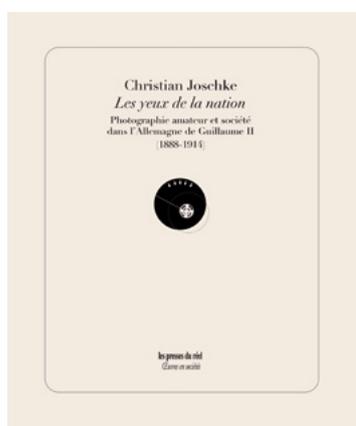


Christian Joschke

*Les yeux de la nation. Photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II (1888-1914)*

Bettina Brandt



Dijon: Les presses du réel, 2013,  
435 Seiten

Als »imaginierte Gemeinschaft« ist die Nation auf Bilder angewiesen.<sup>1</sup> Dem 19. Jahrhundert mangelte es nicht an Allegorien, Historiengemälden, Bühnenszenierungen und Denkmälern, die der abstrakten und umkämpften Kollektividee einen sichtbaren Körper verleihen sollten. Vom Aufruf an die deutschen Maler im Jahre 1814, sie sollten sich darauf besinnen, dass sie »dem Zeitalter und dem Herzen der Nation« angehörten, bis zum kulturkritischen Feldzug gegen industrielle Massenware und wilhelminischen Kulissenkitsch sieben Jahrzehnte später zog sich der Ruf nach einer ›deutschen‹ Kunst durch das Jahrhundert.<sup>2</sup> Während dieser Diskurs auf einem humanistischen Bildungsbegriff beruhte, kam mit der Fotografie ein Medium auf, das Bilder durch eine optische Apparatur und chemische Prozesse erzeugte. War sie Kunst, Industrieware oder wissenschaftliches Instrumentarium? Auf jeden Fall erlaubte sie es, der Nation nicht nur Bilder vor Augen zu stellen, sondern die Nation an der Produktion von Bildern zu beteiligen. Hier setzt Christian Joschke mit seiner Studie über die Amateurfotografie im wilhelminischen Deutschland an, mit der er 2005 an der EHESS promoviert wurde. An der Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft und populären Bildpraktiken angesiedelt, war die Amateurfotografie ein »hybrides« Phänomen, das, so Joschke, bislang nur in den genannten Teilaspekten, nicht aber als komplexer Zusammenhang mit einer eigenen historischen Dynamik erforscht worden ist (S. 7, S. 11, S. 18–20). Ingenieure, Lehrer, Wissenschaftler, Kaufleute und städtische Honoratioren verbanden sich zwischen den 1880er und den 1910er Jahren zu einem Netzwerk, das die Fotografie erstmals weitreichend verbreitete. Welches gesellschaftliche und politische Potenzial besaß diese neue Öffentlichkeit, und welche Möglichkeiten eröffneten sich mit fotografischen Bildern – so fragt Joschke – in einer Zeit, die nach den Ergebnissen der historischen Bürger-tumsforschung von einer Krise des liberalen Bürgertums gekennzeichnet war? Wie passte das heterogene Phänomen zu der zeitgenössischen Wahrnehmung eines Ver-lustes gesellschaftlicher Einheit, die sich zwischen der autokratischen Regierung

Wilhelms II., einer tonangebenden adelig-militärischen Kaste, dem Emanzipationsdruck der Sozialdemokratie und einer zweiten, wissenschaftsbasierten Industrialisierung aufzulösen drohte (S. 10–11, S. 20–22)? Mit dem integrativen Programm einer ›nationalen Erneuerung‹ auf der Basis einer deutschen Kunst und Kultur suchte das Bildungsbürgertum der gesellschaftlichen Fragmentierung entgegenzuwirken. Der Diskurs beförderte einen integralen, völkischen Nationalismus, doch waren in ihm auch Stimmen zu finden, die in liberal-emanzipatorischen Traditionen standen, wie Wolfgang Hardtwig am Beispiel des Werkbundes gezeigt hat.<sup>3</sup> Dieser differenzierenden Sichtweise auf Kultur und Politik der Post-Bismarck-Ära fügt Joschke mit seiner Studie eine neue Dimension hinzu, indem er die Amateurfotografie dezidiert als ein Laboratorium für eine neue visuelle Kultur (« laboratoire d'une nouvelle culture visuelle », S. 7) begreift, das sich über ein liberales Ethos legitimierte. Gerade die Hybridität der Amateurfotografie, so die These, ermöglichte es, eine partizipative, dem horizontalen Austausch verpflichtete kollektive Kultur des Blicks und der Visualität zu entwickeln, die eine vielstimmige Öffentlichkeit der Nation zusammenbinden und Technik, Wissenschaft und Ästhetik versöhnen sollte. Nicht Sprache, sondern eine neue, demokratische Bildkultur sollte die Nation einen (S. 10–11; S. 353).

In einem einleitenden Forschungsüberblick zur Fotografiegeschichte legt Joschke überzeugend dar, dass sich die Amateurfotografie in getrennten disziplinären Rahmungen der Kunst-, Wissenschafts- und Kulturgeschichte kaum adäquat beschreiben lässt (S. 7–8, S. 11–20). Mit einem interdisziplinären Ansatz, der die Bildung eines neuen Sozialraumes anhand der Vernetzung von Akteuren, ihrer kulturellen Praktiken und Legitimationsinteressen untersucht, orientiert sich Joschke begrifflich und methodisch an Pierre Bourdieus Habitustheorie. Auch die Freilegung ikonografischer Traditionen integriert er in seine Analyse des symbolischen Kapitals der Fotografie (S. 19–20, S. 24–26). Entsprechend breit ist die Quellengrundlage der Arbeit: Sie umfasst Fotozeitschriften, Handbücher und Ausstellungskataloge sowie Fotosammlungen und Nachlässe von Amateuren und zahlreichen fotografischen und gelehrten Gesellschaften in Museen und Archiven Bremens, Hamburgs, Berlins und Dresdens (S. 355–373).

Die beeindruckend dichte und detailreiche Studie besteht aus drei Teilen, die für die drei Jahrzehnte des Untersuchungszeitraumes jeweils eine andere soziale Logik des Einsatzes der Amateurfotografie beleuchten. Im ersten Teil (S. 27–119) verbindet Joschke die Entstehung des Netzwerks mit dem Aufstieg eines neuen, technisch-naturwissenschaftlich ausgebildeten Bürgertums (› bourgeoisie des ›réalités‹«, S. 111). Im Lichte des klassischen bürgerlichen Bildungsbegriffs zweitrangig, verschaffte sich diese Gruppe soziale Legitimität durch das kulturelle Kapital, das der Status des Amateurs bereithielt. Indem Fotopraktiker unterschiedlicher Berufe und Positionen in Fotoclubs und Zeitschriften auf Augenhöhe diskutierten, an wissenschaftlich-technischen Innovationen partizipierten und ästhetische Urteilkriterien entwickelten, indem sie Kontakte zu renommierten Wissenschafts- und Kunstinstitutionen nutzten und mit Ausstellungen einen breiten Raum der Ideen-

zirkulation herstellten, rückten sie in die Tradition einer liberal-demokratischen bürgerlichen Öffentlichkeit ein, deren Niedergang gerade beklagt wurde (S. 65–134). Noch 1898 machte Alfred Lichtwark in seinem Buch über die Porträtkunst in Hamburg das neue Bürgertum ohne Traditionen, aber auch die professionelle Atelierfotografie für den Bedeutungsverlust der Porträtmalerei und ihrer geschmacks- und gemeinschaftsbildenden Funktionen verantwortlich (S. 44–47).<sup>4</sup> Selbstbewusst setzte die Hamburger Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie dagegen – mit einer Fotografie. Keiner der 78 Abbildungen schenkt Joschke so viel Aufmerksamkeit wie dem von den Hofmeister-Brüdern 1899 angefertigten Gruppenporträt des kollektiven Leitungsgremiums der Gesellschaft, das Ernst Juhl, Eduard Arning und Walter von Ohlendorff zeigt, wie sie über dem aufgeschlagenen Buch Lichtwarks diskutieren und vergleichend einen Fotoabzug darüber halten. In einer minutiösen Auseinandersetzung mit der Darstellung, ihren Vorstudien und der Ikonografie des Gruppenporträts in der Malerei zeigt Joschke, dass es sich um ein »visuelles Manifest« handelte: Das Porträt vollzog genau das, was Lichtwark als im Verlust begriffen beschrieb, und es stellte die Fotografie über die Malerei (S. 29–63).

Der zweite Teil (S. 139–249) thematisiert die liberalen Eliten in Hamburg und Berlin, die die soziale Integrationskraft der Amateurfotografie erkannten und für das kulturpolitische Projekt einer visuellen Erziehung der Nation nutzten. In Hamburg organisierten Lichtwark und Juhl 1893 in der Kunsthalle eine Amateurausstellung, die Lichtwarks volkspädagogisches Konzept einer ästhetischen Bildung im Medium Fotografie und einer partizipativen Bürgerkultur umsetzte (S. 139–184). In Berlin wiederum, wo die Amateurfotografie eng mit dem Wissenschaftsmilieu verbunden war, drückte sich mit der 1896 im Reichstag gezeigten internationalen Fotografieausstellung der politische Konflikt zwischen liberalem Bürgertum und kaiserlicher Autorität aus: Hier setzten die Ausstellungsmacher gegen die kaiserliche Bildpropaganda auf die Bildung eines ästhetisch wie wissenschaftlich aufgeklärten gemeinsamen Blicks. Beide, Kunst und Wissenschaft, einte das Interesse an der Reflexion des fotografischen Bildes als einem Wissensproduzenten und -vermittler (S. 184–249).

Teil drei (S. 253–349) beschreibt die dokumentarische Wende (»Le tournant documentaire«, S. 276) der Amateurfotografie ab 1900 anhand der individuellen Fotopraxis des Bremer Lehrers Hermann Kippenberg und der Dresdener Fotoausstellung im Jahre 1909. Sie gab dem liberalen Projekt einer im Blick geeinten Kultur mit der Ausrichtung auf die regionale ›Heimat‹ einen neuen inhaltlichen Auftrag. Das Interesse an der Volkskultur schlug sich in der Zusammenarbeit der Amateurfotografen mit der Heimatbewegung sowie mit lokalen Geschichts- und Volkskundevereinen nieder, die Amateure wie Kippenberg zur Dokumentation des Erbes von ›Land und Leuten‹ motivierten. Umgekehrt verdankte sich die wissenschaftliche Institutionalisierung der Volkskunde der Vermittlung durch die Fotografie (S. 323). Nun ging es um einen identitären Diskurs in Form der visuell-dokumentarischen Inbesitznahme des Landes (S. 317), bei der die Wertschätzung der künstlerischen Praxis hinter die Ästhetisierung des (das ›Volk‹ verkörpernden) Objekts zurücktrat (S. 339). Mit dieser Wende erweiterte die Amateurfotografie ihre soziale Basis um das lokale

Kleinbürgertum, doch tauschte sie auch ihren urbanen und liberalen Charakter gegen eine nationale Ästhetik des Volkstümlichen ein. Sie begab sich in das Fahrwasser des völkischen Nationalismus und arbeitete zuletzt an der Auflösung jener Werte mit, denen sie ihren Aufstieg verdankte (S. 352–353).

In seiner Studie beleuchtet Joschke ein komplexes ästhetisch-politisches Kräftefeld und dessen Wandel höchst informationsreich und argumentationsstark, streckenweise aber auch etwas redundant. Die Frage nach der Eigenwilligkeit der Bilder findet keinen Platz, vielmehr zeigt die Arbeit Wege zu einer neuen Sozialgeschichte der Bilder auf. Angesichts der Betonung liberaler Kontinuitätslinien bleibt die Auseinandersetzung mit der Aushöhlung dieser Werte jedoch blass; fragen ließe sich z. B. nach dem Verhältnis zu ähnlichen Bewegungen wie dem »photographic survey movement« in England.<sup>5</sup> Der Einfluss der Kolonialfotografie auf die Amateure wird nur angedeutet, und auch über die Linien zu den Fotoamateuren im Ersten Weltkrieg und zur Sozialfotografie wüsste man gerne mehr.<sup>6</sup> Und nicht zuletzt scheinen auch die Amateurfotografinnen noch entdeckt werden zu müssen. Dass solche Fragen auftauchen, gehört jedoch zum Verdienst dieser anregenden Studie, die einen umfassenden Einblick in die Politik der Bilder um 1900 gewährt.

- 1 Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, revised edition London/New York: Verso, 1991. In dieser Fassung thematisiert Anderson nicht nur die Sprache als Vehikel der Nationalisierung, sondern auch visuelle Medien nationalstaatlicher Durchdringung, die Karte und das Museum; Frank Becker, *Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der bürgerlichen Öffentlichkeit Deutschlands 1864–1913*, München: Oldenbourg, 2001; Monika Flacke (Hg.), *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, München: Koehler & Armelang, 1998.
- 2 Friederich, Mahler-Aufgabe, in: *Morgenblatt für gebildete Stände* 8, 1814, Nr. 176, S. 703; Hans Belting, *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln: DuMont 1999.
- 3 Wolfgang Hardtwig, »Nationale und kulturelle Identität im Kaiserreich und der umkämpfte Weg in die Moderne. Der Deutsche Werkbund«, in: Helmut Berding (Hg.), *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität*, 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 507–540.
- 4 Alfred Lichtwark, *Das Bildnis in Hamburg*, Hamburg: Der Kunstverein zu Hamburg, 1898.
- 5 Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918*, Durham NC: Duke University Press, 2012.
- 6 Z. B. Jens Jäger, »Bilder aus Afrika vor 1918. Zur visuellen Konstruktion Afrikas im europäischen Kolonialismus«, in: Gerhard Paul (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 134–148; Anton Holzer (Hg.), *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg: Jonas Verlag, 2003.