

Vor einem Vierteljahrhundert löste die Ausstellung „Verbrechen der Wehrmacht“ eine heftige Debatte aus. Das Anliegen der Ausstellungsmacher, den Krieg im Osten nicht nur als Operation gegen die sowjetische Armee, sondern maßgeblich auch gegen die Zivilbevölkerung des Landes zu zeigen, transportierten nicht zuletzt die ausgestellten Fotografien: Aufnahmen der offiziellen Propaganda-Kompanien der Wehrmacht, aber auch Fotos aus den Privatalben knipsender Soldaten. Beide Versionen der Ausstellung – die erste Fassung von 1995 und die überarbeitete Version sechs Jahre später – haben entscheidend dazu beigetragen, dass wir das Potential und die Grenzen fotografischer Zeugenschaft besser verstehen.

Keine der in der ersten Ausstellung gezeigten Aufnahmen wurde in der revidierten Version als Fälschung ausgewiesen, wohl aber war es zu falschen Zuschreibungen und irreführenden Bildlegenden gekommen. Einmal mehr zeigte sich, dass keine Fotografie rein aus sich selbst heraus Evidenz zu erzeugen vermag: Sie zeigt Personen, Orte und Handlungen, aber um aus der fotografischen Aufzeichnung des Geschehenen ein historisches Zeugnis zu machen, bedarf es der zusätzlichen Begleitung durch Bildlegenden und schriftliche Dokumente. Nicht weniger grundlegend war jedoch eine zweite Einsicht beider Ausstellungen: Beim Betrachten der Bilder stellten sich Momente des Schocks und der Empathie mit den Opfern ein, die auch eine quellenkritische Einrahmung nicht abzumildern vermochte. Die Debatte hatte gezeigt, dass Fotografien von Kriegsverbrechen sich nicht auf ihren Informationsgehalt reduzieren lassen, dass es umgekehrt aber ebenso wenig genügt, sie kommentarlos einer vermeintlichen Unmittelbarkeit der Anschauung zu überlassen.

Umso befremdlicher erscheint eine jüngst im Verlag Buchkunst Berlin publizierte Sammlung von Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg: „Das Auge des Krieges. Ukraine 1941/42“. Autor der Aufnahmen ist der Wehrmachtssoldat Dieter Keller, der im Grenzgebiet zwischen Weißrussland und der Ukraine eingesetzt war, nach dem Krieg in seine süddeutsche Heimat zurückkehrte, ein erfolgreiches Unternehmen betrieb, seine Bilder aber nie veröffentlicht hat. Der Band versammelt nun sechszwanzig vergrößerte Schwarzweißaufnahmen, ohne Bildlegenden, in weiße Rahmen gesetzt, im irritierenden Wechsel pittoresker und äußerst drastischer Motive: brennende Häuser, Leichen im Feld, das Spiel von Licht und Schatten an einer Hauswand, Kinder in Lumpen, ein abgetrennter menschlicher Fuß, Vogelspuren im Schnee und immer wieder die weite, endlos sich dehnde Landschaft im Osten.

Der Bilderstrecke folgen zwei kurze Texte. Der Künstler Adam Broomberg und die Künstlerin Xiaofu Wang steuern einige poetisierende Impressionen bei, die sich vor allem durch die Bemühung auszeichnen, das auf den Bildern Gezeigte in die mythische Sphäre einer geheimnisvollen „Feuersbrunst“ zu entrücken – ein Ereignis, das kein historisches Datum, keinen Ort, kein Motiv, keine benennbaren Akteure hat. Von „tanzenden Feuern“ mit „hellen Zungen“ ist die Rede, von der Farbe des Blutes, in einer Kirche zusammengelebten Dorfbewohnern, niederschwebenden Rauchschwaden, weiten Landschaften und Verwesung. „Am Ende beruhigt sich alles Chaos. Zugemauerte Kirchenfenster. Damals wie jetzt.“

Was diese verunglückte Poesie zur Erhellung der Bilder beitragen soll, bleibt rätselhaft. Der zweite, betont sachlich gehaltene Text stammt von Norbert Moos, dem Herausgeber des Bandes, und stimmt auf andere Weise auf die Entzettelung und Kunstwerdung der Fotografien ein. „Vor und während des 2. Weltkriegs war Dieter Keller eng mit Künstlern und Künstlerinnen der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses befreundet. Der über viele Jahre gepflegte Kontakt zu Willi Baumeister, Alexej von Jawlensky, Ida Kerkovius und die in 90 Briefen belegte Freundschaft mit Oskar Schlemmer prägen sein künstlerisches Sehvermögen und beeinflussten seine fotografische Bildkomposition wesentlich.“ Vom historischen Anlass der Aufnahmen, dem mili-



„Niemand hat je durch Fotografien Hässlichkeit entdeckt.“ (Susan Sontag) – Ein Foto von Dieter Keller aus „Das Auge des Krieges“

Foto Buchkunst Berlin

Der Weltkrieg im White Cube

Können Fotografien der deutschen Besetzung der Ukraine autonome Kunstwerke sein? Und was können sie zeigen, wenn sie, wie der Entdecker der Aufnahmen von Dieter Keller meint, nicht dokumentarisch sein sollen?

tärischen Werdegang ihres Autors, den dargestellten Orten oder der Identität der Dargestellten ist nicht die Rede.

Auch Moos erkennt auf den Bildern „apokalyptische Zerstörungen“, als wäre der Zweite Weltkrieg Ausdruck eines namenlosen, von Gott gewollten Schicksals, nicht das Resultat einer von Menschen betriebenen Politik. In der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom 28. Juni hat die Schriftstellerin Katja Petrowskaja die Entrückung der Bilder zu Recht kritisiert: „Beide Begleittexte des Bandes romantisieren den Blick des Fotografen.“ Dieser Blick „sieht den Krieg, als wäre der Feldzug eine Jahreszeit im Kreislauf der Natur“.

Immer wieder filigrane Muster von Baumstrukturen auf Hauswänden

Die Enthistorisierung des Krieges verbindet sich mit seiner Ästhetisierung: Feierlich überführen Text und Layout des Bandes die Bilder in den White Cube der Kunst. Moos legt Wert auf die Feststellung, dass Kellers Fotografien „nicht dokumentarisch“ seien, sondern Ausdruck „einer auch nach heutigen Maßstäben modern anmutenden Bildästhetik“. Angesichts der Aufnahmen in Brand gesteckter Häuser oder verscharter Zivilisten in einem Erdloch fällt es schwer, diesen Sinn für die gelungene Form durchzuhal-

ten. Kellers Blick für die Verteilung von Licht und Schatten, für kompositorische Arrangements und klaren Bildaufbau ist unverkennbar: Das im Detail erfasste Triebwerk einer Lokomotive erinnert an Fotografien von Albert Renger-Patzsch, und immer wieder studiert Keller die filigranen grafischen Muster von Baumstrukturen auf einer Häuserwand. Wenn dieser Blick sich aber im nächsten Moment auf eine Gruppe Gefangener oder im Dickicht verwesende Leichen richtet, kann das „künstlerische Sehvermögen“ wohl nicht länger die einzige und entscheidende Instanz zur Beschreibung der Bilder sein. Das gilt auch für eine Serie von Kinderporträts, darunter das Bild eines Jungen vor einer hebräischen Inschrift, der den Tag dieser Aufnahme vermutlich nicht lange überlebt hat.

Vergleicht man Kellers Aufnahmen mit anderen Bildern fotografierender Soldaten, wie sie Petra Bopp, ehemalige Kuratorin der Wehrmachtsausstellung, 2009 in einer eindrucksvollen Wanderausstellung dokumentiert hat (F.A.Z. vom 17. April 2010), werden die Unterschiede offensichtlich. Ein besonderer Wille zur Komposition ist auf den typischen Aufnahmen des Kriegesalltags nicht zu erkennen. Sie erscheinen im üblichen Design eines Familienalbums, mit gezackten Rändern, mal rechtwinklig, mal schräg auf die Al-

bumseite geklebt und mit handschriftlichen, oftmals schwer erträglichen Bildlegenden der Soldaten versehen.

Die Produktion privater Aufnahmen wurde geduldet

Auch wenn Keller seine Aufnahmen in ganz anderer Form konzipiert und überliefert hat – nach dem Krieg vergrößerte er zehnhundert seiner Fotografien als isolierte Einzelbilder –, zeigen die Alben seiner Kameraden doch das militärische Umfeld, in dem auch Keller agiert und fotografiert hat. Aus diesem sind die Bilder nicht einfach herauszulösen.

Der Hinweis des Herausgebers, Keller habe sie „heimlich“ aufgenommen und die Filmrollen später aus dem Kriegsgebiet „geschmuggelt“, ist irreführend. Er lässt an Bilder denken, die unter Gefahr und als Akt des Widerstands aufgenommen wurden – etwa die Fotografien aus Auschwitz-Birkenau, die jüdische Häftlinge im Sommer 1944 aufgenommen und aus dem Lager geschmuggelt haben, um der Außenwelt ein Bild der Verbrechen zu geben. Kellers Fotografien sind unter völlig anderen Bedingungen entstanden. Zwar war das Fotografieren im Kriegsgebiet offiziell nur den Mitgliedern der Propaganda-Kompanien erlaubt, aber die private Bildproduktion wurde geduldet – vor-

ausgesetzt, die Aufnahmen zeigten keine toten deutschen Soldaten. Als sich die Fotografie im neunzehnten Jahrhundert allmählich etablierte, war noch unentschieden, welche Zukunft der neuen Bildtechnik einmal bevorstehen würde. Lange wurde darüber gestritten, ob man die mechanisch produzierten Bilder überhaupt in die Reihe der bildenden Künste aufnehmen könne. Als Mittel der Dokumentation wollte etwa Charles Baudelaire die Fotografie gelten lassen, nicht aber als Instrument der künstlerischen Einbildungskraft. Diese Polarisierung hat sich zum Glück nicht halten lassen. Fotografien sind heute in verschiedenen Funktionen im Umlauf und auch im Kunsthandel, in Galerien und Kunstmuseen fest etabliert.

Eine Publikation wie „Das Auge des Krieges“ legt dabei den Gedanken nahe, dass sich die Wertordnung fotografischer Bilder aus den Tagen Baudelaire's diame-tral verkehrt hat: Ihr gestalterisches Potential ist so selbstverständlich, ihr Kunstcharakter so sehr zum Qualitätsmerkmal geworden, dass, um ihn zu betonen, jeder Anklang an die dokumentarische Funktion der Bilder gelöscht werden muss. Zahlreiche Fotografien beziehen ihren besonderen Status aber gerade daraus, dass sie sich dem falschen Antagonismus zwischen „Kunst“ und „Dokumentation“ nicht fügen. Der Hinweis von Moos, Kellers Kriegsaufnahmen seien „nicht dokumentarisch“, entspricht einer Tendenz, die Rosalind Krauss schon vor Jahrzehnten kritisiert hat. Ihre Skepsis richtet sich nicht gegen die Etablierung der Fotografie als Kunst, wohl aber gegen den Versuch, auch solche Fotografien dem kunsthistorischen Meisterwerk-Diskurs zu unterstellen, deren gleichzeitige Zeugnisfunktion ihnen unübersehbar anhaftet.

Es geht nicht darum, den Fotografien Kellers ihre ästhetische Dimension abzusprechen: Sie ist Teil der Verstörung, die sie auslösen. Die künstlerische Form kann aber nicht durch Isolierung der Bilder aus ihrem historischen Umfeld freigelegt werden. Es ist das Verdienst des Herausgebers, diese Sammlung von Fotografien entdeckt und veröffentlicht zu haben. Der Versuch jedoch, sie einer autonomen Geschichte der Kunst zu überantworten, wird weder dem Stand der kunsthistorischen Diskussion noch den Bildern selbst gerecht.

PETER GEIMER

Unschärf gestellt

Politisches Sfumato

In einer seiner Glossen zu Fontane beschäftigt sich Hans Blumenberg mit einem Phänomen, für das er den Namen „dosierte Ungenauigkeit“ vorschlägt. Nicht nur in unpersönlichen Wendungen wie „Es regnet“, sondern auch in legendären Sätzen der Philosophie begegnet uns, so seine These, der mehr oder weniger gezielte Einsatz sprachlicher Verunklarung, eine Art Sfumato oder Unschärfefilter, der die Dinge erträglicher macht. Auf die Frage nach dem Befinden antwortet man „Es geht“, und damit vermeidet man eine Aussage, die einen klar benennbaren propositionalen Inhalt ausdrückt und so womöglich weitere Präzisierungswünsche provoziert. Im Kontext der Rhetorik finden wir bei Blumenberg für die identische Strategie den Begriff der „kontrollierten Mehrdeutigkeit“: Zur Kunst der Politik kann es gehören, etwas zu sagen, ohne etwas Genaues zu sagen.

Zu den berühmten Beispielen für derartige Sprechakte gehört Charles de Gaulles Formel „Je vous ai compris“, gesprochen auf dem Balkon des Regierungssitzes des Generalgouverneurs in Algerien am 4. Juni 1958. Wen und was genau hatte de Gaulle verstanden, der in Paris damals als Ministerpräsident mit Notstandsbefugnissen regierte? Das sagte er nicht.

Auch und gerade in Verfassungen finden wir solche Effekte. Der Satz „Die Würde des Menschen ist unantastbar“ kann theologisch, naturrechtlich oder gar radikaldemokratisch gelesen werden. Ist Gott, die Ordnung des Kosmos oder eine unverrückbare Willenserklärung des Volkes die Instanz, welche die Menschenwürde verbürgt? Jedes rechtsphilosophische Lager darf das Bild nach eigenem Gusto ergänzen. Gerade als Kontingenzformel funktioniert der Satz. Seine Mehrdeutigkeit muss in der Konkretisierung des Begriffs wieder eingeholt werden, wenn bestimmt wird, welche Folgen aus dem Gebot der Menschenwürde beispielsweise für den Strafvollzug oder für die Bekämpfung einer Pandemie zu ziehen sind.

Dass vor allem politische Slogans mit Ungenauigkeit, Konnotation statt Denotation, arbeiten, ist eine Trivialität. „Yes we can“ ist so ein Satz, der unklar lässt, wer genau das „Wir“ ist, was genau gekannt werden soll und was können überhaupt bedeutet. Es mag ein Element des demokratischen „Könnensbewusstseins“ (Christian Meier) sein, dass man glaubt, die Antworten praktisch geben zu können.

Interessant ist Blumenbergs Idee einer Dosierung. Wer würde hier nicht an die Regel denken, nach der die Dosis das Gift macht? Wenn es wohl-dosierte Ungenauigkeit gibt, dann muss es auch Überdosierungen geben.

Diese Einsicht scheint nicht ganz trivial in einer Zeit, in der Ambiguitätstoleranz hoch im Kurs steht. Mehrdeutigkeit ist jedoch nicht nur Mittel der liberalen Toleranz, einer wohlwollenden Vernachlässigung. Das Sfumato kann auch zu einer undurchdringlichen Nebelwand werden, die es erlaubt, die Maßstäbe zu verschieben. Kontingenz eröffnet dann nicht Spielräume, sondern wird von einer Seite einer anderen aufgezwungen.

Sätze wie „Der Islam gehört zu Deutschland“ oder „Wir schaffen das“ sind – zu Recht oder zu Unrecht – wegen ihrer Ungenauigkeit kritisiert worden. Handelt es sich hier schon um eine Überdosierung von Ungenauigkeit, um den gescheiterten Versuch, Integration durch Verunklarung zu erreichen? An ihren Wirkungen gemessen sind diese Sätze keine rhetorischen Meisterleistungen: Sie haben eher gespalten als zusammengeführt.

Ein eindeutiges toxisches Maß an Mehrdeutigkeit finden wir derzeit in Donald Trumps Äußerungen zur Amtsübergabe an Joe Biden. Einerseits lässt man verkünden, die Amtsgeschäfte würden nun regulär übergeben, andererseits behaupten die Trumpisten noch immer, die Wahl „eigentlich“ gewonnen zu haben. Ambiguität wird hier demokratiefördernd.

Bisher scheint nur die Justiz geeignet, Trumps Diffamierungen in propositional eindeutige Inhalte zu überführen und dann zu widerlegen. Zwar vermeidet es Trump, vor Gericht den Klartext zu reden, mit dem er bei Twitter seine Anhänger begeistert. Er selbst tritt in eigener Sache nicht in den Zeugenstand, sondern lässt seine Anwälte für sich sprechen. Und ist das Dosieren von Ungenauigkeit nicht der Beruf des Advokaten? Das Agieren von Rudolph Giuliani hatte zuletzt den Eindruck erweckt, Trump habe sich einen besonders untüchtigen Rechtsbeistand ausgesucht. Amy Gardner von der „Washington Post“ hat jetzt aber darauf aufmerksam gemacht, dass gerichtliche Verfahren irgendwann den Wechsel vom Juristenlatein ins einfache Englisch erzwingen. „Trump hat gesagt, er habe genug Beweise für Betrug, um seine Niederlage in einen Sieg zu verwandeln, aber die Richter wollten die Beweise nicht hören. Das ist falsch. Seine Anwälte, Giuliani eingeschlossen, haben vor Gericht keinen Betrug behauptet. Warum? Weil es viel gravierendere Folgen hat, vor Gericht zu lügen als bei Fox News.“ FELIX HEIDENREICH

Auf klassischem Boden begütert

Ein Fall ortstypischer, nicht zeittypischer Kontinuität: Die deutschen Institute in Rom lassen ihre Geschichte erforschen

Die „tavola rotonda“ drehte sich virtuell. Und zeigte nicht viel mehr als Bücherregale im Rücken der Teilnehmer. Dabei hätte sie, so der Gastgeber zur Begrüßung, einen prestigeträchtigeren Rahmen verdient gehabt. Gerne hätte Viktor Eibling, der deutsche Botschafter in Italien, das „historisch einzigartige“ Projekt über die Zusammenarbeit der deutschen Institute in Rom, das vom Auswärtigen Amt und der Trägerinstitution der Institute, der Max-Weber-Stiftung, finanziert wird, in seiner Residenz vorgestellt, fast auf den Tag genau hundert Jahre nachdem in der Botschaft eine Kulturabteilung die Arbeit aufgenommen hatte.

Die deutschen Altertums- und Geschichtswissenschaften waren da in den Universitäten schon lange so fest installiert, dass sie Niederlassungen im Ausland unterhielten. Die Anfänge des Deutschen Archäologischen Instituts (DAI) reichen bis 1829 zurück, 1888 wurden das heutige Deutsche Historische Institut (DHI) und das Römische Institut der Görres-Gesell-

schaft (RIGG), 1913 die Bibliotheca Hertziana (BH), seit 1953 Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, gegründet, drei Jahre vor ihr die Künstlerakademie Villa Massimo (VM); die Casa di Goethe, bis heute das einzige deutsche Museum im Ausland, kam 1997 hinzu. Kein anderes Land beherbergt so viele deutsche Wissenschaftsinstitute und Akademien wie Italien: Von den 38 Einrichtungen, die sich zur Unione internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte in Roma zusammengeschlossen haben, sind zehn in italienischer, sechs in deutscher Trägerschaft.

Jede von ihnen hat ihre Forschungen in zahlreichen Veröffentlichungen dokumentiert. Aber arbeiten sie auch zusammen? Das Projekt, in dem DAI, DHI, BH und VM erstmals kooperieren (und die „Unione“ Partner ist), geht dieser Frage nach und untersucht die Geschichte der Institute in ihrer Beziehung zueinander wie auch zu den anderen in Rom ansässigen Akteuren. Zwei zeithistorische Dissertationen an der Ludwig-Maximilians-

Universität München stehen kurz vor dem Abschluss: Die eine schlägt den Bogen vom Ersten Weltkrieg bis in die sechziger Jahre, die andere konzentriert sich auf die Nachkriegszeit, als der Fortbestand der Häuser gefährdet war.

Mit dem Fragezeichen im Titel ihrer Studie „Auf internationalem Parkett? Zur Rolle von wissenschaftlichem Internationalismus an deutschen Kunst- und Forschungsinstituten in Rom (1913–1965)“ durchkreuzt Dorothea Wohlfahrt eine naheliegende Gleichsetzung: Die bloße Anwesenheit und Tätigkeit in Rom bedeutete nicht per se internationale Zusammenarbeit. Das Potential der „einmaligen internationalen Plattform“ Rom wurde sehr unterschiedlich genutzt: Beispiele für institutionalisierte Zusammenarbeit gab es nur einige, insbesondere binational mit italienischen Instituten; überwiegend kooperierte man mit einzelnen Forschern. Den außenpolitischen Richtlinien der jeweiligen deutschen Regierung wurde nicht immer entsprochen.

Das gilt für die Nachkriegsjahre unter verschärften Bedingungen. Schritt für Schritt untersucht Franziska Rohloff in ihrer Arbeit „Präsenz ohne Präsenz – Deutsche geisteswissenschaftliche Institute in Rom 1943–1956“ die Verhandlungen und Begegnungen mit italienischen und alliierter Akteuren in dem Zeitraum, in dem die vier Einrichtungen erst geschlossen, dann beschlagnahmt, fremdverwaltet und – die wissenschaftlichen Institute 1953, die Villa Massimo 1956 – unter deutscher Verantwortung wiedereröffnet wurden. Doch die Kuratel bewirkte nicht, so ein zentrales Ergebnis ihrer Recherche, dass die Einrichtungen stillgelegt und deren Mitarbeiter verstummt oder handlungsunfähig waren, vielmehr waren sie bei den Dachorganisationen der Wissenschaft wie bei prominenten Fachvertretern so präsent, dass das „Diktum der geschlossenen Institute“ nicht zutrifft. Rückendeckung und Spielräume waren unterschiedlich groß: So hatte Wolfgang Hagemann, der die Wiedereröffnung des DHI vorbereitete

und für seine Kooperation mit der „Unione“ scharf kritisiert wurde, bis April 1948 keinen Ansprechpartner in Deutschland, während Friedrich Wilhelm Deichmann, sein Amtsgenosse am DAI, sich mit mehreren Kollegen taktisch beraten konnte.

In seinem Kommentar rühmte Andrea D'Onofrio, der Zeitgeschichte an der Universität Neapel Federico II lehrt, zunächst die große humanistisch geprägte Tradition der deutsch-italienischen Kulturbeziehungen, die der Institutionalisierung vorausging, um dann die Geschicklichkeit der deutschen Akteure zu würdigen, die es trotz strategischer Divergenzen in der heiklen Frage der Wiedereröffnung verstanden, gegen die Optionen ihrer italienischen und internationalen Kontrahenten eine „deutsche“ Lösung durchzusetzen. Es wäre, so sein offenes Resümee, aufschlussreich zu erfahren, welche Schlüsselrolle die Amerikaner zu Beginn des Kalten Krieges für das Weiterleben der deutsch-römischen Einrichtungen gespielt haben.

ANDREAS ROSSMANN