

26, 2 (2015) – Visuelle Kulturen

Hg. von Maria Fritsche und Anelia Kassabova

198 Seiten, ISBN: 978-3-412-50204-1, ISSN: 1016-362X

Bestellung Printausgabe: <http://www.boehrlau-verlag.com/978-3-412-50204-1.html>

Bestellung digitales Abo: <http://www.univie.ac.at/Geschichte/LHOMME> -> „Bestellung“

Editorial

Visuelle Kulturen – ein alter Hut? Auch wenn mittlerweile mehr als ein Vierteljahrhundert vergangen ist, seit der *visual turn* die Aufmerksamkeit der Geschichtswissenschaften verstärkt auf bildliche Quellen lenkte, so findet eine intensive Beschäftigung mit der Bedeutung, Produktion und Funktion von Bildern in der Geschichte meist weiterhin nur in einzelnen Teildisziplinen, wie der Foto-, Film-, Medien- oder Kulturgeschichte, statt. Insbesondere und interessanterweise nahm gerade die deutschsprachige Zeitgeschichtsforschung die von der „visuellen Revolution“ (Gerhard Paul) aufgeworfenen Fragestellungen nach visuellen Praktiken und den spezifischen Funktionen und Wirkungsweisen von Bildern nur begrenzt auf, sondern nutzt das visuelle Medium weiterhin in erster Linie zu Illustrationszwecken. Dies ist umso erstaunlicher, als mittlerweile Konsens darüber besteht, dass gerade das seit Beginn des 20. Jahrhunderts massenhaft produzierte und verbreitete Bild Identitäten, Machtverhältnisse, Gesellschafts- und Geschlechterordnungen nicht nur repräsentiert, sondern mitproduziert und damit einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis gesellschaftlicher Entwicklungen darstellt.

Wir wollen uns deswegen erneut dem visuellen Medium zuwenden und hier das technisch produzierte Massenbild, die Fotografie und den Film beziehungsweise das Fernsehen, in den Mittelpunkt stellen. Ausgehend von der Kamera als Instrument zur visuellen Konstruktion von geschlechtlichen, aber auch nationalen, sozialen, kulturellen oder ethnischen Identitäten gehen die vier Hauptbeiträge der Frage nach, wie Geschlechternormen und -vorstellungen durch die Kamera erzeugt und in weiterer Folge durch Reproduktion und Verbreitung in illustrierten Zeitschriften, Film und Fernsehen gesellschaftlichen Einfluss entfalten. Der Fokus der Untersuchungen liegt dabei auf den visuellen Massenmedien der 1940er bis 1980er Jahre, umfasst beinahe die gesamte Zeit des Kalten Krieges und damit eine historische Periode, in der massenmedial verbreitete Bilder besonders stark mit ideologischen Deutungen befrachtet wurden.

Selbstverständlich können durch den begrenzten Umfang des Heftes die visuellen Kulturen in

unterschiedlichen Gesellschaften nur schlaglichtartig beleuchtet und viele Forschungsfragen nur am Rande angerissen werden. Wir möchten dieses Heft als Dialog verstanden sehen, der die LeserInnen einlädt, die hier aufgeworfenen Fragen nach der Produktion/Normierung/Einschreibung von Geschlecht in visuellen Medien weiterzuverfolgen. Etwa die Frage nach der Rolle der BildproduzentInnen: Wer bestimmt und reguliert die Inhalte und visuellen Inszenierungen? Der Fotograf oder Filmemacher? Der Markt? Der Staat? Das komplexe Zusammenspiel mehrerer Faktoren und AkteurInnen, welche Bildproduktion und -funktion beeinflussen, muss von uns ForscherInnen ‚ins Visier‘ genommen werden. Auch bedarf die Frage nach der Macht der visuellen Diskurse und ihren Grenzen weiterführender Diskussionen und Untersuchungen. Welche Gegensichten oder Abweichungen von den Normen gibt es und wie beschränken oder modifizieren diese die dominanten Bilder? Die Tendenz, dass sich in Untersuchungen von visuellen Massenmedien die Bilder oder ‚Viskurse‘ (Karl Kaser) verselbstständigen und selbst zu autonomen Akteuren werden, ist groß. Auch wenn wir die Wirkungsmacht von visuellen Diskursen unserer Forschung als Prämisse zugrunde legen, so darf dabei das Subjekt nicht außer Acht geraten: die BetrachterInnen, die KünstlerInnen und auch die WissenschaftlerInnen, die weder autonom noch ausschließlich von außen determiniert den Bildern Sinn zuweisen.

Unser Ziel war es, die unterschiedlichen, aber auch ähnlichen beziehungsweise sich überlappenden Funktionen von Fotografie, Film und Fernsehen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in ihren gesellschaftlichen und ideologischen Zusammenhängen sichtbar zu machen. Die ausgewählten Fallstudien, die sich der Bildproduktion in Jugoslawien, Bulgarien, Österreich und den USA widmen, nehmen beide Seiten des Eisernen Vorhangs in den Blick und geben somit wichtige Einblicke in Produktionen und Funktionen von (Geschlechter-)Bildern in unterschiedlichen gesellschaftlichen und politisch-ideologischen Kontexten.

Natasa Miškovićs detaillierte Bildanalyse von acht ausgewählten, zwischen 1942 und 1961 aufgenommenen Fotografien aus dem umfangreichen Fotoarchiv Josip Broz Titos, dem Gründer des sozialistischen Jugoslawiens und Vater der Blockfreienbewegung, eröffnet das Heft. Mišković analysiert die fotografierten (Selbst-)Darstellungen Titos inmitten von Gefolgsleuten, Familie oder Staatsgästen im Hinblick auf die Konstruktion von Geschlechterrollen und belegt, wie Tito auf tradierte männliche Rollenvorbilder des Helden und des Patriarchen rekurrierte, um seinen Machtanspruch zu festigen. Sie bettet ihre Fotoanalyse sorgfältig in den Kontext von Titos Biographie und der Geschichte Jugoslawiens, aber auch in den breiteren südosteuropäischen

Kultur- und Traditionskontext ein und entschlüsselt Körperhaltung, Kleidung, Mimik und Gestik in den fotografischen Dokumenten als visuelle Zeichen von Überlagerung und Persistenz tradierter patriarchaler Rollenbilder und (west-)balkanischer Männerordnungen.

Miškovićs Artikel korrespondiert mit dem Beitrag **Felix Krämers** zur amerikanischen Fernsehberichterstattung über das Attentat auf US-Präsident Ronald Reagan im März 1981. Krämer untersucht, wie die amerikanischen Fernsehreporter die filmischen Aufnahmen des Attentats mit Bedeutung füllten und auf diese Weise Ronald Reagan zum aufrechten „moral leader“ und Retter der außen- wie innenpolitisch geschwächten US-Nation stilisierten. Die Analyse veranschaulicht, wie der Fernsehdiskurs der 1980er Jahre auf die von der evangelikalen Rechten geschürten Panik vor einer Führungs- und Männlichkeitskrise mit der Popularisierung konservativer Vorstellungen von Männlichkeit und politischer Führung reagierte und so die Machtposition des angeschlagenen weißen bürgerlichen Männlichkeitsideals zementierte.

In den Beiträgen von Mišković und Krämer ist die visuelle (Selbst-)Inszenierung des ‚Führungskörpers‘ ein zentrales Thema. Wenn man die Artikel im Rahmen des Untersuchungsfeldes der Performativität von Führungsfiguren liest, so eröffnen sich Fragen nach spezifischen Ausformungen von politischen Kulturen: Der gezielten Orientierung an (Groß-)Familienwerten durch die Betonung der Rolle des *Patriarchen* und *Vaters der Nation* im Falle (west-)balkanischer Politiker und Machtträger wie Tito steht ein auf individuelle Leistung und Durchsetzungswillen zentrierter Persönlichkeitsmythos des *self-made man* in den USA gegenüber. Zugleich zeigen beide Artikel die enge Verknüpfung von politischer Führung und (hegemonialer) Männlichkeit sowie die Verbindung von dominanter Männlichkeit mit bestimmten Vorstellungen von Heldentum, die physische und psychische Stärke, Tapferkeit und Unerschrockenheit zu wesentlichen Merkmalen männlicher Führung erklären.

Dem Wandel und den Kontinuitäten in den Geschlechterrollenbildern in einem im sozialistischen ‚Ostblock‘ (VR Bulgarien) und einem in der westlich-kapitalistischen Hemisphäre angesiedelten Staat (Österreich) von Ende der 1940er bis in die 1950er Jahre sind die Artikel von **Katerina Gadjeva** und Maria Fritsche gewidmet. Beide untersuchen anhand von Massenbildmedien, wie Geschlecht durch das Bild konstruiert und normiert wird: Gadjeva analysiert Fotografien in illustrierten Zeitschriften und Fritsche bewegte Bilder im Spielfilm.

Gadjevas vergleichende Untersuchung von Repräsentationen von Weiblichkeit in sowjetischen

und bulgarischen Illustrierten deckt starke visuelle Ähnlichkeiten auf, welche die Autorin damit begründet, dass die bulgarische Partei- und Staatsführung den Vorgaben der sowjetischen Machthaber streng folgte. Auf Basis einer Auswahl exemplarischer Titelbilder, deren Ikonographie sie als repräsentativ für politisch erwünschte Idealbilder von Weiblichkeit im sozialistischen Bulgarien erachtet, analysiert Gadjeva visuelle Komposition und Themenwahl der Coverillustrationen. Sie kommt zum Schluss, dass die Zeitschriftenredaktionen (der Staatsideologie folgend) nicht allein neue Geschlechterrollen propagierten, sondern einen neuen Menschen erschaffen wollten, der die geschlechtliche Dichotomie von weiblich und männlich überwunden hat. Grund für die medial propagierte Verneinung von Geschlechterdifferenzen waren, der Autorin zufolge, in erster Linie ökonomische Überlegungen, welche den Arbeitseinsatz der gesamten Bevölkerung notwendig erscheinen ließen.

Damit verweist Gadjevas Aufsatz, wie auch jener von Mišković und Krämer, auf die Verknüpfung von Macht- und Bildproduktion. Wer bestimmte die Bildinhalte und welche Gegenbilder gab es? Auch wenn die Freiräume in totalitären Staaten möglicherweise geringer waren als in liberal-kapitalistischen Gesellschaften, so war und ist auch in letzteren die Bildproduktion gesellschaftlich, wirtschaftlich und politisch reglementiert. Die vielfältige Verbindung von Macht und Bild provoziert die Frage nach der Wirkmächtigkeit von Bildern und visuellen Medien. Wie einflussreich sind Bilder beziehungsweise visuelle Diskurse/„Viskurse“? Gerade im Hinblick auf die Konstruktion und Normierung von Geschlecht erscheint die Frage, inwiefern Bilder Haltungen, Mentalitäten, Denkweisen beeinflussen und wo ihre Grenzen liegen, essentiell. Der Gefahr, durch die Fokussierung auf visuelle Diskurse die Dominanz bestimmter Bilder zu stärken, kann dadurch entgangen werden, dass auch nach Abweichungen von der Norm und nach Gegenseiten gefragt wird.

Anders als die politisch gelenkte Bildproduktion in totalitären Staaten ist das populäre Kino in erster Linie kommerziell orientiert, das heißt, es muss den Geschmack eines Massenpublikums treffen und seinen Wünschen und Sehnsüchten entgegenkommen. Wie das populäre Kino gesellschaftliche Vorstellungen von Geschlecht und Geschlechterordnung mitgestaltet, indem es bestimmte Geschlechterideale popularisiert, untersucht **Maria Fritsche** in ihrer Analyse zweier kommerziell erfolgreicher Tourismusfilme aus den Jahren 1948 und 1951, die sie in den Kontext der Entwicklungen der österreichischen Nachkriegsgesellschaft stellt. Dabei befasst sie sich auch mit der grundlegenden Frage, ob das Kino aktiv agiert, indem es Diskurse und Trends anstößt, oder aber lediglich auf gesellschaftliche Entwicklungen reagiert und sich diesen anpasst. Fritsche

zeigt, dass das Kino beides kann: In Österreich reagierte das Kino auf den Zusammenbruch der alten Gesellschaftsordnung zunächst mit progressiven, gleichberechtigten Geschlechterentwürfen, die es wieder zurücknahm und durch konservative Bilder ersetzte, sobald mit dem wirtschaftlichen Aufschwung und dem geschlechterpolitischen Backlash zu Beginn der 1950er eine Bestätigung der dominanten Diskurse kommerziell lohnender wurde. Fritsches Untersuchung betont jedoch auch, dass die Entwicklung hin zu mehr konservativen, dichotomen Geschlechterbildern keineswegs einheitlich oder geradlinig, sondern von inhaltlichen wie visuellen Ambivalenzen und Brüchen geprägt war.

Dem populären Film in einem anderen, staatlich und nicht kommerziell kontrollierten Produktionskontext widmet sich der Artikel von **Nadège Ragaru** in der Rubrik „Forum“. Sie untersucht unter anderem die geschlechtliche Codierung von Opfern und TäterInnen in dem von der DDR und der VR Bulgarien koproduzierten Spielfilm über den Holocaust, „Zvezdi/Sterne“ (1959). Die Autorin legt ihr Hauptaugenmerk auf die Filmproduktion und die Aushandlungsprozesse zwischen den am Film beteiligten Filmschaffenden und den staatlichen Zensurbehörden. Sie zeigt dabei nicht nur, wie die Filmschaffenden ihre Vorstellungen der Staatsraison anpassen mussten, sondern verweist auch auf die unterschiedlichen Staatsinteressen innerhalb des sozialistischen Blocks und stellt so das oft monolithische Bild eines einheitlichen ‚Ostblocks‘ in Frage. Ragarus Analyse illustriert, dass sich die gesellschaftlichen Vorstellungen von Geschlecht auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs sehr ähnelten und verweist somit auch auf die mentalen Verflechtungen zwischen dem kapitalistischen ‚Westen‘ und dem sozialistischen ‚Osten‘.

Die in diesem Heft versammelten Beiträge nutzen verschiedene methodologische Herangehensweisen an das visuelle Medium. Gemeinsam ist ihnen, dass sie großes Augenmerk auf den zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext, in dem die Bilder entstanden, legen. Funktion und Wirkungsweise von Bildern, das wird hier noch einmal deutlich, können nur im spezifischen Entstehungs- und Rezeptionskontext verstanden werden. Wie unterschiedlich Bilder in verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten funktionieren, illustriert anschaulich das Gespräch mit dem Südosteuropahistoriker **Karl Kaser**. Im Interview wechseln wir von den konkreten, regional oder national begrenzten Fallstudien zu einer raum- und zeitübergreifenden Perspektive. Unter dem Titel „Blickwechsel zwischen Orient und Okzident“ diskutieren wir mit Kaser sein Buch „Andere Blicke. Religion und visuelle Kulturen auf dem Balkan und im Nahen Osten“ (2013) – einen räumlich wie zeitlich groß angelegten Makro-Vergleich von Sehtraditionen

und -kulturen ab den Ursprüngen der Schriftreligionen bis ins 21. Jahrhundert, der bei weitem nicht nur auf „Kleinasien“ (die postosmanische Staatenwelt) beschränkt bleibt.

Einem transnationalen Blickwechsel auf der Spur ist **Birgit Kirchmayr** in ihrer Untersuchung des Briefwechsels der österreichischen Avantgardenkünstlerin Erika Giovanna Klien, die 1929 in die USA emigrierte. Kliens Briefe an ihre in Österreich zurückgebliebene Mutter, die Kirchmayr unter anderem als Auswandererbriefe und als Künstlerbriefe analysiert, vermitteln eindrücklich, wie der durch die ungewohnte Umgebung geschärfte Blick der Emigrantin Unterschiede deutlicher wahrnimmt, die Begeisterung für das Neue diesen Blick anfänglich aber auch obstruiert.

Bilder sind, wie die Beiträge illustrieren, offen für eine Vielzahl von Seh- und Deutungsweisen. Sie werden durch die SeherInnen, BetrachterInnen, KinobesucherInnen mit Bedeutung gefüllt, wie zum Beispiel Felix Krämers Beitrag veranschaulicht und worauf auch **Li Gerhalter** in ihrem Archivbericht hinweist, der den umfangreichen und vielgestaltigen Fotobestand der an der Universität Wien angesiedelten Sammlung Frauennachlässe vorstellt. Das Bild wird erst im Dialog mit dem/der BetrachterIn produktiv und erlangt Wirkungsmacht.

Wir hoffen, dass das Heft die LeserInnen zu aktivem Dia-logos = Fließen von Sinn (gr.) herausfordert und zu einer Vielzahl von (Neu-)Interpretationen ohne Tabus anregt, auch im Sinne der im Oktober 2014 verstorbenen Erika Weinzierl, an die **Gabriella Hauchs** Nachruf erinnert.

Maria Fritsche und Anelia Kassabova