

Andreas Seltzer

Die aufgetaute Kamera

in: VOLKSFOTO. Zeitung für Fotografie, Nr. 1

**Reprint in: Dieter Hacker / Andreas Seltzer (Hg.): Volksfoto. Zeitung für Fotografie 1–6
Frankfurt am Main 1981**

S. 24-28

Die aufgetaute Kamera

„Benütze Foto als Waffe“ – dieser Appell John Heartfields war nicht nur die auf eine treffende Kurzform gebrachte Charakterisierung der eigenen Arbeitsmethode und der schlagkräftige Titel einer 1929 organisierten Schau des eigenen Werks, sondern galt in gleichem Maße dem Betrachter seiner Foto-Montage, dem Besucher dieser Ausstellung. Es war eine Aufforderung an ihn, den eigenen Fotoapparat, die in Schubladen oder Alben versteckten fotografierten Erinnerungen und die in der Form illustrierter Blätter, Zeitungen, Plakate etc, anwachsenden Bildmengen, bewußt zu benutzen und zu verändern. Denn mit der Gründung internationaler Pressebild-Agenturen, der raschen Entwicklung eines ganzen Berufsstandes, der professionellen Presse-Fotografen und ihren, in immer höheren Auflagen reproduzierten Bildern, war in kurzer Zeit ein einflußreiches Instrument entwickelt worden. Ein Instrument, das perfekt staatliches Reglement und herrschende Ordnung bis in die Ordnung der Bilder hinein repräsentieren konnte. Diese Ordnung zeigte sich dem täglichen Leser der bürgerlichen und reaktionären Presse, dem Betrachter der millionenfach gedruckten Agentur – Bilder in immer derselben einschläfernden und betäubenden Erscheinung: in ihrem sklavischen Verhältnis zum begleitenden Artikel oder Text, in ihrer verklemmten Beziehung zum Kommentar oder zur Bildunterschrift, in ihrer korrupten Allianz mit Werbung und Anzeige. J. Heartfield war einer der wenigen Künstler, die schon früh ahnten, wie die ständige Konfrontation mit offiziellen Perspektiven und repräsentativen Blickwinkeln die Käufer und Abonnenten dieser Presse beeinflussen mußte. Wie verheerend der langfristige Einfluß dieses mehr oder weniger offen manifestierten Ordnungssystems sich auf deren Erinnerungs- und Wahrnehmungsvermögen auswirken mußte, ja wie die Permanenz dieser, untertänig gegenüber der herrschenden Klasse beschriebenen und aufgenommenen Bilder und Ansichten deren Phantasie lähmen konnte, bzw. in der Lage war, ihr langfristig eine mit den Interessen Hitlers und der ihn unterstützenden Bourgeoisie übereinstimmende Richtung zu geben: Auf die Erweiterung des politischen und ökonomischen „Lebensraums“ hin ausgerichtet, orientiert an einer

24

[Abb. Benütze Foto als Waffe!]

25

Befriedigung in straff durchorganisierten Organisationen oder Parteien, paramilitärischen Zellen oder Gruppen und der bewußtlosen Übertragung eigener Verantwortungen und Entscheidungen an den jeweiligen Vorgesetzten oder „Führer“. Diese subtil wirkende Lenkung und Befriedigung und der allgemein noch vorhandene naive Glaube an die Ehrlichkeit und Objektivität des fotografischen Bildes mußte gestört werden, um die, von diesen Zeitungen und Zeitschriften präsentierte, hinter den Worten und Bildern ihrer professionellen Schreiber und Abbildner verhängte und verschleierte Wirklichkeit aufzuspüren und sie festzuhalten. „Der fotografische Apparat kann ebenso lügen, wie die Setzmaschine“, schrieb Brecht 1931 zum 10jährigen Bestehen der Arbeiter Illustrierten Zeitung (AIZ) und J. Heartfield, der das Bild dieser revolutionären Zeitung entscheidend geprägt hatte, war mit der von ihm entwickelten Form der Foto-Montage ein Schritt gelungen, der diesem Journalismus, der seine Leser im Unklaren ließ und seine Worte, Bilder und technischen Möglichkeiten dazu benutzte, deren Köpfe einzunebeln, mit den richtigen Mitteln entgegentreten konnte. Diese Mittel mußten das gewohnte Erscheinungsbild, das layout, den Satzspiegel der Zeitung oder der Illustrierten sprengen, Bild und Text bewußt miteinander verknüpfen, neue Bildkombinationen erfinden und überraschende Textbeziehungen herstellen, um die Realität sichtbar zu machen. Die Erkenntnisse aus dieser neuen Sicht konnten allerdings erst wirksam werden, das heißt, im Gedächtnis haften bleiben und zum Verändern der unverstellt gezeigten Wirklichkeit anregen, wenn diese Mittel nicht exklusiv als avantgardistische Kunstform vorgeführt, sondern in täglicher Anwendung erprobt und weiterentwickelt wurden. Am konsequentesten und regelmäßigsten war das nur über Medien möglich, die damals über die größte Öffentlichkeit und die umfassendsten Verbreitungsmöglichkeiten verfügten: Zeitungen, Zeitschriften und Bücher. Aus diesem Grunde ist die Geschichte der politischen Foto Montage und der aufklärenden Foto-Reportage unlösbar mit den Namen der Verlage und Zeitungen verknüpft, die den Einsatz dieser Mittel zu ihrem Programm gemacht hatte und durch die jene erst wirksam wurden: Neuer Deutscher Verlag (Willi Münzenberg), Malik Verlag, Arbeiter Illustrierte Zeitung, Arbeiterfotograf und Nos Regards, das französische Pendant der AIZ. Sie erst garantierten diesen neuen Mitteln und Methoden eine kontinuierliche Öffentlichkeit, die notwendig war, um den Kampf gegen die Verschleierung, die repräsentativen Machtporträts der bürgerlichen und reaktionären Presse, täglich führen zu können. Diese Kontinuität machte die aufklärende und parteinehmende Fotografie und Montage erst zu dem, was sie war und als was sie, in Deutschland bis zur vollendeten Machtübernahme durch die Faschisten, dann auch im Exil eingesetzt wurde: Als variationsreiche und flexible Waffe der Agitation und als avanciertes Mittel, das die Wirklichkeit differenziert und präzise erklären und darstellen konnte.

Ist diese Waffe nun heute, beinahe 50 Jahre nach dem Appell J. Heartfields, ohne eine den oben genannten Publikationen nur annähernd vergleichbare Basis zu haben, noch wirkungsvoll anzuwenden und zu benutzen? Hat sich das Operationsfeld aufklärend und kritisch eingesetzter Fotos und Bildmontagen nicht inzwischen verändert und das Terrain anderen, schnelleren Informationsmöglichkeiten weitgehend überlassen? Und hat sich dadurch, daß diese Information fast ausschließlich auf die Vermittlung „starker“ und „erregender“ Bilder ausgerichtet sind, unser Verhältnis zu Schocks und Irritationen durch Bilder nicht vollständig geändert und verwandelt? Ist diese Waffe nicht schon lange zu einem von Kunsthistorikern und Kunsterziehern behüteten Vitrinenstück geworden, das nur noch für Retrospektiven und

sentimentale Ausstellungen hervorgeholt wird? Der kritische und aufklärende Gebrauch fotografischer Bilder wird, heute und jetzt, weitgehend von diesen Fragen bestimmt und ihre Klärung ist, will man sich nicht hinter historischen Reminiszenzen und den Staub gewordenen Pionieren des Metiers verstecken, für unsere Praxis von entscheidender Bedeutung.

„Eine Verzerrung, die einen bestimmten Sinn hat, verliert ihre Bedeutung, wenn sie zur Manier, zur Konvention herabsinkt. Andererseits können wir das Neue, das ein bestimmter Künstler zu sagen hat, nur verstehen, weil wir die Konvention kennen.“ 1) Die Methoden, die J. Heartfield entwickelt hatte, um die Fotografie als aufklärende Waffe einzusetzen, die Verzerrungen, die er anwendete, um mit den Mitteln des grotesken Bildes und des eindeutigen politischen Witzes einen verschleierte politischen Skandal oder die sorgfältig verwischten Spuren eines ökonomischen Betrug aufzudecken und ins öffentliche Licht zu rücken, haben ihre erste Frische und agitatorische Schärfe verloren. Im Gebrauch sklavischer Heartfield-Verehrer und Nachahmer sind sie zur konventionellen Technik geworden, die eine veränderte politische und ökonomische Situation mit immer denselben, unveränderten Mitteln aufnimmt und bearbeitet. Und selbst wenn der politische Witz als Ingredienz benutzt wird, dann meist Art und Weise, wie Sensationsjournalisten ihr Thema bearbeiten: oberflächlich recherchierend und stets die griffigsten Zitate und größten Bilder verwendend. Diese Form erfüllt weitgehend die Funktion des in der BRD und West-Berlin mehr oder weniger sanft entschlafenen literarisch-politischen Kabarett über das treffende Bonmot und die witzig vorgetragene Frechheit geht sie meist nicht hinaus. Dabei kann diese Technik immer noch nicht wirksam sein, das heißt, verletzen und Empörung hervorrufen, wenn sie gezielt eingesetzt wird: Als Technik, die Sache einer neuen, deutlicheren Sinn zu geben und als Vorgehensweise, die sich der Geschichte dieser Technik bewußt ist, aber sie selbstverständlich und ungezwungen anwendet, ohne sich von diesem Wissen lähmen zu lassen.

Aber selbst die virtuoseste Handhabung der verschiedenen fotografischen Techniken kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß fast alles, was seit Jahren bei uns als „sozial-engagierte Fotografie“ zu sehen ist, mehr oder weniger individuelle Varianten längst abgesicherter Bildlösungen und Experimente sind und daß durch das ständige Schielen auf die Klassiker des Genres und den Anleihen und Zitaten aus deren Werk, unsere wichtigste Frage nie beantwortet wird: Was können wir tun, um das Foto als Mittel der Aufklärung und eindeutigen Stellungnahme wirksam bleiben – oder wieder werden zu lassen, wo, wann und zu welchem Zweck Fotos gemacht, bearbeitet und eingesetzt werden können, als die Konventionen des Genres weiter auszubauen. Denn erst die bewußte Beziehung zu den fotografischen Mitteln, den visierten Bildern und geplanten Themen, ist die entscheidende Voraussetzung für deren Weiterentwicklung. Mit dieser Fähigkeit können wir, als Amateure, die in diesem Gebiet nicht existenziell auf Kundenwünsche, Aufträge und spezifische Berufskonzessionen

1) E. Gombrich: Künstler und Kunstgelehrte, in: Meditationen über ein Steckenpferd, Wien 1973

angewiesen sind, versuchen, ein Problem kritisch zu untersuchen, das unser Verhältnis zur Fotografie grundlegend prägt und dessen Lösung diese Beziehung weiterentwickeln würde: Das anonyme, in professionelle Standards eingefrorene Verhältnis zwischen uns, der von uns benutzten Apparatur und den von ihr erfassten Bildern, die Art und Weise, in der wir Bilder aufnehmen, sie halb oder garnicht bewußt nach anderen, „vorbildlichen“ Bildern arrangieren und die mechanischen Methoden mit denen wir unsere Mittel anwenden, unsere Themen nicht selten auf Kamera-Motive reduzieren und sie für unsere Privat-Sammlungen ausbeuten.

Diese Probleme könnten wir mit der Hilfe eines Faktors lösen, der uns grundsätzlich von Berufsfotografen und den meisten professionellen Bilderproduzenten unterscheidet. Mit der Zeit, die wir ohne Zwang und ohne den permanenten Gedanken an die ökonomische Verwertbarkeit unserer Bilder, neben unserer Arbeit und unseren Tätigkeiten, der Fotografie widmen können. Allerdings nicht in der kleingärtnerischen Beschränktheit des Blumen-, Tier- und Urlaubs-Fotografen, auf die ewigen Knipser-Motive, sondern in dem direkten Zugang und der intimeren Beziehung zu unserem eigenen Alltag, zu unseren Arbeitsplätzen, unseren Wohnungen, unseren Freunden und Kollegen. Die fotografische Beweisaufnahme über das, was alltäglich von uns wahrgenommen wird, brauchen wir nicht anderen überlassen, sondern könnten es selbst in die Hand nehmen. Denn ob jemand als Betroffener eine Aufnahme macht, oder jemanden dafür engagiert, dieser Unterschied wird auch in dem Bilde immer sichtbar und feststellbar sein. Mit der Zeit könnten wir langfristige Projekte planen, die keinem unmittelbaren Verwertungszwang unterliegen, in Ruhe unsere Themen bearbeiten und über Menschen recherchieren, die keine Angst zu haben brauchen, als bloße Kameraausbeute benutzt zu werden. Unsere fotografischen Mittel könnten wir so einsetzen, wie B. Davidson die Arbeit an einer Foto-Dokumentation über East 100th. Street, New York, beschreibt: „Ich wollte der Sache auf den Grund gehen, alle Einzelheiten aufzeichnen und ich wollte den Leuten Auge in Auge gegenüberstehen, ich wollte, daß die Aufnahmen ohne Überraschung zustande kämen, ohne Aufdringlichkeit.“ 2) Das Wichtigste, von der Arbeit des Profi-Fotografen Unterscheidendste, wäre die Einsicht, daß wir das fotografieren und aufnehmen, was wir kennen und nicht das, von dem wir glauben, daß ein Anderer es gerne so sähe.

Aber nicht nur die geplante Recherche mit den Mitteln der Fotografie, sondern auch die spontane und genaue Aufnahme aktueller Themen, der schnelle und präzise Einsatz fotografischer Bilder, wäre eine Möglichkeit, diese Einsicht zu realisieren. Mit der „gelungenen Aufnahme“ und dem „geglückten Bilde“ allein dürften wir uns allerdings nicht begnügen, sondern müssten den Kommentar, falls er notwendig ist, selbst übernehmen.

Mit diesem Kommentar könnten wir auf einen Vorgang deuten, der mit einem isolierten Text, einem oder mehreren Bildern oft kaum sichtbar gemacht wird: Die Verflechtung des Alltags und der alltäglichen Gegenstände mit der Politik. Wenn uns das gelingen würde, könnten wir auch die Beziehung zwischen unseren fotografischen Mitteln und den von ihnen erfassten und produzierten Bildern verändern, um sie aus ihrem starren und eingefrorenen Zustand zu befreien.

A.S.

2) B. Davidson: East 100th Street, New York, in DU, Zürich, 1969