



Historische Bildforschung in der Osteuropäischen Geschichte. Köln: Abteilung für osteuropäische Geschichte, Historisches Seminar I, Universität zu Köln, 11.11.2011-13.11.2011.

Reviewed by Johanna Luetgebrune

Published on H-Soz-u-Kult (June, 2011)

Historische Bildforschung in der Osteuropäischen Geschichte

Bilder sind Trend und der Workshop *Historische Bildforschung in der osteuropäischen Geschichte* vom 11.-13. November, gab Gelegenheit, diesem Trend in Köln nachzuspüren. Allerdings nicht um seiner selbst willen: Auf schmalen Trittbrettern die piktorale Wende einzuläuten war erklärtes Nichtziel der Veranstalter Alexander Kraus und Andreas Renner. Im breiten Spektrum der Projekte hingegen sollte die Wärze ihres Unterfangens liegen, den Stand der Bildforschung zu prüfen und Ideen zu vernetzen. Unterteilt in die drei Sektionen *Fotografen • Motive • Medialisieren* ließ ihre Herangehensweise entsprechend viel Raum für konzeptionelle Fragen und Diskussionen. Welche Zwischentöne erklangen also aus Köln angesichts anderer Tagungen, auf denen mit einem *Farewell to visual studies* bereits der Abgesang auf den Bildertrend angestimmt wird? Vgl. Gustav Frank, *Farewell to Visual Studies*, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/termine/id=15465> (27.05.2011).

JENS JÄGER (Köln) eröffnete den Workshop mit grundsätzlichen Überlegungen zum Umgang mit Bildquellen. Unzufrieden mit dem bloßen Konsens, dass diese bisher in ihrer enormen Relevanz unterschätzt wurden, stellt er fest, dass die Bereitschaft, sich grundlegender methodischer Probleme in der Bildforschung anzunehmen, zu gering sei. Beispielsweise habe die spezifische Vorgehensweise, nicht mit einer Fragestellung an eine Quelle heranzutreten, sondern vom Objekt selbst auszugehen und erst anschließend zu bewerten, methodisch noch keine merklichen Konsequenzen hervor-

gebracht. Jägers Forschungen zu südamerikanischen Postkarten widmen sich drei verschiedenen Praktiken, die sich miteinander verbinden: Fotografieren, Fotografien als Postkarten verschicken und das Sammeln von Postkarten. Darüber hinaus verschmelzen auch zwei Quellentypen - Fotografie und Postkarte - miteinander. Sowohl Praktiken als auch Quellentypen werfen laut Jäger unabhängig vom historischen Raum die gleichen methodischen Fragen auf und führen schnell zu dem Kernproblem, das die Bildforschung umtreibt: die vermeintlich erhöhte Authentizität von Abbildungen gegenüber Texten und vor allem die Verwendung dieses Anspruchs in kulturellen und sozialen Zusammenhängen.

So sei der Anspruch eines Fotos, beweiskräftig zu sein, wichtiger und ergiebiger als ein mündlicher Beweis selbst. Um jedoch über diese Erkenntnis hinaus zu gelangen und einen Zugang jenseits der Medientheorie zu finden, die auf die Ebene solcher medialer Zusammenhänge beschränkt ist, steckt Jäger keine einzelnen Untersuchungsebenen ab, sondern analysiert das gesamte Beziehungsgeflecht zwischen Herstellern, Vermittlern und Rezipienten der Postkartenfotos. Er sieht in der Modernität des Mediums Fotografie sowie der Reproduktionsfähigkeit und der kommunikativen Funktion der Postkarten vor allem das Potential einer Rezeptions- und Wissensgeschichte. Wo vervielfältigt wird, besteht ein Konsumenteninteresse, wo Bilder aus der Fremde eine Augenzeugenschaft vermitteln und in die eigene Lebenswirklichkeit eingeordnet werden, werden Wissens-

lücken verstärkt wahrgenommen. Dies führt wiederum zu einer Verbreitung fotografischer Medien zur Wissensvermittlung – unabhängig vom geografischen Raum.

Nach Osteuropa führte dann der folgende Vortrag von KAROLA FINGS (Köln), die ein Beispiel dafür vorstellte, wie das NS-Dokumentationszentrum in Köln fotografisches Material verwendet. Im Rahmen der Ausstellung *Köln: Kriegserfahrungen* wurden Farbdias aus dem Nachlass eines Kölner Soldaten ausgewertet: Der Einmarsch in Polen, das Warschauer Ghetto, verschiedene Stationen in Russland – mit der Wirkung eines romantisch inszenierten Heldenabenteuers. Auf den Bildern vermischt sich die persönliche Ostfront-Dokumentation eines Einzelnen mit einer inszenatorischen Aufladung nationalsozialistischer Mythen. Motive der Weite, sprich vom zu erobernden *Raum im Osten* oder der Wintereinbruch 1941 als Erklärung für die folgende Niederlage der Wehrmacht finden ihre Visualisierungen innerhalb eines persönlichen und allenfalls hobbykünstlerisch ambitionierten Erinnerungsprojektes.

Die erste Sektion *Fotografen* leitete CORINNA KUHR-KOROLEV (Bochum) ein. Im Mittelpunkt ihres Vortrags stand zunächst eine Einteilung in Professionelle und Amateure – gemessen nach künstlerischem Anspruch und Öffentlichkeitsbezug der Fotos. Kuhr-Korolev untersucht die Arbeiten sowjetischer Fotoclubs. Ihr Interesse gilt einerseits der Eigenabgrenzung der Clubs zum professionellen Fotojournalismus – diese funktionierte über die Vorstellung, man widme sich als Laie einer *ehrlichen, spontanen* Fotografie und dem Motiv des vermeintlich unbeobachteten Augenblicks – andererseits soll eine Analyse der Bedingungen, unter denen die Bilder entstanden sind, in Angriff genommen werden. Hintergrund ist die Annahme, dass der Aussagewert von Fotografien insbesondere anhand ihrer Entstehungsbedingungen bemessen werden kann. Wichtig seien hier etwa ideologische, materielle oder ästhetische Einschränkungen, von denen auch die Fotoclubs phasenweise unterschiedlich stark betroffen waren. Kuhr-Korolev betrachtet die Fotoclubs nicht nur als die Orte des Entstehens, sondern auch als Orte des sozialen Lebens und der Weiterbildung zwischen privatem und öffentlichem Raum. Die soziale Bindekraft der Clubs nahm nach der Tauwetterphase stetig ab; sie verließen den offiziellen Raum der sowjetischen Kultur, rückten episodisch in die Nähe des Nonkonformismus. Dennoch kommt Kuhr-Korolev zu dem Ergebnis, dass die Clubs als soziale Schmelztiegel ambitionierte Brutstätten eines Massenhobbys der späten Sowjet-

union darstellen.

Auch REGINE SCHIERMEYER (Karlsruhe) bewegt sich mit ihrem Dissertationsprojekt im Bereich der Amateurfotografie. Betriebsfotogruppen in der DDR, ihre Motive und deren Öffentlichkeiten erforscht auch sie anhand qualitativer Bildanalyse, flankiert von Zeitzeugeninterviews. Schiermeyer definiert ihren Gegenstand als die Umsetzung eines staatlichen Programms, innerhalb dessen sie die Diskrepanz zwischen Umsetzung und staatlichem Programm auszumachen sucht. Diese variierte je nach Art des öffentlichen Raumes, in dem die Arbeiten der Betriebsfotografen auftauchten: So lässt sie sich – wenig überraschend – bei Wettbewerben und Ausstellungen seltener entdecken als innerhalb verschiedener Betriebsgruppen. Die breite Akzeptanz der vorgegebenen Motivpalette – Arbeit, Veteranen, Landwirtschaft, Solidarität mit Afrika – macht Subversives nicht nur nahezu unauffindbar, sondern zeugt auch vom Erfolg der staatlichen Bemühungen um eine sozialistische Bewusstseinsbildung über die Einbettung privater Interessen in das Kollektiv mit dem Ziel über Identifikationsstiftung innerhalb des Betriebes Kontrollmechanismen auszubauen.

Zum subversiven Gehalt von Fotografie gelangt HEIDRUN HAMERSKY (Bremen) auf direkterem Wege. Sie stellt anhand der fotografischen Arbeit von Ivan Kyncl die Frage: Was sind Stärbilder einer Diktatur? Der Fotograf Ivan Kyncl gehörte bis 1980 zum innersten Kern der tschechischen Dissidentenszene und hat ein umfangreiches Werk hinterlassen. Hamersky geht es zunächst um die Verortung eines solchen *visualisierten* Dissens gegenüber der vorherrschenden Schriftkultur innerhalb dissidentischer Kreise. Sie stellt fest: Beides funktioniert grundsätzlich über die Durchbrechung des staatlichen Informationsmonopols, so dass eine Eigendarstellung von Dissidententum möglich wird. Hamersky attestiert Kyncls fotografischer Praxis darüber hinaus jedoch aufgrund ihrer Entmystifizierungskraft ein besonderes Erschütterungspotential: Bilder eines lächelnden strafgefangenen Dissidenten stören die Darstellung eines starken Staates gegenüber seinen Gegenspielern, Abbildungen staatlicher Überwachungsmaßnahmen, von denen Kyncl betroffen war, unterlaufen und enttarnen die Sprache des Regimes. Potentiell könnte dies bis zu einem Grad führen, an dem sich Deutungsmacht verschiebt: von der Observation hin zu den sonst ohnmächtigen Observierten.

Die Kunsthistorikerin ANNA BAUMGARTNER (Berlin) analysiert Schlachtenmalereien des polnischen Na-

tionalmalers Wojciech Kossak aus dem 19. Jahrhundert, eröffnete damit die Sektion *Motive* und lenkte den Fokus des Workshops erstmals auf Bildquellen abseits der Fotografie. Ihren Gegenstand bildet eine nationalisierte Geschichtsmalerei inmitten von Nationbuilding, produziert von einem âusländischenâ Auftragsmaler am Hofe Wilhelms II, der Polens Selbstglorifizierung ebenso offen kritisierte wie die preussische Polenpolitik. Wie funktionierten Kossak und seine Bilder innerhalb nationaler Erinnerungskultur? Eine Frage, die auch in andere Kontexte außerhalb ihres Metiers übertragen werden könnte, findet Baumgartner. Ihr Vortrag sowie die anschließende Diskussion zeigten: Eine kunsthistorische Mindestkompetenz ist auch für eine Nutzbarmachung von Malerei und andere Bildquellen in der Geschichtswissenschaft essentiell. Jens Jäger hatte zuvor darauf hingewiesen, wie oft sich fotografische Darstellungen in ihren Kompositionen und Formalitäten â auch unbewusst â auf frühere, klassische Darstellungsformen beziehen.

Schuf Kossak einen Erinnerungsraum auf Leinwänden von Palastwandgräben, finden die Motive, die SILKE PLATE (Bremen) auswertet, ihren geringen Platz auf den Briefmarken der polnischen Untergrundpost der 1980er Jahre â eine Herausforderung für Gestaltung und Analyse. Über das Medium Briefmarke wurde gezielt eine Fläche besetzt, die normalerweise dem Staat und seiner offiziellen Bildsprache vorbehalten ist. Diese Protesthandlung war in jeder Hinsicht von schwierigeren Produktionsbedingungen geprägt als die Malerei eines offiziellen preussischen Hofmalers, dennoch diente auch sie der Erschaffung eines Erinnerungsraumes. Die Briefmarken funktionierten als Symbole, denn die polnische Untergrundpost stellte kein echtes Kuriersystem dar: Jahreszahlen großer Aufstände mit Blutstropfen versehen, Staatsmänner aus der Zeit der Volksrepublik sowie Personen aus der Oppositionsbewegung, aber auch kulturelle oder gesellschaftliche Motive wurden zur Verbildlichung des demokratischen Widerstandes gegen das herrschende System ausgewählt, um die polnische Geschichte aus einer Gegenansicht zu belichten und erinnern zu lassen. Der Entwicklungsbeginn der selbstorganisierten Gesellschaft und der Solidarność wurde schlaglichtartig in einer Bildsprache nachgezeichnet, die kaum schwierig zu entschlüsseln, jedoch in ihrer Wirkungsweise nur mehr annähernd einzuschätzen ist, da die Briefmarken aus verschiedenen Gründen als Sammlerobjekte verbreitet wurden.

Eine Rezeptionsgeschichte ermöglichen aus Sicht GERTRUD PICKHANS (Berlin) die Bilder des russisch-

jüdischen Maler Isaak Levitan (1860-1900). Pickhan geht der Frage nach, wie die Wahrnehmung von Landschaften durch Bilder geprägt werden kann und welche Bedeutung die jüdische Herkunft eines Malers hat, der bis heute als der Schöpfer der *genuin russischen* Stimmungslandschaft gilt, dessen Kunst also national aufgeladen wurde â in einem phasenweise stark antisemitischen Raum. Levitans Werk wurde zu dessen Lebzeiten als so typisch russisch rezipiert, dass immer wieder öffentlich an seiner jüdischen Herkunft gezweifelt wurde. Darüber hinaus sind die Bilder Levitans ein Beispiel für die Visualisierung schriftlicher Vorlagen: Er verarbeitete Momente aus den Erzählungen Anton Tschechows als Motive, Tschechow wiederum fasste die Landschaften des Malers in seine Worte. So zeigt Pickhan am Beispiel Levitans, eines Malers mit höchstem nationalen Identifikationspotential, dass Verbindungen zwischen Bildern und Schriftstücken bei Bildanalysen grundsätzlich beachtet werden müssen.

Auch MAIKE SACH (Kiel) hat sich der Verbindung zwischen Bild und Text angenommen: den ethnographischen Visualisierungen der Expeditionsberichte des Expeditours Jean Chappé d'Autoroché. Auf dessen *Voyage en Sibirie* (1761) begleitete ihn Jean-Baptiste Le Prince durch Russland und Sibirien und fertigte Illustrationen für den Abschnitt âSitten und Gebräucheâ des Expeditionsberichtes an. An ihnen lassen sich mehrere Motivationen ablesen: Zum Einen die Verbindung einer persönlichen Sensationslust Le Princes mit dem profitablen Voyeurismus derjenigen französischen Landsleute, die ein Russlandbild begründen wollten, das geprägt von Fremdheit, Rückstand und sittlicher Verwahrlosung, die vermeintliche kulturell-sittliche Überlegenheit des eigenen Herkunftsraums dokumentiert und bestätigt. Zum anderen vermischt sich in ihnen die Absicht, wissenschaftlich-ethnographische Dokumentation zu betreiben, mit dem inhärenten Auftrag, einen Gegenraum zur Vorstellungswelt des westeuropäischen Bildungsraumes zu visualisieren und somit leicht zugänglich zu machen.

Der Aspekt der Massentauglichkeit von Bildern spielt auch für MARC ZIVOJINOVIC (Erfurt) eine zentrale Rolle, der sein Projekt in der Sektion *Medialisieren* vorstellte, denn er untersucht den Kult, den Bilder zu katalysieren vermögen. Er richtet sein Augenmerk dabei auf die Ikonographie kommunistischer Führerkulte, also die bildliche Repräsentation sozialistischer Regime in der Öffentlichkeit als Teil der politischen Kultur Osteuropas. Er bezieht Filme dabei als kulturschaffende Elemente mit ein, da diese als durch und durch inszenier-

te und retuschierte Bildsprache Teil einer Medienwirklichkeit waren, die Zivojinovic als spezifisch sowjetisch bezeichnet. Die Muster des visuellen Lenin- und Stalinkultes stellten ein Exportgut dar – in neu entstandenen sozialistischen Ländern funktionierten sie mit Abwandlungen – ähnlich erfolgreich für die Propagandastellen, was von der kaum überschätzbaren Wirkmächtigkeit zeugt, mit der Bilder politische Mythen und Kulte begründeten sowie stets aufs Neue zu bestärken vermochten. Zivojinovic knüpfte an eben diesem Punkt der Mythologisierung an, an dem ihm bisher Forschungskonzepte fehlen, welche Bildmedien ausreichend berücksichtigen.

Zum Abschluss des Workshops stellte MICHAEL WAMPOSZYC (Berlin) den Teilnehmern im Rahmen seines Projekts zu Typographie, Operativität und Ästhetik polnischer und deutscher Zeitschriftentitel eine fein detaillierte Struktur zur Analyse von Bildern als Kommunikationsmedien vor. Die Verwebung von Text und Bild, wie sie in Zeitschriften vorgenommen werde, stelle in einem visuellen Zeichen- und Kommunikationssystem eine ganz eigene Analyseebene dar. Ohne die Betrachtung dieser Symbiose und ihrer spezifischen Relevanz für das Funktionsmodell zwischen Gestaltern, Titelblättern und Rezipienten bliebe jede Analyse von medialen Kommunikationsprozessen unvollständig. Hiermit lieferte auch Wamposzyc ein Plädoyer für die Nebeneinanderstellung von Bildern und Schriftstücken in der Bildforschung.

Insgesamt wurde die spezifische Osteuropakomponente in den Diskussionen von Fragen nach der Verwendung und Instrumentalisierung von Bildquellen und ihrer vermeintlichen Authentizität überdeckt. Die Einteilung in die Sektionen Fotografien, Motive und Medialisieren spiegelte dabei nur bedingt die analytische Struktur wider, die im Laufe der Diskussionen entstand. Diese unterschied letztlich vielmehr nach Kontexten (privat/öffentlich) und nach Entstehungsabsicht der Bilder, also dem Motiv hinter dem Motiv: Erinnerung, Verbreitung, Interpretation, Subversion, Kunst.

Stellt die Tätigkeit des Fotografierens doch in den meisten Fällen ein soziales Handeln dar, das seinen Ursprung in dem Bedürfnis hat, sein Privatleben festzuhalten, scheint die Bildforschung selbst an diesen Zusammenhang anzuschließen: Insbesondere bei den Fotoprojekten sprach ein Großteil der Referenten von einem starken privaten Interesse an der eigenen fotografischen Praxis als Anlass für ihre wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Medium Bild. Der eigene Zugang,

die Reflexion des persönlichen ästhetischen Empfindens in der Beziehung zum Bild als Quelle soll selbstverständlich ohnehin die Basis für methodische Überlegungen bilden. Dennoch ist das Spezifikum der Beziehung zwischen Bild und Bildhistoriker möglicherweise schwieriger zu entschlüsseln als dasjenige zwischen Historiker und Nichtbildquellen. Der Beitrag der Kunstgeschichte – das wurde während des Workshops besonders deutlich – verspricht eine Möglichkeit, sich im Umgang mit Bildquellen auf die Suche nach neuen Ansätzen zu begeben, auf die nicht verzichtet werden darf. Ob Vergangenheitsdeutung, Voyeurismus oder die Aussicht darauf, einen Wettbewerb zu gewinnen: Ohne ein Verständnis für die Motive und die Mechanismen von Bildern als solche, können Historiker nicht über die Betrachtung solcher verschiedener Entstehungskontexte hinaus. Die Wirkmächtigkeit – Angelpunkt der Disziplin – bliebe im Dunkeln wie das Bild vor der Kamera Sergej Eisensteins, dessen Foto auf der Titelseite des Tagungsprogramms in klarer Bildsprache zum Perspektivenwechsel anstiftet.

Konferenzübersicht:

Begrüßung, Vorstellung, Einführung von Alexander Kraus (Köln/Münster) und Andreas Renner (Köln/Tübingen)

Jens Jäger (Köln): Fotografien als historische Quelle

Karola Fings (Köln), Nina Matuszewski (Köln): Kriegsfotografien eines Kölner Soldaten – Portrait einer Sammlung

Sektion 1: Fotografien

Corinna Kuhr-Korolev (Bochum): Amateurfotografie und Fotoclubs in der Sowjetunion der 1960er und 1970er Jahre.

Ursula Schlude (Berlin): –Wir schicken uns, schlechte Fotos zu schicken– Die Austauschbeziehungen zwischen deutschen und sowjetischen Arbeiterfotografien 1926 bis 1933

Angela Rustemeyer (Wien): Kommentar

Regine Schiermeyer (Karlsruhe): Betriebsfotogruppen in der DDR – Das staatliche Programm und seine Umsetzung in der Betrieben 1959-1989

Heidrun Hamersky (Bremen): Was sind Stärbilder einer Diktatur? Zur subversiven fotografischen Praxis im Werk von Ivan Kyncl – ein Beitrag zur Geschichte der

Bürgerrechtsbewegung in der Tschechoslowakei der 1970er Jahre

Angela Rustemeyer (Wien): Kommentar

Sektion 2: Motive

Anna Baumgartner (Berlin): Der polnische Schlachtenmaler Wojciek Kossak

Silke Plate (Bremen): Das Motiv des Aufstands auf den Briefmarken der polnischen Untergrundpost in den 1980er Jahren

Maike Sach (Kiel): Die Zeichnungen von M. Le Prince sind das Beste an eurem Buch - Zur Rolle von Buchillustrationen bei der Vermittlung mentaler Bilder am Beispiel der *Voyage en Sibirie* des Abbé Chappe d'Auterauche

Katharina Kucher (Tübingen): Kommentar

Sektion 3: Medialisieren

Marc Zivojinovic (Erfurt): Genossen im Bild - Zur Ikonographie kommunistischer Führerkulte

Alexandra Köhring (Hamburg): Funktionales Bauen und Bildmedien der Architektur in der Nachkriegszeit - Sowjetische und westeuropäische Perspektiven

Michael Wamposzyk (Berlin): Typographie und visuelle Darstellungsformen im Medium Zeitschrift - Operativität und Ästhetik der Titelblätter in Polen und Deutschland von 1945 bis heute

Tanja Penter (Hamburg): Kommentar

Alexander Kraus (Köln/Münster) und Andreas Renner (Köln/Tübingen): Ergebnisse und Perspektiven

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Johanna Luetgebrune. Review of , *Historische Bildforschung in der Osteuropäischen Geschichte*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. June, 2011.

URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=33627>

Copyright © 2011 by H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved. This work may be copied and redistributed for non-commercial, educational purposes, if permission is granted by the author and usage right holders. For permission please contact H-SOZ-U-KULT@H-NET.MSU.EDU.