



Abb. 1 | Allie Mae Burroughs, wife of cotton sharecropper, Hale County, Alabama 1936 | Foto: Walker Evans (Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington DC)

Ins

Licht

gesetzt

und doch im

Schatten

Der Fotohistoriker, Publizist und Kurator **Anton Holzer** spricht über die Rolle der Fotografie für die Konstruktion von Differenz, als Mittel der Selbstermächtigung und deren Bedeutung im Kampf um Anerkennung und Rechte. Das Interview hat **Vida Bakondy** geführt.

Herr Holzer, Sie geben seit 2001 die Zeitschrift „Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie“ heraus und sind Verfasser zahlreicher Bücher zur Fotografie- und Kulturgeschichte. Welchen Platz nimmt die Darstellung von minorisierten Gruppen in der fotohistorischen Forschung ein?

Anton Holzer: Die Fotogeschichtsforschung hat sich – vor allem ab den 1980er Jahren – als sehr heterogene wissenschaftliche Disziplin mit unterschiedlichen Zugängen und Methoden entwickelt. Jene Stränge, die die Fotografie vor allem als „Kunst“ sahen und daher stark im Schatten der althergebrachten Kunstgeschichte arbeiteten, hatten wenig Interesse an thematischen Randgebieten. Das ist bis heute so geblieben.

Es gab aber schon früh Nischen in der Forschung, die offener für soziale und kulturelle Differenzen waren und auch vom gesellschaftlichen Mainstream abweichende Themen ins Auge fassten. Das betrifft nicht nur gesellschaftliche Minderheiten, sondern auch soziale und kulturelle Konfliktlinien allgemein. Denken wir etwa an die Forschungen zur Arbeiterfotografie, die in den späten 1970er und 1980er Jahren eine erste Blütezeit erlangte.

Auch die Forschungen zur sozialdokumentarischen amerikanischen Fotografie der Zwischenkriegszeit, etwa im Umkreis der sogenannten *Farm Security Administration* (FSA) oder zur Tätigkeit der sozialkritischen *Photo League*, schärfen den Blick für soziale Randgruppen und Außenseiterpositionen. Wenn wir uns etwa ein später berühmt gewordenes Fotoporträt einer Baumwollpflückerin von Walker Evans aus den 1930er Jahren in Alabama ansehen, wird das Anliegen seines fotografischen Zugangs deutlich. Die Frau im Bild ist nicht allzu alt, sie hat ein von Arbeit und Armut gezeichnetes Gesicht. Aber sie

blickt nicht nach unten oder auf die Seite, sondern direkt in die Kamera. Diese Tatsache, dass Vertreter*innen der Unterschicht selbstbewusst in die Kamerablicken, ist neu und bemerkenswert. [Abb.1]

Und andere minorisierte Gruppen – etwa ethnische, religiöse oder Minderheiten sexueller Orientierung? Wie sehr wurden diese in die Forschung einbezogen?

Diese Gruppen blieben viel länger im Schatten der Aufmerksamkeit. Fotografische Blicke auf ethnische Minderheiten wurden lange Zeit nur dann genauer untersucht, wenn sie im Kontext von Krieg, Unterdrückung und Gewalt – etwa im Nationalsozialismus – entstanden waren. Oft waren diese Untersuchungen auch von einem Hang zur Folklore und dem Interesse an Brauchtum und Tradition geprägt.

Fotohistorische Forschungen zur visuellen Geschichte von Roma und Sinti begannen in den 1990er Jahren die ehemals paternalistisch-herablassenden Perspektiven abzulegen. Auch die Fotoforschung zu Schwulen und Lesben begann vermehrt erst ab den 1990er Jahren. Sie wurde in den letzten Jahren um Untersuchungen zur fotografischen Darstellung von LGBTQ+ und queeren Communitys erweitert. Dasselbe gilt für Migrant*innen, deren Lebenswelten und fotografische Fremd- und Selbstdarstellungen erst in jüngerer Zeit verstärkt in den Fokus der Foto- und Bildgeschichte gerückt sind. Andere soziale Randgruppen, etwa Bettler*innen, Obdachlose oder verarmte Menschen, sind als Themen in der Fotoforschung bis heute nicht richtig angekommen.

In der konzeptionellen Vorbereitung des Themenheftes ist uns aufgefallen, dass Forschungen zu minoritären Positionen in der Fotografie in Österreich zentrale Leerstellen aufweisen, etwa zur

Selbstdarstellung marginalisierter Gruppen wie LGBTQ+ oder Migrant*innen. Teilen Sie diese Einschätzung? Wenn ja, worauf ist das zurückzuführen?

Ja, das sehe ich auch so. Die Gründe sind vielfältig. Oft beginnt die Reflexion über visuelle Spuren der Geschichte erst dann, wenn soziale Emanzipationsprozesse gesellschaftlich weithin sichtbar sind. Soziale Randgruppen werden immer noch häufig von außen betrachtet. Das hat mit Ressourcen zu tun, etwa mit dem Zugang zu Instrumenten der Forschung, mit Ausbildungsmöglichkeiten oder mit wissenschaftlichen Netzwerken.

Das Spannungsverhältnis zwischen Binnen- und Außenperspektive ist in der Fotoforschung nicht ganz aufzulösen. Das liegt daran, dass Forschung zwangsläufig auch mit einer Form von Distanznahme verbunden ist. Fotografien zu sichten und zu erforschen heißt immer auch: Bilder zu vergleichen, sie zu reihen, sie in Kontexte zu setzen, sie mit anderen Quellen zu vergleichen. Das setzt bis zu einem gewissen Grad Abstand voraus.

Für manche Mitglieder minoritärer Communitys sind Fotos aber nicht in erster Linie Untersuchungsmaterial, sondern oft emotional aufgeladene Dokumente der eigenen Familie, der eigenen Gruppe, der eigenen Erinnerung. Forschung, die nur diese emotionale Binnenperspektive reproduziert, arbeitet verkürzt. Andererseits ist auch jene Forschung, die nur den „kalten“ Blick von außen im Blick hat, problematisch. Empathie und Abstand, Solidarität und Reflexion müssen in der Forschung Hand in Hand gehen.

Immer wieder haben Forscher*innen wie Aktivist*innen betont, dass die Geschichte des fotografischen Mediums seit seiner Gründung im 19. Jahrhundert von einem grundlegenden „Machtgefälle des Sehens“ zwischen den

Fotografierenden und den Fotografierten gekennzeichnet gewesen sei. Welche Rolle spielte das fotografische Medium für die Konstruktion von Differenz; und als Mittel zur Unterwerfung und Kontrolle?

Die Fotografie ist um die Mitte des 19. Jahrhunderts als „bürgerliches“ Medium entstanden. Das zeigt sich unter anderem daran, dass eine der in der Frühzeit wichtigsten Verwendungsweisen der Fotografie, die Porträtfotografie, bis zum Ende des 19. Jahrhunderts weitgehend im Dienst der bürgerlichen Selbstdarstellung stand. Wer zum Fotografen ging, um ein Konterfei zu kaufen, hatte Geld. Arme Menschen, aber auch Bauern und Arbeiter, mieden lange Zeit das Fotoatelier.

Sehen wir uns Porträtfotos aus dem 19. Jahrhundert an: Sie folgen einem ziemlich einheitlichen Schema. Der Dargestellte – viel öfter sind es Männer als Frauen – umgibt sich mit Requisiten des bürgerlichen Lebens wie Vorhang, Buch oder Vase. Die Fotografie trug dazu bei, ein bestehendes gesellschaftspolitisches Machtgefälle – jenes des Bürgers zu den Unterschichten – symbolisch zu verfestigen.

Das Medium wurde aber auch dazu verwendet, gesellschaftliche Gruppen zu degradieren oder visuell auszugrenzen. Ein Beispiel dafür ist die frühe Polizeifotografie, in der die gesuchten „Verbrecher“ auch visuell an den Pranger gestellt wurden. In der Fotografie wurden auch schon früh „fremde“ und „eigene“ Kulturen visuell markiert, etwa in der typologisierenden, sehr oft rassistisch orientierten Kolonialfotografie. Das sind offensichtliche Beispiele, die das hierarchische Gefälle des Sehens zeigen.

Welche Möglichkeiten gibt es, historische Fotografien, die stereotypisierende Repräsentation vermitteln und/oder in Gewaltkontexten entstanden sind, heute zu betrachten und damit umzugehen?

Die gesellschaftliche Sensibilität in Bezug auf diskriminierende, stereotypisierende Darstellungen in der Fotoforschung hat während der letzten Jahre deutlich zugenommen. Das ist erfreulich. Das betrifft auch die Arbeit

von Kurator*innen in Sammlungen und Archiven, die aufmerksamer als früher auf Bildbestände reagieren, die etwa in kolonialen, kriegerischen und rassistischen Kontexten gesammelt wurden.^[1] Ebenso im publizistischen Bereich ist die Sensibilität gewachsen, das betrifft etwa Forscher*innen, Autor*innen, aber auch Verlage und Medien, und schließlich das Publikum, die gegenwärtig viel mehr Fragen zu Ethik und offener oder versteckter Gewalt von Bildern stellen.

Rege diskutiert wird z. B., ob man diese historisch belasteten Bilder heute überhaupt zeigen kann und soll. Wie stehen Sie dazu?

Die Lösungsstrategien im Umgang mit diesen problematischen Bildern sind in meinen Augen oft zu einfach gestrickt. Es geht nicht um die allzu schematische Gegenüberstellung von wahr und falsch, von zeigen und nicht zeigen. Vielmehr gilt es, die widersprüchlichen, oft vielschichtigen Botschaften von Bildern und ihrer gesellschaftlichen Verwendung und Überlieferung herauszuarbeiten. Das geht nicht, wenn man allzu moralisierende und einfache Kriterien an die Bearbeitung anlegt. Vor allem im wissenschaftlichen Bereich ist Differenzierung gefragt. Und Differenzierung braucht Argumentation und Kontext, keine simplen Ja/Nein-Entscheidungen.

Generelle Bildverbote helfen uns nicht weiter. Vor allem in der Wissenschaft, die sich kritisch mit Bildern auseinandersetzen will, müssen Bilder – mit Einschränkungen – prinzipiell zeigbar sein, da das Verbergen eine wirkliche Auseinandersetzung verunmöglicht. Wichtig ist, dass diese kritische Auseinandersetzung auf die – auch historische – Sensibilität der Opfergruppen Rücksicht nimmt. In diesem Fall sind Online-Veröffentlichungen, etwa für Bilder expliziter Gewalt, der falsche Ort, weil sich hier die Bilder kontextlos verselbständigen können. Wichtig ist auch, Bilder der Gewalt dezidiert in nicht-voyeuristischen publizistischen Kontexten zu analysieren. Es kann aber auch Gründe geben, bestimmte Bilder gar nicht zu zeigen.

Wie wird gesellschaftliche Marginalisierung und Ausgrenzung in fotografischen Bildern erzählt?

Eine Strategie der Ausgrenzung besteht in der visuellen Stereotypisierung, die mit Idealisierung, meist aber mit Abwertung verbunden ist. Diese Form ist in der kolonialistischen Fotografie weit verbreitet, wir finden sie aber beispielsweise auch in vielen Darstellungen von Sinti*zze und Romn*ja. Eine andere Form der Marginalisierung könnte man als systematische Entindividualisierung bezeichnen. Minderheitenangehörige wurden vor allem in der historischen Fotografie sehr oft in amorphen Gruppen gezeigt. Im 19. Jahrhundert, als das bürgerliche Porträt eine Einzelfigur oder eine kleine familiäre Gruppe zeigt, etabliert sich parallel dazu das Muster des Gruppenbilds für „Fremde“.

Eine weitere Form der Ausgrenzung besteht darin, die Gruppe der Ausgegrenzten durch motivische Strategien vom westlichen, bürgerlichen „Standard“ abzusetzen, etwa indem nomadische Aspekte hervorgehoben werden oder indem Armut demonstrativ ins Bild gesetzt wird: etwa durch fehlendes Schuhwerk, zerschlissene Kleidung und die Darstellung desolater Wohnbedingungen. Wir finden aber auch die Strategie, die Ausgegrenzten als Adressaten von behördlichen Kontrollen zu zeigen. Das war etwa im Falle der Romn*ja und Sinti*zze in den 1930er Jahren häufig der Fall, aber auch Migrant*innen der ersten Generation wurden in manchen Fotografien, die im Kontext polizeilicher Kontrollen entstanden, als illegale, halblegale oder jedenfalls subalterne Stadtbevohner*innen gezeigt. [Abb.2]

Die Fotografie mag oft ein Instrument der Kontrolle und Normierung sein, doch zugleich kann sie auch eine Bühne und Ausdrucksform für gesellschaftlich marginalisierte Gruppen bieten – ein Mittel der Selbstermächtigung.

^[1] Siehe hierzu Sophie Junge (Hg.): Den Blick erwidern. Fotografie und Kolonialismus. Fotogeschichte, Heft 162, 2021.

^[2] Siehe hierzu Susanne Regener (Hg.): Andere sehen. Fotografische Bilder und Selbstbilder. Fotogeschichte, Heft 174, 2024.



Abb. 2 | Planquadrat.
Kontrollbesuch der
Polizei in einem
Gastarbeiterquartier,
um 1975 | Copyright:
ÖNB, Bestand Harry
Weber, HW vp 4603

Sie haben recht: Das ist ein interessanter Aspekt. Wir haben bisher sehr stark Bilder diskutiert, die von Nicht-Angehörigen minoritärer Gruppen stammen, die also einen Blick von außen zeigen. Aber auch hier gibt es große Unterschiede. Es gibt etwa Bilder der Armut, die den Porträtierten durchaus eine Individualität lassen, die die Dargestellten nicht von vorneherein in typologisierende Vorlagen pressen. Ich denke etwa an ein Foto von Felix Braun, das mich besonders anspricht: Es zeigt eine Gruppe von Kindern, die 1935 in Lichtental, einem sehr armen Viertel der Stadt Wien, aufgenommen wurden. Die Kinder werden nicht zur Schau gestellt, ja sie bemerken die Kamera nicht einmal. Denn sie lauschen einem Geigenspieler, der vor der offenen Tür einer desolaten Holzhütte steht und spielt. [Abb. 3, S. 12]

War die Selbstermächtigung immer schon die andere Seite der Geschichte der Fotografie und fotografischer Praktiken?

Fotografie als Mittel der Selbstdarstellung oder gar Selbstermächtigung von Angehörigen von Minderheiten war bis vor Kurzem eher ein Randthema in der Fotografiegeschichte und

Forschung.^[2] Im Kern kreist diese Diskussion um das Thema der *Agency*, also die Frage, wer Macht über die Bilder hat und wer nicht. Das Diktum, dass die Person, die die Kamera bedient, Macht hat, stimmt zu einem gewissen Grad. Aber auch diesen Aspekt müssen wir differenziert sehen.

Es macht natürlich einen Unterschied, ob Bilder von außen oder aus einer Binnenperspektive entworfen werden. Voraussetzung für das selbstbestimmte Bildermachen ist Zugang zu Fotoapparaten und Material. Aber die Tatsache, dass das Bildermachen nicht mehr delegiert wird, heißt nicht automatisch, dass die selbst hergestellten Fotos anders aussehen als die von Außenstehenden gemachten. Das führt mich zu einem anderen Punkt möglicher Selbstermächtigung, nämlich der Inszenierungsformen der Dargestellten vor der Kamera. Mit der materiellen Herstellung der Bilder im weitesten Sinne hat das zwar wenig zu tun, dennoch ist es wichtig: Auch als Porträtierte gibt es eine Reihe von Möglichkeiten, die Bühne der Fotografie für eigenwillige und selbstbewusste Statements zu nutzen, sogar innerhalb von hierarchischen Blickpositionen. Gemeint sind etwa selbstbewusste Gesten und Posen, aber auch andere nonverbale Botschaften, die in eine fotografische Inszenierung verpackt sein können.

Und dann gibt es noch die Frage der Überlieferung und der Weitergabe der Bilder. Aneignungsprozesse können auch auf diesem Wege stattfinden. Denn Fotografien sind fluide, veränderbare Medien, die sehr vielschichtige und sich ändernde Bedeutungsebenen haben können. Das betrifft natürlich auch die Rezeption. Bilder, die ursprünglich unter einem exotisierenden Blickwinkel aufgenommen wurden, können Eingang in die Überlieferungsgeschichte minoritärer Gruppen, aber auch ihrer einzelnen Angehörigen, finden. Bilderinnerungen speisen sich oft aus unterschiedlichen Quellen, sie bestehen beileibe nicht nur aus Bildern, die man selbst hergestellt hat.

Welche Rolle spielt das fotografische Medium im Kampf um Anerkennung sozialer Bewegungen und sozialer Rechte in Österreich und international?

Eine immer wichtigere Rolle! Dabei fällt auf, dass der Blick auf die Fotografie sich im Laufe der Jahre stark verändert und ausdifferenziert hat. Die ersten Fotos, die im Zuge der Emanzipationsbewegungen sozialer Bewegungen ab den 1970er und 1980er Jahren veröffentlicht wurden, waren vor allem dokumentarisch

eingesetzte Bilder, die die eigenen Forderungen zeigen und unterstützen sollten.

Erst später kam ein historisches Interesse hinzu, der Wunsch, die Geschichte der eigenen Gruppe auch retrospektiv in Bildern darzustellen. In den letzten Jahren hat sich der Blick auf die Fotografie noch einmal verändert. Die dokumentarische Verwendung von Fotos wurde zunehmend ergänzt durch eine medienkritische Sichtung des Bildmaterials. Das beginnt schon bei der auf den ersten Blick simpel anmutenden Frage, ob die Porträtierten Namen tragen oder nicht. Der typologisierende fotografische Blick von außen beraubt die Dargestellten sehr oft ihrer Namen. Selbstermächtigung beginnt schon mit dieser bewussten Namensnennung, reicht aber weit darüber hinaus. Man begann etwa zu fragen, wer die Fotos zu welchem Zweck machte, wie sie in die Öffentlichkeit kamen oder eben nicht, welche Botschaften und Blickweisen sie transportieren. Bildkritik könnte man diesen Ansatz auch nennen.

Sie haben sich in Ihren eigenen Forschungen mit der fotografischen Repräsentation von Romn*ja und Sinti*zze beschäftigt. Sie konstatieren

in diesem Zusammenhang, dass keine andere minoritäre Gruppe in Europa derart stark im Fokus der Fotografie stand wie diese. Warum?

Ich sprach in diesem Zusammenhang zuallererst von der Zwischenkriegszeit, die tatsächlich in sehr vielen Ländern Europas – und auch in Österreich – eine enorme fotografische Sichtbarkeit der Minderheit hervorgebracht hat. Noch nie vorher zirkulierten in den Bildmassenmedien derart viele Fotografien, die Romn*ja und Sinti*zze in diversen Situationen zeigen.

Das Gros dieser Bilder war, das ist wichtig zu betonen, von einem distanzierenden, abwertenden Blick von außen – und oft auch von oben – geprägt. Romn*ja und Sinti*zze wurden häufig als exotische Gruppe am Rande der mitteleuropäischen bürgerlichen Gesellschaft inszeniert. Dieses Beispiel zeigt, dass die Tatsache, im Licht der Fotografie zu stehen, keineswegs gleichbedeutend ist mit gesellschaftlicher oder rechtlicher Anerkennung. Fotografie kann auch Ausschlüsse und Diskriminierungen verstärken.

Sie schreiben in einem Aufsatz, dass die würdevolle Darstellung marginalisierter Gesellschaftsschichten

mit Augenhöhe zu tun hat. Wie wird die Augenhöhe hergestellt?

Augenhöhe ist in der Fotografie ein wichtiges, aber schwer zu fassendes Konzept. Wann sind Fotograf*in und Dargestellte auf Augenhöhe? Sind sie das schon, wenn ein Einverständnis zum Bildermachen vorliegt? Wohl kaum. Sind sie das, wenn Fotograf*in und Dargestellte derselben gesellschaftlichen Gruppe angehören? Wenn etwa Angehörige der Minderheit ihresgleichen fotografieren? Ist das schon Gewähr dafür, dass typologisierende Blickwinkel gemieden werden? Sie sehen, die Sache ist nicht ganz einfach.

In diesem Text ging es um die Fotografiegeschichte der Obdachlosigkeit.^[3] Diese ist von einer beispiellosen Herablassung geprägt. Häufig wurden Obdachlose im wörtlichen Sinne von oben fotografiert. Fast nie haben sie den Blick erwidert. Dasselbe gilt für Bettler*innen, die sogar in Piktogrammen als demütig zusammengekrümmt gezeichnet werden. Im Jahr 2021 hat eine Gruppe von Innsbrucker Wohnungslosen begonnen, im Rahmen des Projekts „Ich sehe, was du nicht siehst“ ihre eigene Lebenswelt mit analogen Einwegkameras zu dokumentieren. In einem ähnlichen Projekt in Berlin werden mit Einwegkameras Perspektiven von obdach- und wohnungslosen Menschen eingefangen.^[4]

Was unterscheidet den Blick dieser prekären Fotograf*innen vom fotografischen Mainstream? Zuallererst ist es die Perspektive, der Ausschnitt. Aus dem Blickwinkel der Betroffenen erscheint die Armut oft banal, keineswegs dramatisch wie in den Bildern von außen. Das Leben dreht sich um den täglichen Überlebenskampf. Die Wohnungslosen zeigen in ihren Bildern nicht den großen Überblick, sondern das oft unscheinbare Detail: eine Decke am Boden, ein angeschnittener Müllkübel – darin könnte etwas Essbares sein – ein Rastplatz unter Sträuchern, ein Fahrrad, eine Parkbank, ein paar Münzen, die Sonne im Gegenlicht. Solche Bilder laden ein, genauer hinzusehen und nachzudenken, und nicht nur die Brieftasche zu zücken und weiterzugehen.

^[3] Anton Holzer: Bilder von der anderen Hälfte. Zwischen Voyeurismus und Sozialkritik, in: Wiener Zeitung, extra-Beilage, 2./4. 9. 2022, S. 31–32.

^[4] www.keinraum.com/stimmen-der-strasse (Stand: 9. 11. 2024).



Abb. 3 | „Frühling in Lichtental“. Straßenszene aus der Wiener Vorstadt, 1935 | Foto: Felix Braun (Archiv Holzer)