



auf die "Verdrängung historischer Realität durch die Fotografen" (S. 34). Seine Gegenthese: Die stilistischen Lösungen der 'Subjektiven Fotografie' seien als ein Versuch aufzufassen, "mit adäquaten fotografischen Mitteln auf historische Probleme des Mediums zu reagieren. Die eher defensive Umgangsweise mit der Kamera und mit Bearbeitungstechniken sollte (...) dem Charakter der Fotografie als einem offensiven visuellen Aneignungsprozeß entgegenwirken" (S. 34). Unter dieser These wäre die Steinertsche Fotografie kein regressiver Reflex auf die Instrumentalisierung der Fotografie im Nazismus, sondern eine produktive, auf das Medium und seine Bedingungen selbst bezogene Auseinandersetzung mit einer Krise des medialen Selbstverständnisses.

Der zweite Teil von Koenigs Untersuchung nimmt Steinerts Konzept als Anlaß, die Geschichte der Theorien fotografischer Abbildung unter der Thematik der Subjektivität zu durchmustern: Welchen Anteil hat das fotografierende Subjekt am fotografischen Bild? Mit dieser Vorgehensweise werden die Voraussetzungen geklärt, unter denen Fotografie als Kunst definiert werden konnte. Es sind vor allem die zeitgenössischen Theorien und Konzeptionen der visuellen Wahrnehmung, die sich als Rahmenbedingungen der Theorien der Fotografie erweisen. Max Allihns, Willi Warstats und insbesondere Gerhard Iserts gestaltpsychologisch fundierte fototheoretische Entwürfe werden ausführlich dargestellt und, als deren historische Vorläufer, Steinerts Konzeption kritisch gegenübergestellt. Es zeigt sich dabei, daß 'Subjektivität' sogar im fototheoretischen Entwurf Karl Paweks, der ungefähr gleichzeitig mit Steinerts 'Subjektiver Fotografie' eine anscheinend gegensätzliche Programmatik der dokumentarischen und der Life-Fotografie vertrat, eine Rolle spielt, die sich nur unwesentlich von der Steinerts (und seiner Beiträger Franz Roh und J. Adolph Schmoll gen. Eisenwerth) unterscheidet. Das Kriterium 'subjektiv' kann darum in der Bestimmung der Spezifik von Steinerts Werk keine bedeutende Rolle einnehmen.

Folgerichtig ist das dritte Kapitel eine Analyse der Bildauswahl der beiden Kataloge. Insbesondere im Vergleich mit dem von Roh und Tschichold herausgegebenen Band 'foto auge' (1929) zeigt sich nicht nur, daß das Spektrum fotografischer Formen, das Steinert aufnahm, wesentlich enger ist als in dem Band aus den zwanziger Jahren, sondern auch, daß die Bilder aus Steinerts Sammlung "sich stärker an vorgefundene Formen, den Außenansichten ihrer Objekte bzw. deren Strukturen" (S. 138) orientierten und funktionale Aspekte der abgebildeten Gegenstände in den Hintergrund traten. Die älteren Bilder dokumentieren so ein weitaus stärkeres Interesse an den abgebildeten Gegenständen selbst, wogegen die jüngeren vor allem an deren optischer Reduktion und graphischem Arrangement interessiert zu sein scheinen - ein Beleg dafür, daß die Herstellung von Reflexivität, die Koenig zu Beginn seiner Untersuchung vermutet, tatsächlich die beherrschende semantische Strategie der 'Subjektiven Fotografie' ist.

Ein Problem - das am Rande - ist die Klassifikation von Bildern, mit der Koenig arbeitet. Er mischt darin Aspekte der Abbildung bzw. des Wirklichkeitsbezugs, der formalen oder kompositionellen Bildgestaltung und Kategorien der Materialbearbeitung, was zu einer Einteilung

führt, die zwar sehr vielfältig ist (und von Koenig gar nicht in der ganzen möglichen Vielfalt genutzt wird), die aber auch solche unscharfen und theoretisch zu erhellenden Kategorien wie 'Ungewöhnlichkeit', 'Erwartbarkeit' oder 'Befremdlichkeit' umfaßt - die wiederum eng mit manchen Überlegungen zur Subjektivität zusammenhängen (und doch auch als Größen der Rezeption genommen werden könnten).

Der vierte Teil ist ein Vergleich der Technik- und Menschendarstellung in Aufnahmen der 'Subjektiven Fotografie' und der zwanziger Jahre - wiederum mit dem Ergebnis, daß reflexive Momente bei Steinert wesentlich größere Bedeutung haben als im älteren Vergleichsmaterial. Im fünften Teil liefern sogar die Umschläge der beiden Ausstellungskataloge Belege dafür, daß das fotografische Selbstverständnis 'defensiv' und 'skeptisch' ist. Liest man die Defensivität dieses fotografischen Programms als einen Reflex auf die historische Erfahrung der Nazi-Zeit, nimmt man sie als ein "Bemühen, um eine Medienpraxis (...), die eine adäquate Reaktion auf Probleme der Kriegs- und Nachkriegszeit gewährleisten sollte" (S. 201), dann bleibt zwar die Frage offen, ob dieses ausreichend und wirklich angemessen war. Aber damit sind auch die Voraussetzungen getroffen, über das historische Verhältnis der deutschen Fotografie der fünfziger Jahre neu nachzudenken.

Nörgeleien am Schluß: Leider sind die beigegebenen Fotos nicht in den Text integriert, so daß mühsam hin- und hergeschlagen werden muß. Und natürlich fehlt ein Index.

Hans J. Wulff