

REZENSIONEN

Faschistische Bildarbeit



Nanni Baltzer: *Die Fotomontage im faschistischen Italien. Aspekte der Propaganda unter Mussolini*, Reihe: *Studies in Theory and History of Photography*, Bd. 3, De Gruyter: Berlin und Boston 2015, 332 S., zahlr. Abb., ISBN 978-3-05-006098-9, EUR 99,95.

Die Fotomontage ist, das macht das bemerkenswerte Buch von Nanni Baltzer mehr als deutlich, eine komplexe ästhetische, politische, aber auch intermediale und gesellschaftliche Praxis, die weit mehr umfasst als das Auf- und Aneinanderkleben von Fotografien auf Papier. Fotomontagen sind keineswegs auf Plakate, Bücher und Prospekte beschränkt, sondern haben essenziellen Anteil an der gesamten Propagandarbeit, die letztlich auf eine umfassende Umbildung des Staates zielt. Es geht um nichts Geringeres als um eine Neuordnung der Geschichte, eine Neuorganisation der Städte und um komplexe Strategien der Selbstinszenierung. Daher finden sich im faschistischen Italien Fotomontagen als zentraler Teil von Ausstellungen, als Projektion des Duce auf dem Mailänder Dom, auf Fassaden von Häusern und last, but not least als unübersehbarer Teil des öffentlichen

Alltags. Die ideologische Bildarbeit der Fotomontagen wird dabei von der 1925 gegründeten LUCE (La Unione Cinematografica Educativa), dem staatlichen Institut für Bildproduktion, überwacht, die das diffuse Licht der Gegenaufklärung in Stadt und Land verbreitet. Ein wichtiger Aspekt war dabei in einem Land mit einem nach wie vor recht hohen Analphabetenanteil die unmittelbare Verständlichkeit und visuelle Lesbarkeit der Fotomontagen. Es geht um eine ideologische Alphabetisierungskampagne, die um einheitliche Bildstrategien ringt und hier die Fotomontage als Technik entdeckt und umfassend einsetzt.

Bisher ist dieser wichtige Bereich der Geschichte der Fotomontage allenfalls am Rande untersucht worden, beschränkten sich die meisten Arbeiten doch auf ‚klassische‘ Positionen wie Heartfield, Höch oder Hausmann oder die russische Avantgarde.

Eine der wichtigsten Erkenntnisse der überaus anregenden Studie ist, dass sich die Fotomontage keineswegs auf die linke Publizistik beschränkt, wie es über lange Zeit den Anschein hatte, im Gegenteil: Es ist ganz offenkundig, dass die faschistische Montage ganz explizit Motive beim politischen Gegner entlehnt, den sie zugleich bekämpft. Das führt Nanni Baltzer an zwei Beispielen vor: Zum einen greift Marcello Nizzolis in seiner Konzeption eines Saals der *Mostra della Rivoluzione Fascista* von 1932 bei der Gestaltung von drei Figuren – dem „Ardito“, dem Invaliden und dem Arbeiter – auf die „Sowjetfrau“ des von El Lissitzky gestalteten Sowjetpavillons auf der Kölner *Pressa* von 1928 zurück (Abb. 1), um zugleich Front zu machen gegen den Kommunismus. Zum anderen rekonstruiert Baltzer filigran die ikonologische Tradition des „römischen Grußes“, den sie bis in die Antike zurückverfolgt, um ihn aber zugleich auch mit der gestreckten

Faust der linken Fotomontagen zu vergleichen. Die Anleihen bei der Antike sind dabei keineswegs zufällig: Nanni Baltzer arbeitet zwei Leitlinien der faschistischen Propagandarbeit heraus. Die erste besteht in einer Gründung des faschistischen Staats in der römischen Antike, die zweite in der Durchsetzung des Faschismus als neuer Kirche. Mus-

„Eine der wichtigsten Erkenntnisse der überaus anregenden Studie ist, dass sich die Fotomontage keineswegs auf die linke Publizistik beschränkt, wie es über lange Zeit den Anschein hatte [...].“

solini entdeckt insbesondere Augustus als antikes Vorbild seines eigenen politischen Selbstverständnisses, lässt sich beim Öffnen des Augusteums im Oktober 1934 fotografieren und inszeniert die radikale Umgestaltung der Hauptstadt, die seit Ende der 1920er-Jahre in Angriff genommen wird, als Freilegung der Antike einerseits und des monumentalen Roms der Gegenwart andererseits. Augustus wurde Teil der Propagandamaschine und versah die kurze Geschichte der faschistischen Bewegung mit einer langen Tradition. Beide Linien überschneiden sich 1937, als Mussolini in gerade einmal einer Stunde gleich zwei Ausstellungen eröffnete: die *Mostra Augustea della Romanità* und die Neuauflage der *Mostra della Rivoluzione Fascista*, die bereits 1932 gezeigt worden war. Es kam, das zeigt

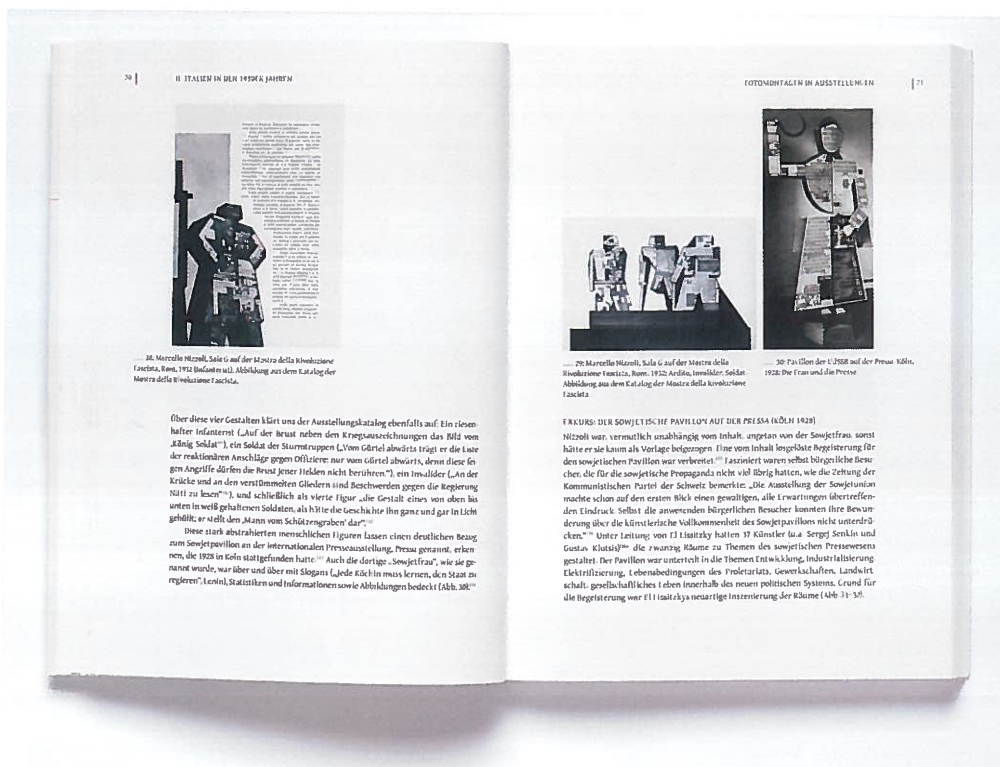


Abb. 1 – Nanni Baltzer: *Die Fotomontage im faschistischen Italien. Aspekte der Propaganda unter Mussolini, Reihe: Studies in Theory and History of Photography*, Bd. 3, De Gruyter: Berlin und Boston, Doppelseite 70/71.

diese symbolträchtige Doppelgestalt deutlich, darauf an, ein „imperium romanum“ aufzubauen, das die Moderne als Fortsetzung der Antike mit anderen Mitteln verstand. „Roma eterna“ hatte nun zwei zeitliche Dimensionen: eine in der augusteischen Antike und eine zweite in der faschistischen Gegenwart.

Anders als die Antike, die sich der faschistischen Aneignung nicht erwehren konnte, war die katholische Kirche ein ungleich komplizierterer Gegner. Eine offene Konfrontation schien Mussolini zu riskant und zudem war dem Vatikan durch die Lateranverträge 1929 zugesichert worden, einzige Staatsreligion zu sein und als Territorium Unabhängigkeit und Souveränität zu genießen. Gleichwohl verstand sich der Faschismus explizit als neue Religion, besetzte kirchliche Feiertage neu und machte auch nicht vor Inszenierungen halt, die im wahrsten Sinne des Wortes die christliche Tradition durch die neue faschistische überblendete. Anlässlich des Jahrestages der faschistischen Revolution am 28. Oktober 1933 wurde ein dreißig Meter hohes Portrait von Mus-

solini auf die Fassade des Mailänder Doms projiziert. Der Faschismus sollte zur neuen Kirche werden oder – so das eigene Selbstverständnis – bereits sein.

„Nanni Baltzers Buch ist reich an Entdeckungen und besticht durch filigrane Deutungen der wichtigsten Etappen der faschistischen Bildpropaganda.“

Nanni Baltzers Buch ist reich an Entdeckungen und besticht durch filigrane Deutungen der wichtigsten Etappen der faschistischen Bildpropaganda. Ganz konsequent nimmt sie dabei sehr unterschiedliche Bildformen in den Blick: So spielen insbesondere großangelegte Ausstellungen eine wichtige Rolle. Die-

se wurden häufig flankiert durch Begleitpublikationen, in denen in anderer Weise das politische Bildprogramm aufgenommen und ausbuchstabiert wurde und die ihrerseits detailliert analysiert werden. Den Auftakt bildet der sogenannte „Tavolo degli orrori“ von Pier Maria Bardi, der sich dezidiert von der eher jubilatorischen Inszenierung der Großstadt in den Fotomontagen eines Heartfield, Citroen oder Moholy-Nagy absetzt und dem „Entsetzen angesichts der enzyklopädischen Überfülle des gezeigten Grauens“ (S. 48) Ausdruck gibt. Eine andere Moderne wird hier gezeigt, die nicht auf Synästhesie und Beschleunigung als Qualitäten setzt, sondern der Rationalisierung eine Fundierung auf Riten und Traditionen zur Seite stellt. Weitere Etappen sind dann die Mostra della Rivoluzione Fascista von 1932, auf der drei von Marcello Nizzoli bzw. Giuseppe Terragni gestaltete Säle die Fotomontage eindrücklich als Gestaltungsmittel einsetzen, die Esposizione dell’Aeronautica Italiana in Mailand und die beiden bereits erwähnten Ausstellungen des Jahres 1937.

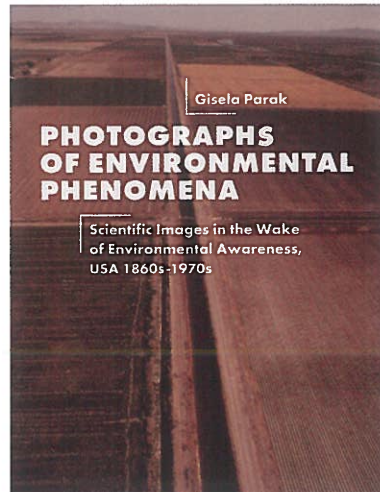
Eine der besonderen Qualitäten dieser wichtigen Studie ist die Rekonstruktion der internationalen Verflechtungen. Nanni Baltzer beschränkt sich keineswegs auf die italienischen Dokumente, sondern macht etwa deutlich, dass sich die Gestaltung der Schauen anhand von Gittermodellen den Vorarbeiten von Friedrich Kiesler verdankt, der bereits 1924 seine Entwürfe einer neuen Raumbühne vorlegte. In seiner 1925 gezeigten „Raumstadt“ findet sich dann jene Raumordnung, die Marcello Nizzoli und Edoardo Persico 1934 für ihre Gestaltungen der temporäre Ausstellung *Castello pubblicitario* in der *Galleria Vittorio Emanuele* in Mailand und der „Sala dell Medaglia d'Oro“ auf der *Mostra dell'Aeronautica* verwendeten.

Der Grat zwischen Konstruktivismus und Ideologie ist dabei schmal. Letztlich ist die Technik ein neutrales Niemandsland, das unterschiedliche ideologische, politische und weltanschauliche Besetzungen gestattet. So auch hier: Wenn die Modelle etwa im russischen Arbeitertheater oder bei Meyerhold Verwendung fanden, können sie wenige Jahre später zum Dispositiv faschistischer Ausstellungen werden. So wie die Antike und die katholische Tradition neu besetzt werden, wird auch die Technik zum Emblem des Faschismus. Nanni Baltzer hat eine überaus an- und in weiten Teilen aufregende Studie vorgelegt, die die Geschichte der Fotomontage nachdrücklich ergänzt und zugleich Elemente einer Theoriegeschichte der Bildpolitik und Bildhandelns liefert.

Autor

Prof. Dr. Bernd Stiegler, Professor für Neuere Deutsche Literatur mit Schwerpunkt Literatur des 20. Jahrhunderts im medialen Kontext, Universität Konstanz, Fachbereich Literaturwissenschaft, Fach D 156, 78457 Konstanz, Germany, Tel. +49-7531-882445, bernd.stiegler@uni-konstanz.de

Fotografien ökologischer Phänomene – zwischen Wissenschaft und umweltpolitischem Mandat



Gisela Parak: *Photographs of Environmental Phenomena. Scientific Images in the Wake of Environmental Awareness, USA 1860s–1970s*, Bielefeld: Transcript 2015, 256 S., zahlr. z.T. farb. Abb., ISBN 978-3-8376-3085-5, EUR 39,99; E-Book (PDF): ISBN 978-3-8394-3085-9, EUR 39,99.

Nur ein Jahr nach ihrer Gründung rief die Environmental Protection Agency (EPA) 1971 das Projekt *DOCUMERICA* ins Leben. Der Projektleiter Gifford Hampshire, der vor seiner Tätigkeit für die Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit an der EPA als Bildredakteur für das *National Geographic Magazine* arbeitete, konzipierte *DOCUMERICA* in Anlehnung an das fotografische Dokumentationsprogramm der Resettlement Administration beziehungsweise der späteren Farm Security Administration als monumentales Langzeitprojekt, das den Wandel der US-amerikanischen Umwelt und dessen Auswirkungen auf verschiedene Gruppen fotografisch dokumentieren sollte. So produzierten mehr als 40 Fotografen Reportagen und Bildserien zu Themen wie der großflächigen Gewässerverunreinigung in verschiedenen Gebieten der USA, der Ölkrise Anfang der 1970er Jahre oder den potenziellen Auswirkungen der kontrovers diskutierten Trans-Alaska Pipeline. 1978 wurde das Projekt mit mehr als 20000 produzierten Fotografien einge-

stellt und geriet, im Gegensatz zu seinem populären Vorläufer, in Vergessenheit. Die Fotohistorikerin Gisela Parak sieht in *DOCUMERICA* den ersten Versuch einer systematischen Untersuchung der Umwelt unter den Vorzeichen des modernen Umweltschutzes. In ihrer im Sommer 2015 im Bielefelder Transcript-Verlag erschienenen Habilitationsschrift *Photographs of Environmental Phenomena. Scientific Images in the Wake of Environmental Awareness, USA 1860s–1970s* resümiert Parak, dass das *DOCUMERICA*-Projekt den Fortschrittsglauben technischer Bilder ins Gegenteil verkehrt habe [1]. In ihrem Buch zeichnet Parak die Entwicklung der Verbindung von Fotografie und Umweltpolitik in den USA nach, um die Herausbildung einer eigenen Gruppe von Bildern – den „photographs of environmental phenomena“ – aufzuzeigen. Diese, so Parak, wurden und werden produziert, „in order to research in an investigative manner ‚nature‘ and ‚landscape‘ from the perspective of economic, infrastructure-related, and critical environmental standpoints“. Mit dieser Begriffsdefinition will Parak den Gegenstand ihrer Studie vom wenig scharf definierten Begriff der „environmental photography“ abgrenzen und zugleich einen Gegenentwurf zu dem ebenfalls von ihr geprägten Konzept der „Eco-Images“ [2], deren Produktion und Distribution ein dezidiert umweltaktivistischer Impuls zugrunde liegt, präsentieren.

In ihrer Analyse spannt Parak einen zeitlich weit gefassten Bogen, der von den vier großen Expeditionen der United States Geological Survey im Westen der USA in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis hin zur Transnationalisierung der politischen Umweltdebatte in den frühen 1970er Jahren reicht. In drei Kapiteln untersucht sie die Entwicklung der Fotografie hin zu einem wissenschaftlichen Instrument mit politischer Überzeugungskraft, und dies anhand einer Vielzahl von Publikationsformaten, Ausstellungen und systematischen Dokumentationsprojekten. Die Kapitel nehmen dabei jeweils eine

144 | PHOTOGRAPHS OF ENVIRONMENTAL PHENOMENA

Figure 25: Alfred Eisenstaedt, "Blighted Great Lakes – Shocking Case of Our Inland Seas Dying From Man-Made Filth." © *Life*, August 23, 1958, 36



Figure 26: Martin Schneider, "Is this the Air You Want to Breathe?" © *Life*, February 7, 1969, 40 & 42



Figure 27: Gordon Young, "Pollution Threat to Man's Only Home," photography by James P. Blair. © *National Geographic*, Vol. 138, No. 6, Dec. 1970, 754



DEPICTING DUSTIER | 145

Color proved to be an essential feature in those depictions. In an article, introducing air pollution and rhetorically asking: "Is this the air you want to breathe?"¹⁷ photographer Martin Schneider depicted different kinds of air pollution, such as smog in Washington DC. The images rely on the technical accomplishment of color photography: it is the yellow fumes that saturate the air and could not have been identified as air pollution in a black-and-white picture. Other images in the report show how emissions from a plant create a mushroom cloud that contrasts sharply with the surrounding landscape. The text refers to the plant as "Little Hiroshima," and the emission cloud captured in strange, bluish tones clashes harshly with the yellow corn underneath. The different textures of foggy fumes versus chiseled grays increase the picture's visual impact. Yet another *Life* feature of June 1969 represented the fledgling genre of environmental pollution by its most famous images: the depiction of suffering creatures, in particular images of baby seals or oil-clotted sea-birds¹⁸ in these features. *Life*-photographers like all other photojournalists employed a persuasive style of depiction that is light on information, but exploits sympathetic feelings for the suffering animals.

In "Regarding the pain of others," Susan Sontag has elaborated on the function of photographs of war victims with reference to Edmund Burke's notion of the sublime and Roland Barthes' notion of "shock-pictures."¹⁹ Sontag comes to the conclusion that images of atrocity and human suffering also provoke visual curiosity.²⁰ Yet the sublime – according to Burke – can also consist in emotions of terror, danger, and pain mixed with emotions of delight.²¹ Photographs of environmental disasters too are marked by precisely this ambivalent, double-sided notion of the sublime. Images of dis-

17 Martin Schneider (photo.), "Is this the Air You Want to Breathe?" in *Life*, 7 February 1969.

18 David Suel, "Tridescens: Gift of Death," in *Life*, 13 June 1969.

19 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003): 13.

20 Edmund Burke, "How the Sublime is Produced," in *ibid.*, *On the Sublime and Beautiful* (New York: Collier & Son, 1909–14 / The Harvard Classics, vol. 24, Part 2) and *ibid.*, "Of the Sublime," <http://www.bartleby.com/242/107.html>, accessed 9/31/2012.

Abb. 1 – Gisela Parak: *Photographs of Environmental Phenomena. Scientific Images in the Wake of Environmental Awareness, USA 1860s–1970s*, Bielefeld: Transcript 2015, Doppelseite 144/145.

Phase in der Entwicklung der Verknüpfung von Fotografie, Wissenschaft und Umweltpolitik in den Blick.

Das erste Kapitel, „Collecting Visual Evidence“, erweitert den traditionellen Blick der Fotografieforschung auf die amerikanische Landschaftsfotografie des 19. Jahrhunderts. Entlang der Fotografien, die in den 1860er und 1870er Jahren auf den vier großen geologischen Expeditionen im damals noch spärlich besiedelten und teilweise unerschlossenen Westteil der USA entstanden, erläutert Parak die zunehmende Bedeutung fotografischer Bilder als Hilfsmittel neugegründeter akademischer Disziplinen wie der Geologie. Dabei arbeitet Parak heraus, wie maßgeblich der Einfluss der wissenschaftlichen und ökonomischen Interessen der jeweiligen Expeditionsleiter – von Clarence King bis George Montague Wheeler – auf den Inhalt der fotografischen Bilder, deren Funktionalisierung sowie deren Distribution war [3].

Im zweiten Kapitel diskutiert Parak unter dem Stichwort „Agricultural Literacy“ die Bedeutung von Fotografien

für die nach wissenschaftlichen Maßgaben organisierte und politisch gesteuerte systematische Überwachung der Landnutzung durch landwirtschaftliche Produktion seit den 1930er Jahren, die Parak anhand von zentralen politischen

„Fotografische Bilder [...] spielten eine maßgebliche Rolle bei der Vermittlung eines neuen Verständnisses von Natur und deren Schutz.“

und wissenschaftlichen Publikationsreihen sowie anhand des Foto-Archivs der Farm Security Administration – als Beispiel für die großangelegten Fotoarchive der Roosevelt-Ära – untersucht. Die in diesen Kontexten entstandenen

funktionalen Bilder unterscheiden sich deutlich von den Landschaftsansichten des 19. Jahrhunderts, deren Wert in der sublimen Überhöhung lag. Neue Darstellungsweisen, wie die Luftperspektive unterstreichen die Bedeutung der fotografischen Bilder als wissenschaftlich kalibrierte Instrumente, die Experten und Laien dabei helfen, die Prinzipien der Konservierung von Landschaft zu verstehen. Mit diesem Teil der Analyse zielt Parak auf einen Punkt ab, der in der bisherigen Forschungsliteratur vernachlässigt wurde: In der Epoche der New Deal-Politik wurden wichtige Allianzen zwischen Fotografen und an der Regierung beteiligten Experten geknüpft, die den Weg ebneten für ein „common conservational conscience“ (S. 136). Fotografische Bilder, so Parak weiter, spielten eine maßgebliche Rolle bei der Vermittlung eines neuen Verständnisses von Natur und deren Schutz.

Schließlich widmet Parak das dritte Analysekapitel der Nixon-Ära, in die nicht nur der Beginn der massenmedialen Berichterstattung über Umwelt-