

# FOTOGRAFIE UND WAHRHEIT

SCHNITTPUNKT  
AUSSTELLUNGSTHEORIE & PRAXIS

Diese Publikation ist die vierte der von *schnittpunkt* herausgegebenen Schriftenreihe „ausstellungstheorie & praxis“. Ausgehend von theoretisch fundierten Ausstellungs- und Museumsanalysen geht es in dieser Serie von Sammelbänden darum, aktuelle Praktiken des Ausstellens zu reflektieren und experimentelle Ausstellungsformen zu analysieren.

Bisher erschienen:

- Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, 2005
- Storyline. Narrationen im Museum, 2009
- Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, 2009

*schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis* ist ein offenes, transnationales Netzwerk für AkteurInnen sowie Interessierte des Ausstellungs- und Museumsfeldes. Als Plattform außerhalb des institutionalisierten Betriebes bietet schnittpunkt seinen Mitgliedern die Möglichkeit für interdisziplinären Austausch, Information und Diskussion. Die Sichtbarmachung institutioneller Deutungs- und Handlungsmuster als kulturell und gesellschaftspolitisch bedingt, ist dabei ebenso Ziel wie die Herstellung einer kritisch-reflexiven Ausstellungs- und Museumsöffentlichkeit.

Das Team von *schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis* besteht aus: Martina Griesser-Stermscheg, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld, Luisa Ziaja.

[www.schnitt.org](http://www.schnitt.org)

# FOTOGRAFIE UND WAHRHEIT

BILDDOKUMENTE IN AUSSTELLUNGEN

HG. VON SCHNITTPUNKT – NORA STERNFELD, LUISA ZIAJA

AUSSTELLUNGSTHEORIE & PRAXIS

BAND 4

VERLAG TURIA + KANT

WIEN-BERLIN

*Für Charlotte Martinz-Turek (1970–2009),  
der diese Reihe sehr viel verdankt*

# Inhalt

Vorwort ..... 7

## **NORA STERNFELD**

Licht und Schatten. Fotografie, die  
kuratorische Funktion und die Politik der  
Wahrheit. .... 23

## **LUISA ZIAJA**

Reduzierte Bilder. Zu den Effekten musealer  
Inszenierung auf das Medium Fotografie ..... 39

## **MARTINA GRIESSER-STERMSCHEG, ANDREAS LEHNE**

Wieder haben wollen. Das Foto als  
Bildokument für die Rekonstruktion musealer  
Interieurs ..... 55

## **ANKE TE HEESEN**

Exposition Imaginaire. Über die Stellwand bei  
Aby Warburg ..... 77

## **FRIEDRICH TIETJEN**

Die Fotografie und die Bildmedien der  
Kunstgeschichte ..... 107

## **HEIDEMARIE UHL**

»März 1938«: Der »Anschluss« im  
österreichischen Bildgedächtnis. .... 121

**MARTIN BAXMEYER**

Zwischen Information und Solidarität –  
Fotografieren im Spanischen Bürgerkrieg  
(1936–1939) . . . . . 143

**FRANZ JUD**

Dokumentarisches Kuratieren . . . . . 171

Biografien . . . . . 183

# Vorwort

»In dem Spiel, das man die Politik der Wahrheit nennen könnte, hätte die Kritik die Funktion der Entunterwerfung.«<sup>1</sup> (Michel Foucault)

Was haben die beiden großen Worte »Fotografie und Wahrheit« mit Ausstellungstheorie und -praxis zu tun? Vieles und sehr Unterschiedliches – wie wir mit diesem kleinen Sammelband aus verschiedenen Perspektiven, Disziplinen und Kontexten zu beleuchten versuchen.

Zunächst sind Fotografien und Ausstellungen zwei Medien zur Produktion von Wahrheit. Selbstverständlich glauben wir nicht an deren reine »Authentizität« – wir sind uns des Konstruktionscharakters von Wahrheitsproduktion bewusst: des scheinbar objektiven Blicks, der ebenso positioniert wie sich selbst versteckend innerhalb von Machtverhältnissen agiert und dabei Wahrheit schafft und setzt, sie gleichzeitig in Frage stellen kann und dennoch Teil jenes Spiels bleibt, »das man die Politik der Wahrheit nennen könnte.«<sup>2</sup> Andererseits haben gerade engagierte Ausstellungsdiskurse und -projekte in den letzten zehn Jahren nicht nur die Wahrheitseffekte der dokumentarischen Fotografie zum Thema gemacht, sondern zugleich auf die Macht

---

1 Michel Foucault, Was ist Kritik?, Berlin 1992, S. 15.

2 Ebenda. Einen wesentlichen Beitrag zu einer umfassenden Reflexion des Verhältnisses von Wahrheit, Macht und dokumentarischen Strategien leisteten die Studien und Publikationen von Hito Steyerl. Hier vor allem: Hito Steyerl, Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien 2008.

des Faktischen<sup>3</sup> gesetzt, um sich »mit dem Apparat der Wertekodierung«<sup>4</sup> anzulegen und gängige Wahrheits- und Sichtbarkeitsregime herauszufordern. Sie haben die Rolle der dokumentarischen Fotografie als historische Quelle oder als künstlerische Ausdrucksform sowohl kontrovers diskutiert als auch vielseitig und produktiv genutzt. Mit Robert Musil ließe sich sagen, dass dabei der »Wirklichkeitssinn« auf den »Möglichkeitssinn«<sup>5</sup> trifft, denn Fotografien wurden nicht nur eingesetzt, um Gewesenes zu bezeugen, sondern auch um potenziell andere Sichtweisen zu eröffnen und andere Handlungsformen denkbar zu machen.

Alle diese Unternehmungen stellten die bis dahin selbstverständlichen Umgangsformen mit Fotografie grundlegend in Frage. Sie wurde als Medium dort sichtbar, wo sie bis dahin bloß als Hilfsmittel oder Illustration gedient hatte, und geriet – weit über die Frage hinaus, was dabei wie gezeigt wird – in den Blick der Auseinandersetzung. Diese Entwicklungen verfolgend, wurde für uns die Frage nach der Bedeutung von Fotografien – deren unterschiedlicher Einsatz aus dem kuratorischen Alltag nicht wegzudenken ist – in der Ausstellungstheorie und -praxis immer virulenter, und wir beschlossen, ihr mit einer Reihe von Veranstaltungen

---

3 Vgl. etwa Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Die Macht des Faktischen, Winter 2008.

4 »You take positions in terms not of the discovery of historical or philosophical grounds, but in terms of reversing, displacing and seizing the apparatus of value-coding«, Gayatri Chakravorty Spivak, Outside in the Teaching Machine, New York/London 1993, S. 63.

5 »Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben«, Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Gesammelte Werke Band 1, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 16.

nachzugehen. Dabei trat zutage, dass die Fotografie wesentliche und sehr verschiedene Rollen und Funktionen sowohl bei der Entstehung als auch bei der Präsentation und Dokumentation von Ausstellungen einnimmt. Unsere mehrjährige Beschäftigung mit dem Thema mündet nun in den vorliegenden Sammelband, der sich also den – wie das Inhaltsverzeichnis zeigt – ebenso konkreten wie vielfältigen Dimensionen der dokumentierenden Fotografie aus der Perspektive der Ausstellungstheorie widmet.

Die Auseinandersetzung mit der Funktion des Dokumentarischen und der Fotografie in Feldern wie den Geschichtswissenschaften, der Kunstgeschichte, der zeitgenössischen Kunst sowie an der Schnittstelle zwischen politischer Theorie und visueller Kultur haben ebenso anregende wie heterogene Fährten gelegt, um die Rolle der dokumentierenden Fotografie in der Produktion und Rezeption von Ausstellungen zu hinterfragen. Einige davon seien hier in aller gegebenen Kürze und wohl auch Verkürzung – quasi als *tour de force* durch die erwähnten Felder und Disziplinen – nachgezeichnet.

Im zeitgenössischen Kunst- und Ausstellungsfeld hat sich der Einsatz von Dokumenten und Dokumentationen in unterschiedlichen Medien und Präsentationsformen in den letzten zehn Jahren potenziert. Als wesentlicher Auslöser dieses *Documentary Turn* in der Ausstellungspraxis der 2000er-Jahre gelten die Projekte von Okwui Enwezor, die den Status des Dokumentarischen grundlegend verändert haben: Sowohl seine Ausstellung »The Short Century« (2001) zur Geschichte der Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegungen in Afrika 1945–1994 als auch die zahlreichen dokumentarischen künstlerischen Positionen der »Documenta11« (2002)

stehen paradigmatisch für eine kuratorische Strategie, die in Verhandlung mit der Realität tritt. So haben sich in der Folge zahlreiche Ausstellungen und Publikationen spezifisch der dokumentarischen Form im Spannungsfeld medienkritischer und gesellschaftspolitischer Fragestellungen gewidmet.<sup>6</sup> Das kuratorische Feld reagierte damit auf künstlerische Diskurse und Praktiken, die im Kontext der Institutionskritik ab den 1990er-Jahren Ansätze der Recherche und journalistischer Techniken wieder aufgriffen, die bereits in den 1970er-Jahren entwickelt worden waren. Als zentrale VertreterInnen eines politisch engagierten Dokumentarismus können beispielsweise Martha Rosler und Allan Sekula gelten, die beide auch durch ihre theoretischen Texte kritische Beiträge zu den oft unsichtbaren Ökonomien, ideologischen Implikationen oder auch stereotypisierenden Repräsentationen in einem umkämpften Feld geleistet haben, in dem Konzepte von Kunst und Wirklichkeit aufeinandertreffen.<sup>7</sup> Ebenso maßgeblich für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen sind die Publikationen der Künstlerin, Filmemacherin und Theoretikerin Hito Steyerl, die sich sowohl der Dar-

---

6 Vgl. etwa die Ausstellungsprojekte »Es ist schwer das Reale zu berühren«, Kunstverein München 2002; »True Stories«, Witte de With Center for Contemporary Art Rotterdam 2003; »The Need to Document«, Kunsthaus Baselland 2005 sowie die entsprechenden Ausstellungskataloge; weiters die Publikation Frits Gierstberg u.a. (Hg.), *Documentary now! Contemporary strategies in photography, film, and the visual arts*, Rotterdam 2005.

7 Vgl. etwa Martha Rosler, Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie), in: Sabine Breitwieser (Hg.), *Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt*, Wien/Köln 1999, S. 105–148; Allan Sekula, *Der Handel mit Fotografien*, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 2002, S. 255–290.

stellung von marginalisierten Fakten verpflichtet fühlt als auch um den Konstruktionscharakter von Dokumenten innerhalb von Machtverhältnissen weiß und reflexiv auf diesen Bezug nimmt. In ihrer Monografie »Die Farbe der Wahrheit« nennt Steyerl die Regierungstechnik der Produktion von mächtigen Wahrheiten mithilfe von Dokumenten »Dokumentalität«. Sie verweist dabei auf den Begriff der »Gouvernementalität«<sup>8</sup> bei Michel Foucault und zeigt, wie sehr die Logiken und Mechanismen, mit denen in unseren Gesellschaften Wahrheit produziert wird, weder objektiv noch unschuldig, sondern vielmehr zwischen Wissen und Macht angesiedelt sind. Gemeinsam mit Maria Lind führt Steyerl in einem Forschungsprojekt unter dem Motto »The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art« ihre Überlegungen in Ausstellungen und Kolloquien sowie in einem Sammelband<sup>9</sup> am für seine kuratorischen Studien renommierten Bard College weiter: In einer Serie von Aufsätzen internationaler AutorInnen werden die Ambivalenzen des Dokumentarischen in einen künstlerischen und kuratorischen Kontext sowie in ein Verhältnis zum Journalismus und dessen gesellschaftlicher Rolle gestellt. Der Begriff »Greenroom« eröffnet einen sowohl medien- wie ausstellungstheoretischen Referenzrahmen: Als »Greenroom« werden jene Räume im Backstage-Bereich von Medienevents bezeichnet, in denen sich KünstlerInnen zwischen, vor oder nach ihren Auftritten aufhalten können. Es handelt sich dabei also um einen Ort, der zugleich grund-

---

8 Vgl. Michel Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität 1. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*, Frankfurt a. M. 2004.

9 Maria Lind, Hito Steyerl (Hg.), *The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, Berlin 2008.

legender Bestandteil massenmedialer Bildproduktion ist und doch Formen des Austausches, der Koordination und der Verhandlung zulässt, die nicht vor der Kamera stattfinden – sozusagen um einen »Vorraum« der Öffentlichkeit, der allerdings selbst (etwa beim Eurovisions-Song-Contest) Schauplatz von Live-Übertragungen geworden ist. Als Metapher steht »Greenroom« also einerseits für einen massenmedialen Kontext des Dokumentarischen im Ausstellungsbereich. Andererseits bringt der Begriff auch buchstäblich Farbe in die bisherige Debatte der Präsentation von Dokumentationen in Ausstellungen zwischen »White Cube« und »Black Box«. Als weitere Referenz für unsere Auseinandersetzung sei hier auch das Buch von Tom Holert, »Regieren im Bildraum«<sup>10</sup>, erwähnt, das die Debatten um Bildpolitiken und dokumentarische Image-Produktionen im Rahmen der Bildtheorie und der *Visual Culture* aufgreift und vorantreibt. Der Kunsthistoriker und Kunstwissenschaftler Tom Holert arbeitet ebenfalls an einer Auseinandersetzung mit den Regierungslogiken Foucault'scher Gouvernementalitätstheorien und wendet diese anhand konkreter Bildanalysen einer »globalen Bildsprache seit 9/11«<sup>11</sup> auf den Bereich des Visuellen an. Er interessiert sich dafür, wie die Bedeutungen von Bildern in der Gesellschaft geschaffen werden.

Auch in der historischen Ausstellungspraxis hat um die Jahrtausendwende ein grundlegender Paradigmenwechsel im Umgang mit Fotografien stattgefunden. Obwohl es einige Anknüpfungspunkte zwischen den oben beschriebenen Debatten im Kunstfeld und der *Visual*

---

10 Tom Holert, *Regieren im Bildraum*, Berlin 2008.

11 Vgl. ebenda, Kapitel »Bild-Ereignisse«, S. 13–51.

*Culture* mit jenen der Geschichtswissenschaft gibt, sind diese bisher nur selten gemeinsam behandelt worden. Doch sei hier vor einer allzu schnellen Verbindung der Diskurse zunächst der Paradigmenwechsel der Präsentation von Bildmaterial in der kulturhistorischen kuratorischen Praxis – vor dem Hintergrund eines *Iconic Turn* in den Geschichtswissenschaften – kurz dargestellt: Als konkreter Anlass für ein Umdenken im Umgang mit Bildern in historischen Ausstellungen gelten die Debatten um die Bildunterschriften der ersten Wehrmachtsausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung.<sup>12</sup> 1999 begann eine intensive Diskussion um die Ausstellung – ausgelöst von der Polemik der Historiker Bogdan Musial, Krisztián Ungváry und Dieter Schmidt-Neuhaus, die einige Bildunterschriften der Ausstellung als verkürzt kritisierten.<sup>13</sup> Die Heftig-

---

12 Diese wurde unter dem Titel »Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944« von 1995 bis 1999 in 34 Städten in Deutschland und Österreich gezeigt. Sie gilt als Markstein einer öffentlichkeitsrelevanten Ausstellungspraxis, gelang es ihr doch erstmals, in der öffentlichen Wahrnehmung mit dem »Mythos der sauberen Wehrmacht« aufzuräumen und damit publik zu machen, was in den Geschichtswissenschaften seit den 1950er-Jahren diskutiert und belegt worden war: Die Wehrmacht war in NS-Verbrechen und in den Völkermord an Jüdinnen und Juden im Zuge des Krieges an der Ostfront teils führend, teils unterstützend involviert.

13 Es handelte sich konkret um weniger als 20 Bildunterschriften (bei einer Anzahl von über 1.433 Fotos in der Ausstellung). Insbesondere wurde die Auseinandersetzung um vier Fotos geführt, die ein Pogrom in der polnisch-ukrainischen Stadt Tarnopol 1941 dokumentieren. Die Bilder zeigen nicht nur Morde der Wehrmacht, sondern auch sowjetische Verbrechen. Konkret heißt das: Sie zeigen Jüdinnen und Juden, die im Zuge des Pogroms von SS, Wehrmacht, der ukrainischen Miliz und vermutlich auch antisemitisch agitierter Bevölkerung gezwungen wurden, Leichen

keit der Debatte, die schließlich zu einer völligen Neukonzeption der Ausstellung führte, war wohl nicht nur quellenkritischen, sondern auch ideologischen Hintergründen geschuldet. Sie verband sich dennoch mit einer Auseinandersetzung in der Geschichtswissenschaft, die Bildern einen neuen und wesentlichen Stellenwert einzuräumen begonnen hatte. Wurden Bilder bis dahin in Publikationen und Ausstellungen sehr oft bloß als Illustrationen benutzt, ging es zunehmend darum, einen Umgang mit ihrer Qualität als Dokumente zu finden. Mittlerweile gibt es längst ein neues Verständnis der Fotografie als eigenständiger Quellengattung. Dieses beinhaltet quellenkritische Überlegungen zu ihren methodischen Implikationen: zu ihrer Herkunft, den oft fehlenden oder widersprüchlichen Angaben in Archiven, ihren Produktionsbedingungen und zu dem, was sie nicht zu zeigen vermag. Diese Wendung zu einer reflexiven Auseinandersetzung mit visuellen Materialien – zuweilen als *Iconic*, *Pictorial* oder *Visual Turn* bezeichnet, manchmal ist auch von *Visual History* die Rede – führte zu zahlreichen Symposien und Publikationen, die das Foto als historische Quelle zum Thema machten.<sup>14</sup> Ein Buch, das sich mit der visuellen Ana-

---

zu exhumieren, um anschließend misshandelt und getötet zu werden. Was die Bildunterschriften nicht wiedergaben, war die Information, dass es sich bei den Leichen um Opfer des NKWD handelte: Ende Juni 1941, nach Einmarsch der Wehrmacht in der Sowjetunion, ermordete der NKWD im Gefängnis von Tarnopol 600 Kriegsgefangene, darunter zehn deutsche Soldaten. Vgl. dazu Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskriegs 1941–1944, Hamburg 2002, S. 108.

14 In der zweiten Wehrmachtausstellung wird dem Thema »Foto als historische Quelle« ein eigener Exkurs gewidmet. Vgl. Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.), Foto als historische Quelle, in:

lyse historischer Quellen beschäftigt, sei beispielhaft in diesem Zusammenhang erwähnt: Christoph Hamann legte mit »Visual History und Geschichtsdidaktik. Beiträge zur Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung« eine Studie vor, der es mit Mitteln der kunsthistorischen Bildanalyse und anhand konkreter Betrachtungen ikonischer historischer Bilder gelingt, der »medialen Formatierung des Geschichtsbewusstseins«<sup>15</sup> auf die Spur zu kommen. All dies macht deutlich, dass auch vonseiten der Geschichtswissenschaft zunehmend Ansätze und Methoden der *Visual Culture* rezipiert wurden: Eine Zusammenführung der Diskussionen vor dem Hintergrund ihrer ausstellungstheoretischen Überlegungen und Implikationen – wie sie mit diesem Sammelband versucht werden soll – ist also aus den jeweiligen feldspezifischen Logiken her naheliegend. In diesem Zusammenhang war auch die von Bernd Stiegler verantwortete Ausgabe der Zeitschrift *Fotogeschichte* mit dem Titel »Ausgestellte Fotografien« anregend, die einige einflussreiche Ausstellungen in der Geschichte der Fotografie einer Revision unterzieht und sie als diskursive Dispositive im Sinne Foucaults in den Blick nimmt.<sup>16</sup> In der Rückschau, so Stiegler, gebe die

---

Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskriegs 1941–1944, Hamburg 2002, S. 107–122. Vgl. auch die Ausgabe »Krieg und Fotografie« der Zeitschrift *Fotogeschichte*. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 85/86, 2002; Gerhard Paul (Hg.), *Visual History*. Ein Studienbuch, Göttingen 2006.

15 Christoph Hamann, *Visual History und Geschichtsdidaktik*. Beiträge zur Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung, <http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2007/1536> (24.4.2010).

16 Bernd Stiegler (Hg.), *Fotogeschichte*. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, *Ausgestellte Fotografien*, Heft 112, 2009.

»inszenierte Fotogeschichte [...] mehr zu sehen [...], als das bloß Ausgestellte«. <sup>17</sup> Hier setzt nun auch der vorliegende Band ein, der die skizzierten Überlegungen der neueren Diskurse zum Dokumentarischen aufgreift und im Hinblick auf Aspekte der Ausstellungstheorie fruchtbar macht.

Ein Großteil der Beiträge geht auf eine Tagung zurück, in deren Rahmen wir unter dem Titel »Fotos schaffen Fakten. Schaffen Fotos Fakten?« gemeinsam mit Monika Sommer nach transdisziplinären Perspektiven auf die Rolle von Fotografie in Ausstellungen und in unterschiedlichen mit dem Ausstellungskontext verbundenen Wissenschaften gefragt haben. <sup>18</sup>

Um die Aktualisierung eines engagierten Dokumentarismus geht es Nora Sternfeld, wenn sie am Anfang dieser Publikation ungewöhnliche Verbindungen zwischen Fotografie und Wahrheit herausarbeitet. Unter dem Titel »Licht und Schatten« widmet sich ihr Beitrag anhand von drei zeitgenössischen Kunstprojekten den theoretischen Implikationen und Potenzialen dokumentarischer Fotografie in der künstlerischen und kuratorischen Praxis. Dabei tritt die Auseinandersetzung mit Fotografie, ihrem Wirklichkeitsanspruch und ihrer Wahrheitsproduktion nicht nur kritisch in den Blick, sondern wird auch im Hinblick auf mögliche Handlungsfelder neu positioniert.

Nach dieser generellen Verhandlung des Themas Fotografie und Wahrheitsproduktion zeichnet der Aufsatz »Reduzierte Bilder. Zu den Effekten musealer Inszenie-

---

17 Ebenda, S. 3.

18 Die Tagung »Fotos schaffen Fakten. Schaffen Fotos Fakten?« fand im Rahmen des Europäischen Monats der Fotografie im November 2008 in Wien statt.

rung auf das Medium Fotografie« von Luisa Ziaja in einem historischen Abriss die Integration der Fotografie in das Museum am Beispiel des New Yorker Museum of Modern Art nach und beleuchtet die gegenwärtige Praxis anhand einer aktuellen Fotografieausstellung in der Londoner Tate Modern. Der Text fragt danach, wie kuratorische Arbeit die vielschichtigen Auseinandersetzungen um den Ausstellungskomplex und das fotografische Medium reflektieren und praktisch umsetzen könnte, um schließlich die These aufzustellen, dass gerade in der Multifunktionalität der Fotografie ihr strategisches kuratorisches Potenzial liegt.

Ebenfalls einer kuratorischen Praxis, die auf Fotografien basiert, widmet sich der Beitrag von Martina Griesser-Stermscheg und Andreas Lehne: Der sprechende Titel »Wieder haben wollen« verweist auf den Wunsch nach der Erlebbarkeit von Vergangenheit im Museum. Die Rekonstruktion musealer Interieurs wäre allerdings ohne Bilddokumente als Vorlagen nicht denkbar. Die AutorInnen rekonstruieren daher den kuratorischen Weg: Dieser ist natürlich keine Direktübertragung, sondern weist vom zweidimensionalen Foto zum dreidimensionalen Raumerlebnis. Sie führen uns mit dem analytischen Instrumentarium der fotografischen Hintergrundfolie in die Wohnräume von Adolf Loos und Franz Grillparzer (Wien Museum), Lucie Rie-Gomperz (Hofmobiliendepot) sowie in die Ordination von Sigmund Freud (Freud Museum) und fragen jeweils nach den kuratorischen Strategien und nach dem mehr oder weniger souveränen Umgang mit Lücken und Leerstellen. Ein Teil des Textes beschäftigt sich zudem mit rekonstruierten Ausstellungsräumen als historische Referenz in gegenwärtigen Präsentationen. Die Erkennt-

nisse der Bild- und Quellenkritik ernst nehmend, fragen die AutorInnen nach deren Implikationen für den musealen Nachbau historischer Räume: Eine reflexive kuratorische Arbeit mit Bildern müsste sich konsequenterweise auch auf die Ausstellungspraxis auswirken, die sich auf Fotos stützt.

Das Motiv der Rekonstruktion spielt auch im Aufsatz »Exposition Imaginaire. Über die Stellwand bei Aby Warburg« von Anke te Heesen eine zentrale Rolle: Hier geht es um Rekonstruktionen der Bildtafeln des berühmten Mnemosyne-Atlas von Aby Warburg in verschiedenen Ausstellungen der letzten Jahre und damit um Fotografie als Werkzeug der Reproduktion und zugleich Inhalt der Rekonstruktion. Ausgehend vom »Musée Imaginaire« André Malraux', das in der Reproduktionsfotografie gründet, beschreibt te Heesen die Praxis der immer wieder neuen Bildanordnungen Warburgs für das unvollendet gebliebene Atlasprojekt als imaginäre Ausstellung und verfolgt die These, dass es wesentlich über seine Präsentationsbedingungen verstanden werden muss. So arbeitet sie anhand der verschiedenen neuerlichen Präsentationen der rekonstruierten Bildtafeln sowie einer generellen historischen Entwicklung der Wechselausstellung die Bedeutung der Stellwand heraus, die sich mit ihren räumlichen Vergleichs- und Montagemöglichkeiten als hochgradig flexibel auszeichnet. Damit verkörpere, so te Heesen, der Mnemosyne-Atlas geradezu die grundlegende Bedingung der Ausstellung an sich: »Ein passageres, ephemeres Medium zu sein, von dem nichts bleibt, wenn es sich ereignet hat.«

Die zentrale Rolle der Reproduktionsfotografie nicht nur in der kunsthistorischen Praxis, sondern auch

in der Begründung und historischen Entwicklung der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin arbeitet dann Friedrich Tietjen heraus. Sein Aufsatz »Die Fotografie und die Bildmedien der Kunstgeschichte« analysiert das kunstwissenschaftliche Sehen, das vortrefflich Ikonographien und Stile zu identifizieren vermag, als bereits historisches »Übersehen« der Produktions- und Präsentationsbedingungen seines wesentlichsten Werkzeugs und Anschauungsmaterials – der Fotografie. Tietjen verbindet mit dieser Analyse eine Forderung: die Geschichte der Kunstgeschichte als zentrale Wissenschaft des Visuellen auch und gerade als Geschichte der Reproduktion zu begreifen und zu theoretisieren, um damit letztlich das Originalitätsparadigma der Disziplin zumindest zu erschüttern.

In ihrem geschichtswissenschaftlichen Beitrag geht Heidemarie Uhl am Beispiel der Bilddokumente vom »Anschluss« Österreichs an Hitler-Deutschland im März 1938 den Transformationsprozessen im kulturellen Bildgedächtnis nach. Sie arbeitet heraus, wie Fotografien im Kampf um die Deutungsmacht zu Argumenten werden, die einer ganz spezifischen Logik folgen: Angesichts der Hybridität und Vieldeutigkeit, die dem Medium Bild innewohnen, können visuelle Zeugnisse in ganz unterschiedliche Erklärungszusammenhänge eingebunden werden. Dabei erfolgen Bedeutungszuschreibungen nicht nur durch die Rahmung auf der Textebene, sondern auch durch die intervisuelle Praxis des In-Beziehung-Setzens mit anderen Bildern beziehungsweise durch die Konfrontation mit Gegen-Bildern. Diese Logik visueller Argumentation, so Uhl, zeige sich gerade in Phasen der Neuinterpretation der Vergangenheit – etwa nach der Zäsur der Waldheim-Debatte, die

neue Deutungszusammenhänge der »Anschluss«-Bilder hervorgebracht habe.

Einem zentralen historischen Bezugspunkt der investigativen Fotografie widmet sich der Artikel »Zwischen Information und Solidarität« von Martin Baxmeyer: dem Fotografieren im Spanischen Bürgerkrieg (1936–1939). Dabei wird das berühmte Foto »The Falling Soldier« von Robert Capa historisch, bildpolitisch und kunsthistorisch kontextualisiert. Neben den Aufnahmen von Capa und Albert-Louis Deschamps legt Baxmeyers Text auch ein besonderes Augenmerk auf die weitgehend in Vergessenheit geratene Bildproduktion von Kati Horna, die ihre Fotografien als parteiische künstlerische Praxis verstand und deren Arbeiten eine reflexive Bildsprache jenseits der Nachrichtensensation wählten. Sie stellte ihre wichtigsten Aufnahmen der Zeitschrift *Mujeres Libres* zur Verfügung, deren avancierte Gestaltungspraxis, wie Baxmeyer schreibt, »eine zeitungsästhetische Oase« in der »Bleiwüste der libertären Presse« darstellte.

Nach dieser Referenz auf die Geschichte der engagierten Fotografie geht es im abschließenden Beitrag von Franz Jud wieder um »Dokumentarisches Kuratieren.« Der Text ruft wesentliche Eckpfeiler des *Documentary Turn* in Erinnerung und reflektiert den Umgang mit Fotografien in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst. Dies geschieht im Hinblick auf Raum, Wissensproduktion und Öffentlichkeiten. Dabei macht er deutlich, »dass kuratorische Strategien gerade jene Momente des Dokumentarischen zum Vorschein bringen können, in denen der Anspruch auf Wahrheit, Klarheit und Transparenz der Dokumente selbst herausgefordert wird.« So wird am Ende dieses Bandes noch einmal klar, dass das Kuratieren mit dokumentarischem Anspruch eben dort

produktiv werden kann, wo Widersprüche sichtbar werden und sich Kritik mitten in dem Spiel aufdrängt, »das man die Politik der Wahrheit nennen könnte«.

## DANKSAGUNG

Zuallererst und ganz besonders möchten wir uns bei Monika Sommer bedanken, die das vorliegende Projekt wesentlich mitkonzipiert, mitgetragen und begleitet hat. Ihre ausstellungstheoretische Expertise und kuratorische Erfahrung haben diesem Buch wichtige Impulse gegeben und waren zentral für seine Ausrichtung. Weiters bedanken wir uns herzlich bei allen AutorInnen für ihr Vertrauen, ihre Geduld und ihre Bereitschaft, sich auf die Thematik aus ihren jeweiligen Forschungsperspektiven einzulassen. Für das Lektorat bedanken wir uns bei Kerstin Krenn, deren Genauigkeit und inhaltliche Versiertheit zum Entstehen dieser Publikation wesentlich beigetragen haben. Ingo Vavra verdankt diese Reihe nicht nur ihr Bestehen, sondern auch zahlreiche inhaltliche Anregungen – nicht zuletzt den Titel des vorliegenden Sammelbandes. Für die Ermöglichung des Wiederabdrucks des Textes von Anke te Heesen bedanken wir uns bei Anton Holzer. Dass wir dieses Buch in einer Diskussionsveranstaltung im Rahmen des Monats der Fotografie im November 2010 präsentieren können, verdanken wir Berthold Ecker und Gunda Achleitner von der Kulturabteilung der Stadt Wien.

Nora Sternfeld und Luisa Ziaja  
für *schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis*