

Sonja Feßel

Leere Bühnen

**Historische Orte in der
zeitgenössischen Fotografie**

JONAS

Zugleich Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Bern an der Philosophisch-historischen Fakultät im Promotionsfach Kunstgeschichte, vorgelegt von Sonja Feßel, Deutschland, 2014.

Erster Gutachter: Prof. Dr. Peter J. Schneemann, zweiter Gutachter: Prof. Dr. Hubert Locher, Kunstgeschichtliches Institut, Philipps-Universität Marburg. Die Arbeit wurde am 1. Oktober 2014 verteidigt.

*Gedruckt mit der freundlichen Unterstützung der Geschwister Boehringer
Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.*

Besuchen Sie uns im Internet:
www.asw-verlage.de

© Jonas Verlag als Imprint von arts + science weimar GmbH,
Kromsdorf 2018

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zum Text und zu den Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Urheber keine Haftung übernehmen.

Layout & Satz
Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH

Gedruckt in der Bundesrepublik Deutschland

ISBN 978-3-89445-551-4

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Dateien sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

<i>11777 Foothill Boulevard, Los Angeles, California</i>	
1. Einleitung	8
<i>Verdun</i>	
2. Schauplätze der Geschichte: Von der Landschaft zum Ort	20
<i>Ross, Tasmanien</i>	
3. Spurensuche: Der Blick auf den Boden	42
<i>Kursk</i>	
4. Ortserkundungen: Recherche, Reise, Bilder	62
<i>Waterloo</i>	
5. Verschobene Narration: Leere Bilder, aufgeladene Texte	80
<i>Schöna, Sächsische Schweiz</i>	
6. Gegenbilder: Reflexion statt Schock	96
<i>Antietam</i>	
7. Fotografische Anachronismen: Das Paradox einer Fotografie von Vergangenheit	112
<i>Murten</i>	
8. Leere Bühnen: Fotografische Historienbilder	128
<i>Irgendwo</i>	
9. Der historische Ort zwischen Vergangenheit und Gegenwart	148
Anmerkungen	151
Literatur und Quellen	190
Register	216
Dank	219

11777 Foothill Boulevard, Los Angeles, California

1. Einleitung

Die großformatige Farbfotografie *11777 Foothill Boulevard, Los Angeles, California* (1991) des amerikanischen Fotografen Lewis Baltz (1945–2014) zeigt eine urbane Szenerie mit einer befahrenen Straße, einigen flachen Gebäuden sowie zahlreichen Ampeln, Straßenlaternen und Telefonmasten (**Abb. 1**). Die Autos, die Beschilderung entlang der Straße und die typische Bebauung weisen die abgebildete Szene unmittelbar als amerikanische Vorstadt aus. Die Fotografie wurde anlässlich einer Lewis Baltz-Retrospektive 1992 vom Los Angeles County Museum of Art (LACMA) beim Künstler in Auftrag gegeben und für die Sammlung erworben.¹ In der besagten Retrospektive mit dem Titel *Lewis Baltz: Rule Without Exception* hing das neue Werk als Eyecatcher prominent am Anfang der Ausstellung.

Bereits vor der Vernissage wurde die Presse auf den Neuerwerb aufmerksam gemacht und so erschien am 25. März 1992 eine Vorankündigung der Ausstellung, welche gleich zu Beginn auf die neue Fotografie einging:

„True to its title, Lewis Baltz’s photograph ‘1177 [sic!] Foothill Blvd.’ captures the commonplace: an empty lot, a mobile station, a tile-roofed apartment building and a sweep of street pinned with streetlights and telephone poles. It’s Los Angeles at its most ordinary, banal and [...] provocative?”²

Die Frage, ob die Aufnahme einer so „ordinären“ amerikanischen Vorstadt provokativ sei, wird wenig später mit „[t]he photo is no joke“³ beantwortet und die Fotografie nahtlos in das Œuvre des Künstlers eingeordnet:

„Baltz [...] has gained an international reputation for such unsentimental – some call it ‘unforgiving’ – images of urban sprawl, from tract homes and industrial parks to dumps and deserts. Among his best-known works are [...]“⁴

Auch eine Kritik zur Ausstellung, die wenige Tage nach der Eröffnung in der *Los Angeles Times* erschien, greift die Fotografie auf, stellt die Unbedeutsamkeit des abgebildeten Ortes in den Vordergrund und belegt die als künstlerische Strategie ausgewiesene Gewöhnlichkeit mit zahlreichen Aussagen des Künstlers:

„For the retrospective, LACMA commissioned a piece from Baltz. He says ‘11777 Foothill Boulevard’ resulted from his search for ‘completely generic locations’ in Los Angeles.

‘I [Lewis Baltz] suppose there’s a kind of nostalgia in that, because Los Angeles is really becoming less generic. As it becomes more of a built city, it is taking on some sort of a flavor rather than just of being sort of the id of the Midwest. (But there are still vast vast tracts of featureless stuff in Los Angeles. I wanted to make up a photograph that looked easy and typical. Anybody can see that. It’s completely unextraordinary... It looks like a skin graft from 50 other locations around here.’“⁵

Immer wieder wird die Alltäglichkeit des Motivs hervorgehoben und als Charakteristikum für die Werke von Lewis Baltz angeführt.⁶ Baltz, der bereits seit den 1970er Jahren und insbesondere seit der mittlerweile geradezu als legendär geltenden *New Topographics*-Ausstellung (1975)⁷ im George Eastman

House in Rochester für seine Fotografien amerikanischer Außenbezirke, Industriegebiete und sogar Müllhalden bekannt ist, scheint tatsächlich mit der neuen Fotografie nahtlos an seine früheren Arbeiten anzuknüpfen. Und doch erscheint wenige Tage nach der ersten Rezension ebenfalls in der *Los Angeles Times* ein kurzer Nachtrag zu eben dieser. In „No Ordinary Address“ ergänzt Kevin C. Lorey:

„Regarding ‘The Wasteland’, Cathy Curtis’ profile of photographer Lewis Baltz (March 29): It’s worthy of note – I can’t believe that Baltz is not aware of it – that his ‘11777 Foothill Boulevard, Los Angeles, Calif.’, rather than depicting a ‘generic’, ‘unextraordinary’ location, is really a photograph of the exact site in Lake View Terrace of the Rodney G. King beating. And as such, it is the focal point for a politically volatile firestorm that received worldwide media attention for what happened there also in 1991.“⁸

Lorey erkennt in der im Bildtitel genannten Adresse jenen Ort, an dem am 3. März 1991 eine durch eine Geschwindigkeitsüberschreitung ausgelöste Verfolgungsjagd durch das Los Angeles Police Department (LAPD) endete, die rasch eskalierte und in der brutalen Misshandlung des Verfolgten Rodney G. King kulminierte. King wurde von mehr als einem Dutzend Polizisten gestellt, insbesondere von vier Officern mit Stockschlägen, Fußtritten und Elektroschocks niedergeschlagen und schwerst verletzt. Von einem Anwohner gefilmt, gingen die Aufnahmen des unverhältnismäßig gewalttätigen Vorgehens des LAPD gegen den afroamerikanischen Bürger durch die internationale Presse.⁹ In der Berichterstattung wurde vermehrt auf geografische Skizzen und Kartenmaterial zurückgegriffen, welche den Foothill Boulevard in Lake View Terrace, Los Angeles, als Ort des Geschehens – als Tatort – aufzeigten.¹⁰ Dass die Geschehnisse des 3. März 1991 am

Foothill Boulevard nur knapp einen Monat nach Eröffnung der Retrospektive, nach dem Freispruch der vier angeklagten Polizisten am 29. April 1992, zu den schwersten Unruhen in der Geschichte des Staates Kalifornien führen würden, konnte der Künstler natürlich nicht ahnen.¹¹ Der Foothill Boulevard und die dort stattgefundenen Ereignisse standen infolge der Los Angeles Riots erneut im Mittelpunkt der Berichterstattung.¹²

Bei der so „leicht und typisch“ anmutenden urbanen Szenerie, die sich dann jedoch als ein durch die dort stattgefundenen Ereignisse sozio-politisch aufgeladener Ort entpuppt, der von nationalen und internationalen Medien Aufmerksamkeit erfahren hat, scheint es sich um jene Ausnahme – „Exception“ – zu handeln, die doch im Ausstellungstitel gerade verneint und ausgeschlossen wurde.¹³ Um eine Ausnahme handelt es sich bei der Fotografie nicht nur hinsichtlich der – im Vergleich zu anderen Arbeiten von Lewis Baltz – außergewöhnlichen Bedeutung des Ortes, sondern auch, weil die Fotografie dadurch als Einzelwerk aus dem sonst stets in Serien angelegten Œuvre hervorsticht.¹⁴ Unabhängig davon wird aus der Fotografie einer scheinbar gewöhnlichen amerikanischen Vorstadt die Aufnahme eines Schauplatzes von historischer Bedeutung. Kevin C. Loreys perplexer Einschub – „I can’t believe that Baltz is not aware of it“¹⁵ – ist Ausdruck der verschobenen Bedeutungszuweisung an das Werk und einer infolgedessen radikal veränderten Bildwahrnehmung. Handelte es sich gerade noch um eine alltägliche Straßenszene, so erweist sich die Fotografie plötzlich als wesentlich komplexer. Die Ereignisse haben sich nicht nur in den Ort, sondern auch in das Bild eingeschrieben. Es wirkt in Folge geradezu befremdlich.¹⁶

Während es sich bei der Verwendung eines mit einer tieferen Bedeutung aufgeladenen Ortes als Motiv bei Baltz um einen Einzelfall handelt, fotografierte Joel Sternfeld (*1944

in New York) 1993 den gleichen Ort genau wegen der dramatischen Ereignisse, die sich dort abgespielt hatten. Sternfelds Aufnahme *Across from 11777 Foothill Boulevard, Lake View Terrace, Los Angeles, California, November 1993* (1993), die ebenfalls im Bildtitel die Adresse nennt, zeigt gleichfalls jenen Ort, an dem es am 3. März 1991 zu den gewalttätigen Übergriffen auf Rodney G. King kam (**Abb. 2**). Die beiden Aufnahmen unterscheiden sich nicht wesentlich. Während Baltz in Richtung Nordwesten fotografierte und somit dem Boulevard in die Stadtmitte hinein folgte, wählte Sternfeld den Blick in Richtung Osten, wo im Hintergrund der im Angeles National Forest liegende Mount San Antonio zu erkennen ist. Im Vordergrund von Sternfelds Bild schließt sich an die von links kommende und im Bildzentrum verschwindende Straße ein freier, nicht asphaltierter Platz an – jener Ort, an dem die Verfolgungsjagd der LAPD endete und an dem die weiteren Ereignisse ihren Lauf nahmen.

Joel Sternfelds Aufnahme ist jedoch Teil einer fotografischen Serie mit dem Titel *On this Site: Landscape in Memoriam* (1993–96).¹⁷ Alle dieser meist unscheinbaren Aufnahmen bilden Orte ab, an denen Ereignisse stattgefunden haben, welche die Wahrnehmung der Orte verändert haben und weitestgehend bis in die Gegenwart prägen. Jede der Fotografien wird von einem kurzen Text begleitet, der die Geschehnisse umreißt. Zur Fotografie *Across the Highway from 11777 Foothill Boulevard, Lake View Terrace, Los Angeles, California, November 1993* (1993) erfährt der Betrachter:

„Rodney King, a black motorist, was beaten by four white Los Angeles police officers in the early morning hours of March 3, 1991. King was pulled over after leading police on an eight-mile high-speed chase; he was drunk and resisted arrest. Some twenty officers looked on as extreme force was used to re-

strain him. George Holliday, one of many local residents who witnessed the incident, recorded seven minutes of the beating with his new camcorder.

King's injuries included eleven skull fractures, a shattered eye socket, a broken leg, and nerve damage that left his face partially paralyzed. Sergeant Stacey Koon, one of the four officers accused of using unnecessary force, wrote in his report that King's injuries were of a 'minor nature'.

The four officers were acquitted of all criminal charges by an all-white jury."¹⁸

Während Baltz' Fotografie des Foothill Boulevards eine Ausnahmeerscheinung in seinem Œuvre ist, folgte Joel Sternfeld bei der Auswahl des Aufnahmeortes am Foothill Boulevard einer konzeptuellen Strategie. Für die circa 50 Fotografien umfassende Serie reiste er genau an solche Orte, die als Schauplätze von Ereignissen und oft auch durch deren breite mediale Vermittlung Bedeutung erlangt haben. Der Untertitel der Serie zeigt an, dass es Sternfeld nicht allein um die Ereignisse, sondern um deren Erinnern geht.

Dieses Interesse am ‚historischen‘ Ort – gemeint sind Orte, an denen etwas geschehen ist, das zumindest für eine bestimmte Gruppe und Zeit in Folge ihre Wahrnehmung verändert hat – kann seit Beginn der 1990er Jahre vermehrt in der künstlerischen Fotografie beobachtet werden. Nicht immer sind es Ereignisse, die in die Chroniken der Weltgeschichte eingegangen sind. Neben solchen stehen die Schicksale Einzelner, die zunächst nur lokal oder regional wahrgenommen wurden. Mitunter ist es aber die Vielzahl dieser Schicksale, die dennoch größere, ihnen zugrunde liegende gesellschaftliche Konflikte offenbaren. Dieses Interesse an ‚Orten mit Vergangenheit‘, das überraschend häufig mit dezidiert unscheinbaren Darstellungen, der Absenz des Ereignisses sowie einer Verschiebung der Narration vom Bild zum Text einher-

geht, teilt Joel Sternfeld mit einer Reihe von weiteren Künstlerinnen und Künstlern, deren Werke den Kern des vorliegenden Buches bilden. Die augenscheinliche Leere, die aus der Nachträglichkeit der Aufnahme und dem gezielten Ausblenden des Ereignisses, seiner Spuren sowie jeglicher Hinweise auf dieses hervorgeht, verdeutlicht, dass die Fotografinnen und Fotografen keinen dokumentarischen Ansatz verfolgen.¹⁹ Indem sie die an die Fotografie oft gestellte Abbildungsfunktion gezielt unterlaufen, lenken sie den Blick auf deren repräsentative Funktion, auf ihr Potenzial als Erinnerungsträger, auf die medialen Bedingungen, aber auch auf die Grenzen des Mediums.

Im Zentrum dieses Buches stehen fotografische Serien von Bleda y Rosa (María Bleda, *1969 in Castellón, und José María Rosa, *1970 in Albacete, Spanien), Alan Cohen (*1943 in Harrisburg, Pennsylvania), David Farrell (*1961 in Dublin), Anne Ferran (*1949 in Sydney), Peter Hebeisen (*1956 in Bern), Martin Krenn (*1970 in Wien), Eva Leitolf (*1966 in Würzburg), Sally Mann (*1951 in Lexington, Virginia), Bart Michiels (*1964 in Diest, Belgien), Joel Sternfeld (*1944 in New York), Nebojša Šerić-Shoba (*1968 in Sarajevo) und Christian Vogt (*1946 in Basel).²⁰ Bereits die Angabe der Geburtsorte der Fotografinnen und Fotografen verdeutlicht, dass es sich nicht um ein regional begrenztes Phänomen handelt, sondern dass sich das Interesse der zeitgenössischen Fotografie am historischen Ort international abzeichnet. Die frühesten Werke – von Christian Vogt, Joel Sternfeld und Alan Cohen – stammen aus den frühen 1990er Jahren. Viele der hier besprochenen Fotografien sind in den späten 2000er Jahren entstanden. Einige der Serien gelten als noch nicht abgeschlossen. Die Aufmerksamkeit, die diese Serien sowohl von kuratorischer als auch wissenschaftlicher Seite her erfahren haben, variiert stark. Während Joel Sternfelds²¹ künstlerisches Œuvre internatio-

nal Anerkennung findet und seine Werke in zahlreichen bedeutenden Sammlungen präsent sind und auch Eva Leitolf in jüngster Zeit durch Einzelausstellungen sowie zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen vermehrt national wie international Beachtung erfährt,²² ist die Literaturlage zu den Serien von Bleda y Rosa,²³ Alan Cohen,²⁴ Anne Ferran,²⁵ Peter Hebeisen,²⁶ Martin Krenn,²⁷ Bart Michiels,²⁸ Nebojša Šerić-Shoba,²⁹ Christian Vogt³⁰ und selbst Sally Mann, die für ihre Familienaufnahmen überaus bekannt ist,³¹ überschaubar. Einige der Serien sind in Fotobüchern publiziert, doch beschränkt sich der Diskurs in vielen Fällen fast gänzlich auf Ausstellungskataloge und Rezensionen.

Dass allein im Jahr 2012 gleich drei Ausstellungen zum Ort in der zeitgenössischen Fotografie präsentiert wurden, verdeutlicht das jüngst aufgekommene Interesse am Thema. Die Hamburger Kunsthalle vereinte in der Gruppenausstellung *Lost Places: Orte der Photographie*³² Werke, welche „die grundlegende anthropologische Bedeutung des Raumes vor Augen“³³ führen. Die Ausstellung konzentrierte sich auf solche Ansichten, „in denen die Menschen ihren Lebensraum entweder verlassen haben oder deplatziert in ihm zugegen sind.“³⁴ Fast zeitgleich fand am BOZAR in Brüssel die Ausstellung *Sense of Place: European Landscape Photography* statt, die sich dem Verhältnis des Menschen zur natürlichen Umwelt widmete.³⁵ Und schließlich zeigte der Kunstverein Hildesheim mit *Points of View: Orte der Fotografie*³⁶ eine weitere Gruppenausstellung mit Bildern „von Orten und Nicht-Orten, von Heimat und Fremde, von Kultur und Natur im Zeitalter ihrer Medialisierung und Globalisierung.“³⁷ Künstlerische Positionen, die sich mit historisch aufgeladenen Orten beschäftigen, wurden dabei nur vereinzelt berücksichtigt.³⁸ Was sich in diesen drei kurzen Skizzen offenbart, ist ein nur unzureichend differenzierter Umgang mit den Konzepten Ort, Raum und

Landschaft, deren Begrifflichkeiten von der Kunstgeschichte nicht selten austauschbar verwendet werden. Solange es sich um beliebige Orte oder Landschaften handelt, fällt die Vagheit der verwendeten Begriffe nicht weiter auf. In dem Moment, in dem es jedoch nicht mehr um rein ästhetische Aspekte von Landschaft, sondern um konkrete, in Form von Landschaftsaufnahmen abgebildete Orte geht, wird die Notwendigkeit der Differenzierung zwischen Landschaft und Ort sowie der Einführung des Ortes als Analysekatgorie deutlich. Die Vielzahl der künstlerischen Positionen, die sich dem durch ein Ereignis historisch aufgeladenen Ort in der Fotografie widmen, lassen diese Bilder gar als ein neues Genre deutlich werden.

Die drei Ausstellungen müssen um zwei frühere und wegweisende Präsentationen in Madrid sowie eine Sammlungsausstellung in Leipzig ergänzt werden. Sérgio Mah kuratierte 2008 zwei parallel stattfindende Ausstellungen, die sich explizit dem Ort in der zeitgenössischen Fotografie widmen. Dies war zum einen das Fotofestival *PhotoEspaña2008* zum Thema *Lugar/Place* und zum anderen parallel dazu die Gruppenausstellung *Lugares comprometidos. Topografía y actualidad/ Compromised Places. Topography and Actuality* am Museo Colecciones ICO, Madrid.³⁹ Während für das Fotofestival das Thema sehr breit formuliert wurde, richtete Mah in der kuratierten Gruppenausstellung das Augenmerk explizit auf ein Interesse der Fotografie, „generically associated with the representation of the landscape, urban cartography and architecture, in which particular perspicacity is shown in examining and assessing the topographical circumstances, histories and meanings bound up with the photographed place.“⁴⁰ In dieser Ausstellung wurden explizit auch Fotografien historischer Orte berücksichtigt.⁴¹ Gleichfalls zeigte die Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig 2009 eine Sammlungsausstellung zum Thema *Nicht-*

orte, Orte, kuratiert von Conny Dietrich und Heidi Stecker, die auf künstlerische Positionen aufmerksam machte, „die kritisch ihre Umwelt und historische Ereignisse hinterfragen.“⁴² Diese Ausstellungen dürfen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Forschung zum Ort in der Fotografie noch ganz am Anfang befindet. Helen Westgeest beobachtete in diesem Sinne: „If it is easy to find theoretical publications about issues of time in photography, it proves quite hard to find any about concepts of place in photography.“⁴³ Dies gilt sowohl für die künstlerische als auch für die nicht-künstlerische Fotografie von Orten.⁴⁴ Eine umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Fotografie von historischen Orten in der künstlerischen Fotografie stand bislang aus.⁴⁵ Die vorliegende Publikation trägt erstmalig eine Vielzahl an künstlerischen Positionen zusammen, die sich explizit dem historischen Ort widmen, und diskutiert diese aus verschiedenen Perspektiven. Es wird gezeigt, dass es nicht allein um bildästhetische Fragen geht, sondern dass die hier besprochenen Fotografien auch die Aufmerksamkeit auf die heutige sozio-kulturelle Bedeutung der Orte beispielsweise als „lieux de mémoire“⁴⁶ im Sinne Pierre Noras lenken, ebenso auf die Fotografie als Träger und Trigger von Erinnerung.

Da es sich nicht um die Darstellung beliebiger Orte, sondern um Schauplätze historischer Ereignisse handelt, schreiben sich diese Fotografien und damit auch die Forschung zu diesen in einen weiteren Kontext ein: in jenen der Geschichte beziehungsweise der fotografischen Repräsentation und Vermittlung von Geschichte. Während die historische Forschung den Blick überwiegend auf die Fotografie als historisches Dokument⁴⁷ oder gar als ‚Zeugnis‘ der Vergangenheit und damit auch auf generelle Fragen der Darstellbarkeit von Geschichte durch die Fotografie richtet,⁴⁸ rückt die künstlerische Fotografie zunehmend das Paradox einer Fotografie von Vergangen-

heit in den Fokus.⁴⁹ Nicht erst seit den 1990er Jahren lässt sich vermehrt eine künstlerische Auseinandersetzung mit Vergangenheit beobachten, die sich auch in der Forschung niederschlägt. Während Mark Godfrey Geschichte als zentrales Thema der Kunst bereits ab 1979 verortet und Frank van Vree den Beginn einer „Krise der Repräsentation von Vergangenheit“ sogar in den 1950er Jahren sieht, verankert Frits Gierstberg die zunehmende künstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte in den 1990er Jahren beziehungsweise nach 1989.⁵⁰ Sogar von Geschichte als „booming business“⁵¹ ist die Rede, aber auch vom „historiographic turn“⁵². Dabei ist jedoch bemerkenswert, dass sich der künstlerische Fokus seit circa 1990 nicht auf Fotografien beschränkt, die zum Zeitpunkt eines Geschehens gemacht wurden und dieses im Moment seiner Aktualität ablichten, sondern dass die künstlerische Fotografie zunehmend auf längst, mitunter seit Jahrhunderten vergangene Ereignisse verweist,⁵³ deren Geschehnisse für die Fotografie als solche nicht mehr unmittelbar abbildbar sind. Letzteres wurde von der Forschung bisher nur marginal beachtet.⁵⁴ Damit werden nicht nur die Ereignisse, auf die mit den Fotografien verwiesen wird, in den Blickpunkt gerückt, sondern auch die medialen Bedingungen und Grenzen der Fotografie.

Das vorliegende Buch möchte die Vielseitigkeit des Phänomens aufzeigen, die sich sowohl in der Art der Orte und ihren unterschiedlichen Bedeutungszuweisungen – von Tatorten über Schlachtfelder bis hin zu Orten des Holocaust – als auch in heterogenen Bildstrategien niederschlägt. Es handelt sich folglich nicht um einen Forschungsbeitrag ausschließlich zu Fotografien historischer Schlachtfelder, und somit um einen Beitrag zu der Forschung über Kriegsfotografie, und auch nicht zu Fotografien von Orten des Holocaust, und damit um eine weitere dem Holocaust oder auch Memory Studies nahe Abhandlung. Um diese Orte geht es ebenfalls,

aber zusammen mit einer Vielzahl weiterer, die sich weniger leicht unter großen Schlagwörtern kategorisieren lassen. Wenn Walter Benjamin in Bezug auf die menschenleeren Fotografien Eugène Atgets (1857–1927) die Frage aufwirft, „Aber ist nicht jeder Fleck unserer Städte ein Tatort?“⁵⁵, so scheint sich dies in der Varianz der Fotografien von Orten zu spiegeln, die durch sehr verschiedenartige Ereignisse, mit wiederum unterschiedlichen – räumlichen wie auch temporalen – Ausmaßen der Rezeption, die Aufmerksamkeit der Künstlerinnen und Künstler auf sich gezogen haben. In der schwankenden Beachtung der Orte spiegelt sich die heute allgemeingültige Auffassung von Geschichte als Konstruktion, die kein starres Gebilde, sondern ein sich stetig wandelndes Narrativ ist.

Ziel dieses Buches ist es, das Phänomen des historischen Ortes in der zeitgenössischen Fotografie differenziert und aus multiplen Perspektiven zu entfalten, motivische wie auch stilistische Variationen sowie unterschiedliche inhaltliche Referenzen darzulegen, künstlerische Strategien zu verdeutlichen, aber auch mediale Bezugnahmen aufzuzeigen sowie eine Kontextualisierung und Einordnung in die Geschichte der Fotografie vorzunehmen. Damit werden der Kunstgeschichte nicht nur ein neuer Korpus und ein bisher weitestgehend unbeachteter Forschungsgegenstand erschlossen, sondern es wird der Ort als Konzept aufbereitet und durch den Fokus auf die Fotografien historischer Orte ein neues Vokabular erarbeitet. Darüber hinaus ermöglicht der Anschluss des Materials an aktuelle Diskurse wie beispielsweise jenen über das Historienbild oder auch an die interdisziplinär geführte Diskussion über Erinnerungskonzepte neue Blickweisen auf diese. Der Komplexität der Fotografien entsprechend wird hier nicht eine singuläre These verfolgt, sondern verschiedene Stränge, welche die Verbindung zwischen dem historischen Ort und dessen fotografischer Repräsentation beleuchten.

Neben bildhermeneutischen Analysen stehen kontextorientierte und rezeptionsästhetische Ansätze.

Eine Annäherung an den Gegenstand erfolgt zunächst über das fotografische Bild – reine Naturlandschaften oder urbane Szenarien, stets menschenleer. Diesen oft überaus unspektakulären, geradezu banal erscheinenden Motiven werden die mitunter dramatischen, zumindest aber geschichtsträchtigen Ereignisse gegenübergestellt, die sich an den abgebildeten Orten abgespielt haben. Dabei wird aufgezeigt, dass jene Elemente, die einen historisch bedeutsamen Ort in der Regel auch lange nach dem Ereignis als solchen erkennbar machen (Spuren, Denkmäler, Hinweis schilder), gezielt ausgeblendet werden. Auf bildlicher Ebene schließen einige der Fotografien zunächst an die Tradition der *New Topographics* der 1970er Jahre an. Bei den abgebildeten Szenarien handelt es sich nun jedoch nicht mehr um beliebige Landschaften, sondern um Orte, die aufgrund eines dort geschehenen Ereignisses eine Bedeutungsladung erfahren haben. Damit eröffnen sich völlig neuartige Bedeutungsebenen, welche die hier besprochenen Fotografien von klassischen Landschaftsfotografien signifikant unterscheiden. Mit Rückgriff auf zentrale Theorien der Human- oder Kulturgeografie wird aufgezeigt, dass hier eine Unterscheidung zwischen Ort und Landschaft notwendig ist.

Mit dem Blick auf den Boden wird ein Bildtypus beschrieben, der auffällig häufig in Verbindung mit den Fotografien historischer Orte beobachtet werden kann. Dieser Blick, der in Anlehnung an George Didi-Huberman als ein „archäologischer“ beschrieben werden kann,⁵⁶ scheint nicht nur zu signalisieren, „Hier ist es geschehen“, sondern den Betrachter auch zum genaueren Hinschauen, zur Auseinandersetzung mit dem Abgebildeten aufzufordern. Dass die Bilder dann jedoch keine Spuren der historischen Ereignisse zeigen, den Betrachter das referenzierte Ereignis

nicht zu erkennen geben, wirft einerseits die Frage nach der Sichtbarkeit und Erfahrbarkeit von Geschichte am Originalschauplatz auf, andererseits liest sich dies wie ein Kommentar zur Metapher der Fotografie als Spur. Darüber hinaus führt die Horizontlosigkeit der Perspektive nicht nur zu einer ganz eigenen Ästhetik, die an das von Clement Greenberg beschriebene ‚all-over‘ erinnert,⁵⁷ sondern auch zu einer Orientierungslosigkeit, die dem Betrachter geradezu verweigert, sich ein Bild vom Ort zu machen. Es ist nichts weniger als der Zeigegestus der Fotografie, der hier in Frage gestellt wird.

In Ergänzung zu den Bildstrategien werden die mit den Fotografien verbundenen, oft umfassenden Literatur- und Archivrecherchen sowie die mit der ‚Rückkehr an den Originalschauplatz‘ verbundene Reisetätigkeit aufgezeigt, die den Fotografien vorausgehen. Bei den Fotografien historischer Orte handelt es sich keinesfalls um schnelle Schnappschüsse. Umso überraschender ist es, dass sich die intensive, vorangegangene Wissensaneignung in den Bildern selbst nicht, oder nur verdeckt, manifestiert. Hinzu kommt, dass pro Ort meist nur eine oder einige wenige Aufnahmen entstehen. Damit wird erneut deutlich, dass es sich nicht um einen dokumentarischen Ansatz handelt, den die Fotografen verfolgen. Dies wird im Vergleich mit anderen Fotografien des gleichen Ortes besonders augenfällig, die gerade dessen charakteristische Merkmale hervorheben, die zugleich Teil seiner Vermarktung als Erinnerungsort sind.

Mit der Strategie der Absenz wird zudem auf etwas verwiesen, das sich jenseits dessen bewegt, was in den Bildern erkennbar ist. Mit der augenscheinlichen Leere im Bild findet eine Verschiebung der Narration der Geschichten in begleitende Texte statt, die in vielen Fällen konstitutive Elemente der Werke sind. Untersucht werden nicht allein die Formate und Inhalte sowie die Funktion der Texte, sondern ebenfalls das sich aus der

Präsentation ergebende Zusammenspiel von Text und Bild. Dabei wird auch die Frage nach dem Vorwissen gestellt, welches der Betrachter mitbringen muss, um die Bilder ‚lesen‘ zu können. Die Verwendung von Text darf dabei nicht als ein ‚Versagen‘ des Bildes ausgelegt werden, sondern sie erweist sich als besondere Qualität, die dem Betrachter Freiraum für eigene Assoziationen und Reflexionen gibt.

Die Fotografien historischer Orte überraschen durch die Diskrepanz zwischen der Alltäglichkeit sowie der Leere im Bild und den meist überaus blutigen Geschehnissen, auf die sie dennoch verweisen. Die augenscheinliche Absenz – die Protagonisten haben die Bühne der Geschichte längst verlassen – lässt sich nicht allein aus der temporalen Verschiebung erklären, sondern wird als gezieltes Gegenbild zu den häufig meinungsbildenden Bildern der Berichterstattung entworfen, aber auch zu den teilweise sogar als Ikonen geltenden Gräuelfotografien des Krieges sowie der nur vermeintlich objektiven Dokumentarfotografie. Ein Rückblick auf die Tradition der Kriegsfotografie, die häufig und trotz der längstens geführten Debatten zur Abstumpfung durch die Flut solcher Bilder teilweise bis in die Gegenwart über das Argument der Abschreckung legitimiert wird, verdeutlicht einerseits die Andersartigkeit der hier besprochenen künstlerischen Fotografien historischer Orte, andererseits zeigt dieser, wie nachhaltig Medienbilder unsere Vorstellung von den Ereignissen prägen. In Anlehnung an Überlegungen von Martha Rosler und Allan Sekula wird dabei die These verfolgt,⁵⁸ dass die entleerten Fotografien historischer Orte keinen schnellen Konsum und auch keine passive Affirmation ermöglichen, sondern vielmehr den Betrachter in einen Dialog verwickeln, diesen auffordern, selbst Position zu beziehen.

Und doch schlagen die Orte die Brücke zu den längst vergangenen Ereignissen. In den Bildern sind fotografische Anachronismen verankert, die sich nicht allein aus der Differenz des Zeitpunkts der Aufnahme und dem

sich zum Teil Jahrhunderte früher ereignenden Geschehnis ergeben. Es wird aufgezeigt, dass sich für das Zuspätkommen des (Kriegs-) Fotografen schon fast von einer Tradition sprechen lässt. Darüber hinaus werden die Fotografien historischer Orte im Verhältnis zu dem gleichfalls seit den 1990er Jahren zunehmenden Phänomen der *Late Photography* oder *Aftermath Photography* diskutiert.⁵⁹ In den Fotografien historischer Orte lassen sich zudem drei sehr konträre ästhetische Strategien feststellen: erstens, die dezidiert zeitlose Naturaufnahme, zweitens, das metaphorisch aufgeladene Bild, und drittens, der radikale Blick auf die Gegenwart. Während die erste dem Betrachter freie Assoziationen und das Füllen der Leerstelle mit eigenen Bildern ermöglicht, deutet die zweite die ‚dunkle Vergangenheit‘ der abgebildeten Orte visuell an. Die letzte Strategie richtet den Blick hingegen auf die Gegenwart der Orte, auf ihre Bedeutung zur Zeit der Aufnahme und damit auch auf die Frage der Erlebbarkeit von Geschichte an diesen. Damit spiegelt sich die Eigenschaft des historischen Ortes als hybrides, aber zeitverbindendes Element auch in den Fotografien, die über dieses hybride Motiv sowohl in die Vergangenheit als auch in die Gegenwart verweisen können.

Nicht nur über das Sujet vergangener Ereignisse, sondern auch über das vorherrschende große Format und teilweise sogar die Präsentation verweisen die Fotografien historischer Orte mitunter explizit auf die Gattung der Historienmalerei. Im letzten Kapitel werden Parallelen wie auch Unterschiede zur einstigen „Leitgattung“⁶⁰ der Malerei aufgezeigt und die Fotografien historischer Orte als fotografische Historienbilder diskutiert. Dabei geht es nicht allein um die Aneignung des Sujets der ‚Historie‘, die trotz der rasanten Entwicklung des Mediums fast gänzlich Bildgegenstand der Malerei blieb, oder gar um das ‚Nacherzählen‘ der Ereignisse, sondern über die Fotografien historischer Orte werden

grundlegende Fragen zur Darstellbarkeit und Repräsentation von Geschichte durch die Fotografie sowie das Nachwirken fotografischer Bilder möglich. Damit sind die Fotografien historischer Orte mehr als nur eine Fortschreibung des Historienbildes, sie verkörpern eine Auseinandersetzung mit einerseits gesellschaftsrelevanten Thematiken, andererseits mit den Bedingungen, den Grenzen, aber auch Chancen fotografischer Bilder, zu der sie den Betrachter einladen.