sowie Entstehungskontexte – und damit eine Art „oral history“ der Fotografie, aber auch technische Gegebenheiten wie Kameratyp, optische Einstellungen, Papierart et cetera. Der hohe wissenschaftliche Wert dieser Legenden werde oft sowohl von den Fotografen als auch von den Nutzern verkannt und häufig überhaupt

nicht beachtet. Ebenso verführe der Bilderreichtum der Archive ganz allgemein nicht selten zum nachlässigen Umgang mit der Quelle Fotografie: Das Bild wird somit in der Praxis oft zu sehr als reines „Bild“ ohne Geschichte und nicht als Quelle behandelt.

Einen Vergleich mit der Situation von fotografischen Archiven in Deutschland ermöglichte anschließend der Vortrag von OLIVER SANDER (Bundesarchiv Koblenz), in dessen Mittelpunkt die Propagandafotografie der DDR sowie die Digitalisierungsarbeit des Bundesarchivs standen exemplarisch aufgezeigt am Bestand „Bild 183“, dem ehemaligen Fotobestand des Allgemeinen Deutschen Nachrichtendienstes (ADN). Diese Inlandsnachrichtenagentur der DDR verbreitete seit 1946 jährlich rund 90.000 Meldungen an DDR-Medien. Die 5,5 Millionen Bilder des Bestandes stellen eine umfassende fotografische Dokumentation des politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Lebens der DDR zwischen 1949 und 1990 dar. Der Vortrag gab einen Überblick über die verschiedenen Aspekte der DDR-Propagandafotografie und zeigte auch Aspekte von Fehlstellen, Umdeutungen und Gegenpropaganda auf. Des Weiteren führte er in die Benutzung der Online-Datenbank des Bundesarchivs ein (www.bild.bundesarchiv.de), in welcher 132.000 Bilder des ADN-Bestandes sowie deren Textangaben auf der Rückseite digital erfasst sind. Bildbearbeitungen wurden zur Gewährleistung der Authentizität nicht durchgeführt.

Beide Referenten sprachen auch das Problem des Missbrauchs von Bildern an, etwa in rechtsradikalem Kontext. Dieses Risiko müsse jedoch für einen freien Zugang zum Bildmaterial in Kauf genommen werden.

Die zweite Hälfte des Ateliers unter dem Motto „Repräsentation oder Imagination: Das Beispiel ‚Fotografie und Krieg‘“ – eröffnete CLAIRE MAUSS-COPEAUX (Groupe de recherche et d'études sur la Méditerranée et le Moyen Orient (GREMMO) – Lyon) mit einem Beitrag über Amateurfotos der französischen Wehrpflichtigen im Algerienkrieg. Diese Studien waren Teil eines größeren Forschungsprojekts, in dem sie Interviews mit ehemaligen Kriegsteilnehmern, Dokumente aus Militärarchiven und private Fotografien zusam-

mengeführt hatte. Auf den meisten Fotos präsentieren sich die jungen Männer stolz mit Uniform und Waffe. Die Referentin unterschied dabei Aufnahmen des „tapferen kleinen Soldaten“ von denen der „Kämpfer“, die unerschrocken und martialisch bewaffnet dem Abenteuer entgegenblicken. Dem stellte sie ihre heutigen Gespräche mit Veteranen entgegen: Fast alle präsentierten sich als „kleine Soldaten“, die statt Abenteuerlust ihre Kritik an der militärischen Führung betonten. Ablehnung und Karikatur wurden jedoch auch schon in Teilen der zeitgenössischen Fotos ausgedrückt, wenn auch meist subtil: Viele Privatfotos zeigen Soldaten in betont unimilitärischer Haltung, oder auch beim Nachstellen militärischer Posen in Badekleidung. Selten sind dagegen Fotos von Kriegsverbrechen und ihren Tätern. Fotos von Erniedrigungen seien nicht etwa als Beweis gegen die Militärführung aufgenommen worden, sondern als Trophäen für die Täter. Wie für ihre gesamte Untersuchung betonte die Referentin insbesondere für diese vielfach versteckten oder vernichteten Bilder, dass sie keinerlei quantitative Rückschlüsse auf die Realität des Algerienkrieges zuließen.

Unter dem Titel „Fadenkreuz – Kapuzenmann“ referierte GERHARD PAUL (Flensburg) über die Fotografie des Golfkrieges von 1991 und des seit 2003 andauernden Irakkrieges. Die Schlagwörter im Titel bezog er auf zwei zu ästhetischen Ikonen des Krieges gewordenen Bildern, die jedoch den eigentlichen Krieg gar nicht zeigen: Das Fadenkreuz der auf ihr Ziel zurasenden Rakete (1991) und der „Kapuzenmann“ auf den Folterfotos von Abu Ghraib (2003). Im Golfkrieg von 1991 wurde die Bildberichterstattung weitgehend unterdrückt und nur wenige Fotoreporter akkreditiert. Auf den meisten Fotos dominiert intaktes alliiertes Kriegsgerät (auch auf kontextlosen Archivbildern!), das als martialische Machtdemonstration in Szene gesetzt wurde; wenig in den Blickpunkt dagegen gerieten tatsächliche Kriegsfolgen und -schäden. Der „saubere High-Tech-Krieg“ in Videospiel-Ästhetik sei auch in Deutschland das vorherrschende Bild gewesen. Die Manipulationskraft der Bilder wird zudem deutlich, wenn Bush sich in Uniform und vor dem Banner „Mission Accomplished“ auf ei-

nem Flugzeugträger inszeniert – der in Wahrheit vor der Küste Kaliforniens lag. Der Irakkrieg von 2003 dagegen sei von vorneherein auf Propagandawirksamkeit angelegt gewesen, inklusive einer offensiven Medienpolitik und dem *embedding* ausgesuchter Journalisten. Neben alledem gebe es natürlich weiterhin „die anderen Bilder“ des Krieges, die Brutalität und Opfer zeigen – allerdings fern der Massenmedien. Besonders die irakische Seite füllte die Lücken der einseitigen Bilder westlicher Medien; Fotos von Opfern der eigenen Bevölkerung dienten hier als Propagandawaffen. Weniger als um militärische Erfolge gehe es in diesen modernen Kriegen um Symbolik. Spätestens mit dem Irakkrieg, resümierte Gerhard Paul, seien Bilder nicht mehr nur Dokumentation, sondern eigenständige Waffen geworden, die Gewalt bewusst verstecken oder eben zeigen – oder gar selbst Gewaltakte motivieren, die nur wegen ihrer digitalen Verbreitung begangen werden. Gerade durch Internet-Publikationen werde es andererseits ermöglicht, das einseitige Bild zu relativieren und dem Krieg seine „Körperlichkeit“ zurückzugeben.

Die anschließende, von FABRICE D'ALMEIDA (Institut d'histoire du temps présent, Paris) geleitete Diskussion suchte zu ergründen, welche Aspekte des Krieges durch die Bildberichterstattung zu Stereotypen des Krieges schlechthin werden konnten. Oliver Sander stellte einen interessanten Unterschied zwischen der propagandistischen Bildproduktion der Nationalsozialisten im Zweiten Weltkrieg und der US-Regierung in aktuellen Kriegen fest: Während etwa Bilder der NS-Wochenschau langfristig, als Propaganda vor der Geschichte produziert worden seien, scheine es gegenwärtig kaum eine Rolle zu spielen, wenn Propaganda kurze Zeit später als gefälscht entlarvt werde, solange sie „für den Tagesbedarf“ ihre Pflicht getan habe.

Erörtert wurde zudem der Begriff des „Stereotypen“ im allgemeinen und gefragt, ob nicht auch offensichtlicher visueller Protest gegen akzeptierte Formen der Selbstrepräsentation von Kriegsteilnehmern (wie im Fall der *appelés en guerre* im Algerienkrieg) letztlich auf den zugrundeliegenden Stereotyp zurückverweise und diesen in

seiner Gültigkeit bestätige.

JENS JÄGER (Köln) sprach im Anschluss über die „Trümmeridentität“ deutscher Städte nach dem Zweiten Weltkrieg und ihre Vermittlung durch die Fotografie. Bilder von Ruinenstädten seien im kollektiven Bewusstsein der Deutschen tief verwurzelt, wobei sie nicht mehr nur für die konkrete Stadt stünden, sondern in ihrer (scheinbar) vollständigen Zerstörung das Paradigma der so genannten „Stunde Null“ stützten. Seine allgemeinen Überlegungen zu Trümmerbildern präziserte Jens Jäger am Beispiel der Stadt Köln. Die zentrale Bedeutung des Doms werde auf fast allen Fotos der Trümmerlandschaft deutlich. Gemeinsam ist den Aufnahmen, dass kaum individuelle Opfer gezeigt werden, sondern das Gesamtausmaß der Zerstörung möglichst eindrucksvoll ins Bild gesetzt wird. In Köln wie anderswo seien daher erhaltene Stadtviertel fast nie erwähnt worden, während die Zerstörung gleichermaßen an die allgegenwärtige Not erinnere und die Notwendigkeit des Neubeginns verdeutliche. Auch seien sie Sinnbild einer Anklage gegen die Alliierten und gegen Nazi-Deutschland als Kriegsauslöser. Der Referent stellte die eifrige fotografische Erfassung der Trümmer auch als Ausdruck von Lokalpatriotismus dar: als Hommage an eine schwer verletzte Stadt, die dennoch nicht aufgibt. Doch auch ganz pragmatische Gründe sprachen für die visuelle Überbetonung der Ruinen: Hohe Zerstörungsgrade seien vorteilhaft für finanzielle Zuweisungen gewesen, und auch für eine möglichst ungehemmte Freiheit in der Stadtplanung der Nachkriegszeit. In der Diskussion wurde ergänzt, dass die Wehrmacht selbst bereits vor Kriegsende zerstörte Städte als anklagende Propaganda fotografiert habe; auch zerstörte französische Städte wurden im besetzten Frankreich als Propaganda gegen die Alliierten instrumentalisiert. Angeregt wurde eine Untersuchung der Trümmerfotos im europäischen Vergleich, also auch etwa für Belgien, Polen oder Russland.

Zum Abschluss der Tagung stellte ANNE CHRISTOPHE (Lyon) Aspekte ihrer im März 2007 an der Ecole des Chartes abgeschlossenen Dissertation über die Darstellung des Ersten Weltkrieges in der Pressefotografie zwischen 1914 und 1939 vor. In ihrem Vortrag

konzentrierte sie sich auf die Ikonographie der pazifistischen Linken in der Zwischenkriegszeit. Hierbei verglich sie das sehr avantgardistische Magazin „Vu“ mit der kommunistischen Tageszeitung „L’Humanité“. Allgemein traten die *Anciens Combattants* bei der Verbreitung pazifistischen Denkens stark hervor. Während mündliche oder schriftliche Erzählungen vom Krieg häufig am „Unsagbaren“ scheitern mussten, sei das Foto für manche Veteranen zum idealen Medium geworden, um das Grauen des Krieges an Zivilisten und junge Generationen zu vermitteln. Die offiziellen Kriegsfotografien lehnte die pazifistische Linke als zensierte und geschönte Inszenierungen ab. Allerdings seien die schonungslosen Kriegsbilder auch in den untersuchten Presseorganen selten – mehr noch in „Vu“ als in „L’Humanité“ habe man befürchtet, die Leserschaft durch allzu grausame Darstellungen abzuschrecken; Fotografien von toten Soldaten oder Zivilisten waren somit äußerst rar. Diese muteten beide Redaktionen in Sonderausgaben nur einem zahlenmäßig begrenzten Publikum zu. Daneben wurde auch – vor allem in „Vu“ – die ungleich größere Zerstörungskraft zukünftiger Kriege auf recht drastische Art und Weise inszeniert: Fotografien, auf denen etwa Spaziergänger in der Mode der 1920er-Jahre sich nur mit Gasmasken auf die Straße wagen können, spielen deutlich auf die absolute Involvierung der Zivilbevölkerung in einem mit immer perfideren Mitteln geführten Krieg an.

Die abschließende Diskussion griff noch einmal einige Schlüsselthemen des Ateliers auf, wie die Frage nach der Aussagekraft von Kriegsfotografien zwischen spektakulären Verwendungen und Entstehungskontexten oder die Problematik der Stellung des fotografierten Bildes in nationalen und transnationalen Erinnerungskulturen. Die an verschiedenen Einzelfällen erarbeiteten und daher kontroversen Positionen zeigten einmal mehr, dass die Rolle der Fotografie im Besonderen und des Bildes im Allgemeinen in der Geschichte des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts mitnichten ein Modethema, sondern ein höchst ergiebiges Kerngebiet darstellt. Einhellig gelobt wurde bei allen bestehen bleibenden Meinungsverschiedenheiten von den deutschen und französischen Teilnehmern die

durch das Atelier vermittelten Einblicke in die Forschungsgebiete, Arbeitsmethoden und die Archivlandschaft des Nachbarlandes.

Konferenzübersicht:

JÖRN GLASENAPP (KÖLN): „Des Königs Schwert in schwarzer Hand“: Robert Lebecks Degendieb und der „Wind of Change“ in Afrika. Anmerkungen zu einer Foto-Ikone (*«La glaive du roi à la main noire»: Le «voleur du sabre» de Robert Lebeck et le «vent du changement» en Afrique. Remarques sur une photographie-culte.*)

GAËLLE MOREL (PARIS): La notion d’auteur en photographie. Une valeur institutionnelle. (*Der Autorenbegriff in der Fotografie als institutionelle Wertung.*)

THERESE BLONDET-BISCH (BDIC / MUSÉE D’HISTOIRE CONTEMPORAINE, PARIS): L’enrichissement des collections photographiques de la BDIC et son intérêt pour les chercheurs (*Die Erweiterung der fotografischen Sammlungen des BDIC und ihre Bedeutung für die Forschung*)

OLIVER SANDER (BUNDESARCHIV KOBLENZ): Die fotografische Überlieferung der DDR im Spiegel des Bestands 183. Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst – Bestand, Digitalisierung, Datenbank. (*L’héritage photographique de la RDA vu à travers la collection n° 183: Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst – contenu, numérisation, banque de données*)

CLAIRE MAUSS-COPEAUX (GREMMO-LYON): Les photographies des appelés en Algérie entre mémoire et histoire (*Die Fotografien französischer Soldaten im Algerienkrieg zwischen Erinnerung und Geschichte*)

GERHARD PAUL (FLENSBURG): Fadenkreuz – Kapuzenmann. Die Fotografie des Golf-Krieges 1991 und des Irak-Krieges 2003 (*Le réticule et l’homme encapuchonné. La photographie de la guerre du Golfe 1991 et de la Guerre en Iraq 2003*)

JENS JÄGER (KÖLN): 1945 – Die Trümmeridentität deutscher Städte (1945: *Les ruines comme identité des villes allemandes*)

ANNE CHRISTOPHE (LYON): Comment montrer la violence de guerre ? Le cas des publications pacifistes françaises, 1919–1939 (*Wie zeigt man das Grauen des Krieges? Das Beispiel der pazifistischen Veröffentlichungen*

in Frankreich, 1919–1939)

Tagungsbericht *Zeitgeschichte und Fotografie. Paradigmen – Probleme – Perspektiven / Histoire contemporaine et Photographie: Paradigmes – Problématiques – Perspectives*. 09.11.2007, Paris, in: H-Soz-Kult 01.03.2008.