

Bertrand Cavalier
Orit Gat
Leon Kahane
Nora Sternfeld
Sandra Vitaljić
Ashik & Koshik Zaman
Jakob Ganslmeier
& Ana Zibelnik
Raimar Stange



- bell hooks, “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators,” in *Black Looks: Race and Representation* (Boston: South End Press, 1992).
- Kobena Mercer, “Diaspora Culture and the Dialogic Imagination: The Aesthetics of Black Independent Film in Britain,” in *Blackframes: Critical Perspectives on Independent Black Cinema*, ed. Mbye B. Cham and Claire Andrade-Watkins (Cambridge, MA: The MIT Press, 1988), pp. 50–61.
- Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora,” *Framework* 36 (1989): pp. 68–81.

Gabe Beckhurst is an art historian and curator who teaches at University College London (GB). Their writing has been published by Copenhagen Contemporary (DK) and by LUX, Modern Art Oxford, *Another Gaze*, and *Sculpture Journal* (all GB).

Auf Augenhöhe – Das Kind als Maß der Fotografie. Neue Fundstücke aus dem umfangreichen Nachlass von Edith Tudor-Hart

Shirley Read (Hg.), Poverty for Sale. Edith Tudor-Hart in Britain

MuseumsEtc, London 2024

Leyla Daybelge, Stefanie Pirker (Hg.), Through a Bauhaus Lens. Edith Tudor-Hart and Isokon

Isokon Gallery Trust, London; Fotohof Edition, Salzburg 2024

Brigitte Blüml-Kaindl, Kurt Kaindl, Peter Schreiner, Stefanie Pirker (Hg.), Edith Tudor-Hart. Ein klarer Blick in turbulenten Zeiten

Fotohof Edition, Salzburg 2025

von Anna König

Es ist kein Zufall, dass das fotografische Werk der österreichisch-britischen Fotografin Edith Tudor-Hart (1908–1973) wieder stärker in den Fokus gerät. Im letzten Jahr zeigte die Fotohof-Galerie in Salzburg die umfangreiche Retrospektive *Edith Tudor-Hart. Ein klarer Blick in turbulenten Zeiten* (7. 6 – 3. 8. 2024), kuratiert von Stefanie Pirker, die seit 2022 ihre Dissertation über die Fotografin schreibt und deren Nachlass mit über 10000 Negativen gemeinsam mit dem Fotohof-Archiv aufarbeitet. Die Familie Suschitzky-Donat hatte 2018 den Nachlass von Wolf Suschitzky (1912–2016), der jüngere Bru-

der von Edith Tudor-Hart, an das Fotohof-Archiv übergeben. Darin fanden sich unsortiert Negative seiner Schwester, die 1933 nach London geflüchtet war – ihr Bruder folgte kurz darauf. Auf Wunsch der Familie Suschitzky-Donat wurde 2020 auch der Gesamtnachlass von Edith Tudor-Hart dem Fotohof-Archiv anver-



Doppelseite aus: Through a Bauhaus Lens. Edith Tudor-Hart and Isokon, 2024, S. 62–63.

traut. Seitdem sind dort alle Negative als digitale Kontaktkopien oder als hochaufgelöste Scans erfasst worden, wie in dem gerade in der Fotohof Edition erscheinenden Band *Edith Tudor-Hart. Ein klarer Blick in turbulenten Zeiten* nachzulesen ist. Davor lag das fotografische Werk von Edith Tudor-Hart in den National Galleries of Scotland in Edinburgh, wo sich der britische Fotohistoriker Duncan Forbes um die kritische Aufarbeitung des Bestandes verdient gemacht hat (*Edith Tudor-Hart. Im Schatten der Diktaturen*, Ausstellung und gleichnamige Publikation, 2013). Parallel zu der Ausstellung im Fotohof Salzburg erschienen 2024 zwei englische Publikationen zu Edith Tudor-Hart, die unter anderem mit der Erschließung ihres Archivs zusammenhängen: *Poverty for Sale. Edith Tudor-Hart in Britain*, herausgegeben von Shirley Read – ein Sammelband, der sich ausführlich mit dem fotografischen Schaffen von Edith Tudor-Hart über den Zeitraum von vier Jahrzehnten in Großbritannien beschäftigt, sowie *Through a Bauhaus Lens. Edith Tudor-Hart and Isokon*, herausgegeben von Leyla Daybelge und Stefanie Pirker.

Das Buch erschien im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung in der Isokon Gallery in London (2. 3. 2024 – 26. 10. 2025). Es zeigt die Fotoserie zum Isokon Building in Hampstead – einem der ersten modernistischen Wohngebäude in England, dessen Bauprozess Edith Tudor-Hart gleich nach ihrer Ankunft 1933 im Stil des Neuen Sehens als Auftrag dokumentierte. Es sind rund



Poverty for Sale. Edith Tudor-Hart in Britain. Hrsg. von Shirley Read.

Mit Textbeiträgen der Herausgeberin und von Zelda Cheatle, Mike Crawford, Rachel Dickson, James Hyman, Drew Milne, Stefanie Pirker, Julia Winckler u.a. (eng.). MuseumsEtc, London 2024. 292 Seiten, 20 × 26,5 cm, zahlreiche SW- und Farbabbildungen. € 65,– / ISBN 978-1-912528-45-5

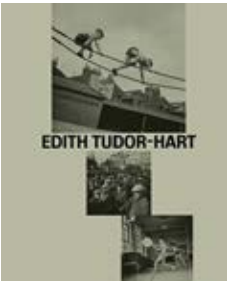
40 Schwarz-Weiß-Fotografien mit starken Untersichten und angeschnittenen Winkeln, die man so in dieser Fülle – Bau, Eröffnung, Familienporträts der Auftraggeber – noch nicht gesehen hat, und die auf die verdienstvolle Forschungsarbeit von Stefanie Pirker zurückgehen, die die Negative im Fotohof-Archiv freigelegt hat. Der Band gibt Einblick in den Nukleus des linken Intellektuellenmilieus in London kurz vor Kriegsbeginn und danach, als sich exilierte Kommunist*innen aus Deutschland und Österreich die Klinke in die Hand gaben. Das war die neue Heimat von Edith Tudor-Hart, überzeugte Kommunistin und sozial engagierte Fotografin, in deren abenteuerlichem Leben sich wie in einem Brennglas die Brüche, Risse und Verwerfungen des 20. Jahrhunderts bündeln.

Edith Tudor-Hart wuchs in einer säkularen jüdischen Familie in einem der ärmsten Bezirke Wiens auf, ihr Vater war Buchhändler. Ihre ersten fotografischen Versuche unternahm sie als Sechzehnjährige in den Armenvierteln und im ersten Montessori-Kindergarten, der 1922 von jüdischen Pädagoginnen im 10. Wiener Gemeindebezirk gegründet worden war. Als junge Frau trat sie der Kommunistischen Partei bei, übernahm Kurierdienste, bei denen sie aufflog und kurzzeitig in Haft geriet. Nach einem andert-halbjährigen Studienintermezzo am Bauhaus in



Doppelseite aus: Poverty for Sale. Edith Tudor-Hart in Britain, 2024, S. 172–173.

Dessau ging sie 1933 nach London ins Exil, wo sie bis zu ihrem Lebensende blieb. Ihr vielfältiges fotografisches Werk wird bis heute von ihrer eigenen Verstricktheit in die Spionage für den KGB überschattet. Sie gilt als die Person, die den Kontakt zu Kim Philby, dem Mastermind der Cambridge Five, dem größten Spionagering während und nach dem Zweiten Weltkrieg in Großbritannien, herstellte. Deshalb wurde sie 35 Jahre vom britischen Geheimdienst MI5 überwacht und mehrfach verhört, sie zerstörte einen



Edith Tudor-Hart. Ein klarer Blick in turbulenten Zeiten. Hrsg. von Brigitte Blüml-Kaindl, Kurt Kaindl, Stefanie Pirker, Peter Schreiner.

Mit Textbeiträgen der Herausgeber*innen und von Julia Donat, Peter Stephan Jungk & Kurt Kaindl, Julia Winckler. Fotohof Edition, Salzburg 2025. 176 Seiten, 23 × 28 cm, zahlreiche SW-Abbildungen. € 32,– / ISBN 978-3-903334-88-5 (ger.) / 978-3-903334-93-9 (eng.)

Teil ihrer Negative und litt unter Schlafstörungen. Daneben war sie alleinerziehende Mutter eines Sohns, bei dem in der Kindheit eine starke Form von Autismus diagnostiziert worden war, die später nur noch in einer besonderen Einrichtung behandelt werden konnte. Tommy, geboren 1936, stand seiner Mutter als Kleinkind häufig Modell für ihre Auftragsarbeiten, mit denen sie ihren Lebensunterhalt verdiente. Bislang war nicht bekannt, wie oft sie für Magazine, Zeitschriften und Verlage in Großbritannien fotografierte. Ihre erfolgreichen Reportagen, für die sie mitunter zusätzlich schrieb, erschiene in linksgerichteten Arbeiter*innen-Illustrierten wie *Der Kuckuck* und *Die Bühne* in Österreich oder in *Picture Post* und *The Listener* in England. Auftragsarbeiten, bei denen sie häufig Kinderporträts verwendete, übernahm sie unter anderem für *The Advertising Monthly*, *Animal & Zoo Magazine* und die *Sun Bathing Review*.

In Stefanie Pirkers Beitrag in dem Band *Poverty for Sale* werden das erste Mal Auszüge aus dem »Scrapbook« von Edith Tudor-Hart gezeigt, einem leinengebundenen fotoalbumartigen Arbeitsbuch mit schwarzen Seiten, in dem sie ihre publizierten Fotos und Zeitungsartikel ausgeschnitten und aufgeklebt hatte – nicht immer sehr sorgsam, aber darum ging es wohl nicht. Das »Scrapbook« war für ihren Eigengebrauch gedacht, um den Überblick über ihre Veröffentlichungen von 1931 bis 1956 zu behalten. Es entstand wahrscheinlich erst in den 1950er- und 1960er-Jahren und umfasst vor allem Tudor-Harts Auftragsarbeiten, aber es zeigt auch ihre aktive Ausstellungstätigkeit in England, von der man so noch nichts wusste – unter anderem nahm sie 1938 an einer Gruppenausstellung der MARS Group teil, der Modern Architectural Research Group, bei der sie Bilder des Kensal House in London zeigte, einem in einem modernistischen Wohnkomplex integrierten Kindergarten. Stefanie Pirker schreibt in *Poverty for Sale*, dass das »Scrapbook« einen Einblick in die Entstehung und den Gebrauch von Tudor-Harts kommerziellen und zum Teil auch privaten Arbeiten – die Grenze ist mitunter fließend – erlaubt und zur Kontextualisierung des Gesamtwerks beiträgt. Die zahlreichen Aufträge stehen wiederum in starkem Kontrast zur ständigen Geldnot, unter der Edith Tudor-Hart in ihrer neuen Wahlheimat litt. Die Pflege ihres Sohns muss sie finanziell stark herausgefordert haben, wie Stefanie Pirker in *Edith Tudor-Hart. Ein klarer Blick in turbulenten Zeiten* schreibt.

Auffällig ist, dass sie immer wieder Kinder fotografierte, um Buchcover zu illustrieren oder um für Babynahrung zu werben. Kinder waren das Thema, mit dem sie in Wien ihre ersten fotografischen Versuche unternommen hatte, und es zieht sich – wie man im »Scrapbook« sehen kann – wie ein roter Faden durch ihre gesamte Karriere, aber es war mehr als ein Broterwerb. Im Haus der Kinder in Wien hatte sie mithilfe der Montessori-Pädagoginnen gelernt, dass man die Perspektive der Kinder einnehmen musste, um zu verstehen, welche Bedürfnisse sie haben. Man musste auf die Knie gehen, um mit ihnen auf Augenhöhe zu sein. Edith Tudor-Hart übertrug diese wesentliche Erkenntnis, bei der das Kind als eigenständiges Subjekt anerkannt wurde, auf ihre Arbeit mit der Kamera. Anfang der 1950er-Jahre wurde sie vom britischen Bildungsministerium beauftragt, Grundschulkinder beim Tanzen zu fotografieren. Tanz wurde damals als Teil des Sportunterrichts eingeführt. 1952 und 1953 erschienen die beiden Bände *Moving and Growing* und *Planning the Programme*, zu denen sie die Fotos von tanzenden Kindern, die sie mit ihrer

Mittelformatkamera gemacht hatte, beisteuerte. Dieser Kameratyp erlaubte es ihr, in Blickkontakt – auf Augenhöhe – mit den Kindern zu bleiben. Bevor sie mit ihrer Arbeit begann, ließ sie sie durch ihren Kamerasucher schauen und erklärte ihnen die Technik. Wenn sie das verstanden hatten, begann sie zu fotografieren. Die Kinder, vertieft in das Tanzen – manchmal fast schwebend oder fliegend –, hatten die Fotografin bei ihrer Arbeit völlig vergessen. In *Poverty for Sale* sind diese atemberaubenden Aufnahmen, aber auch die von Kindern, die körperlich oder geistig behindert sind, zu sehen – denn auch auf diesem Gebiet war Edith Tudor-Hart *avant la lettre* und zeigte ihre große Einfühlsamkeit als Fotografin.

Anne König lebt als Verlegerin und Autorin in Leipzig (DE). Gemeinsam mit Markus Dreßen und Jan Wenzel gründete sie 2001 den Verlag Spector Books.

Spuren von Verwitterung und Erinnerung an Verbitterung

Sophia Kesting und Dana Lorenz, Asphalt, Steine, Scherben

Vexer Verlag, St. Gallen; Berlin 2024

von Anna-Lena Wenzel

Eine besprayed Brunnenschale, ein Birkenstumpf, ein verkohlter Ast, zwei Personen auf einer undefinierten Fläche, der geteerte Boden aufgebrochen von Gras. Innenansichten eines leerstehenden und verfallenen Gebäudes, eine Gruppe von Menschen mit einem Banner von hinten. Es sind Aufnahmen, die Sophia Kesting und Dana Lorenz auf dem Wilhelm-Leuschner-Platz in Leipzig über einen Zeitraum von zwölf Jahren gemacht haben. Während dieser Zeit war der Platz inmitten der Stadt eine Brache – und die meisten der sich auf ihm befindenden Gebäude außer Betrieb. Die Fotografien fangen mithin einen Ort der Transformation ein – und halten sowohl den Verfall und den Vandalismus fest als auch die Nutzung des Geländes durch Menschen und Natur. Zur Tristesse gesellen sich Aufnahmen von Gesten der Aneignung und Momenten des Zusammenhalts.

Im Klappentext heißt es: »Wir fragen uns: Sind wir die Dritte Generation Ost oder *Wendekinder* oder *Generation Einheit* oder *Generation Y*?« Durch dieses autobiografische Statement wird das Buch zur Dokumentation eines urbanen ost-deutschen Platzes *und* zu einer biografischen Befragung. Die Fotografinnen sind beide in der DDR geboren, Kesting 1983 in Leipzig, Lorenz



Sophia Kesting und Dana Lorenz: Asphalt, Steine, Scherben.

Mit Textbeiträgen von Christin Müller und den Künstlerinnen (ger.). Vexer Verlag, St. Gallen; Berlin 2024. 296 Seiten, 24 × 30 cm, 224 SW- und 17 Farbabbildungen. CHF 48,– / ISBN 978-3-907112-60-1



Doppelseiten aus: Sophia Kesting und Dana Lorenz, Asphalt, Steine, Scherben, 2024, S. 62–63; 240–241; 256–257.

1984 in Ost-Berlin. Kennengelernt haben sie sich während des Studiums an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in der Klasse für Fotografie und Medien von Joachim Brohm. Als Studienprojekt 2012 begonnen, kommt das Langzeitprojekt mit der Publikation *Asphalt, Steine, Scherben* nun an sein (vorläufiges) Ende. Es baut auf einem Fundus von 1 500 analog fotografierten Bildern auf, die zumeist mit zwei Mamiya-7-Mittelformatkameras (Baujahr 1995) und mehrheitlich schwarz-weiß fotografiert worden sind. Viele der Außenfotos sind nachts mit »hartem Blitz« entstanden, wie Lorenz bei der Buchpräsentation im Vexer Verlag erzählt, was dazu führt, dass die Fotos durch starke Kontraste und viel Schwarz geprägt sind. Hinzu gesellen sich Innenaufnahmen aus dem »Bowlingtreff«, eine Freizeitsportstätte, die 1986/87 in postmodernem Stil gebaut und 1997 geschlossen wurde. Von diesen oftmals nur fragmentarisch festgehaltenen Szenen heben sich die farbigen »Asphaltfotos« ab, die im Buch zusammen mit Textfragmenten kombiniert werden und auf dünnerem, ungestrichenem Papier gedruckt sind. Die Text-Bild-Blöcke verteilen sich über das ganze Buch und ziehen eine weitere Ebene ein, die sich von dem konkreten Ort wegbewegt. In den kurzen Fragmenten werden allgemeine Fragen (Wie wird erinnert? Wie erzählt man das Abwesende?) mit Erinnerungssplittern von Kesting und Lorenz kombiniert. Geschildert werden Szenen ihrer Kindheit und Jugend, in denen spezifische Ost-Erfahrungen dominieren und die bis jetzt zu selten erzählt worden sind. Sie klingen wie das Gegenteil von behüteter Kindheit: Die

Rede ist von Unsicherheit und vom Außer-Rand-und-Band-Sein. Ein unerlaubter Einstieg in eine Kirche ist ebenso Thema wie die Angst vor Neonazis. Gleichzeitig werden eingeschriebene Narrative hinterfragt, wenn von der Freude über die Rückkehr nach Leipzig und den überforderten westdeutschen Lehrer*innen die Rede ist.

Die Nachwendezeit wird auf diese Weise doppelt umkreist: Biografische Erinnerungen, die exemplarisch für die Generation der Wendekinder gelten können, wechseln sich mit Bildern eines öffentlichen Platzes ab, dessen Vernachlässigung und schleppende Veränderung exemplarisch für den Umgang mit DDR-Architekturen gesehen werden kann. Dabei erheben die Fotografinnen weder den Anspruch auf Vollständigkeit noch auf Deutungshoheit. Dass diese Pendelbewegung so gut funktioniert, ist auch dem präzisen wie persönlichen Text von Christin Müller zu verdanken, der sich wie ein Leporello gefaltet im Umschlag befindet. Müller greift den Ton des Buches auf, wenn sie die Arbeit kontextualisiert und wertvolle Hintergrundinformationen liefert und sich gleichzeitig in Ich-Form (als Leipzigerin und Wendekind) mit hineinschreibt. Ansonsten wird auf weiterführende Informationen zu den Künstlerinnen ebenso verzichtet wie auf Erläuterungen zu den Fotos. Wann sie entstanden sind, welchen Moment sie festhalten oder wer sie gemacht hat, ist für die Künstlerinnen nicht relevant, auch weil sie *Asphalt, Steine, Scherben* als Gemeinschaftsprojekt verstehen. Auf diese Weise zieht sich eine gewisse konzeptuelle Strenge ebenso durch das Buch wie eine persönliche Verankerung. Diese spiegelt sich auch in den Fotos wieder, in denen man Hände oder Arme sieht, die auf fotografierte Objekte zeigen oder diese anfassen. Sie bringen die Körper (der Fotografinnen) ins Spiel und können als eine Geste der Aneignung gelesen werden.

Das Buch mit seiner sorgfältigen wie stimmigen Gestaltung bildet den bleibenden Abschluss eines Projekts, das immer wieder unterschiedliche Aggregatzustände angenommen hat. Dies gilt auch für den Wilhelm-Leuschner-Platz, dessen Zeit als Brache besiegelt zu sein scheint: Die Umgestaltung des Platzes sowie der Wettbewerb für das Freiheits- und Einheitsdenkmal sind 2024 beschlossen beziehungsweise entschieden worden, zum Süden wird zur Zeit das Leibniz-Institut für Länderkunde gebaut. Die Zeit der Unbestimmtheit, die zugleich eine der Offenheit des physischen Raums und der Öffnung für mögliche Zukünfte war, ist damit endgültig vorbei.

Dr. Anna-Lena Wenzel ist Autorin und Künstlerin und lebt in Berlin (DE). Im Sommer erscheint ihr Buch *Freundschaft* im Textem Verlag (DE).

Miki Kratsman, Bedouins
Asia Publishers, Ramat HaSharon 2023
by Avi Bolotinsky

A photobook is an object, not a thesis. It is a concrete and physical thing like a sculpture. Its movement dictated by language, its content presented within the very real constraints of the process and materials used. It can be art or contain art, but it is essentially a design object where the aforementioned parameters are taken into consideration. Miki Kratsman’s book *Bedouins* is a photobook version of what he referred to as a photo diary in his earlier publication, *Oved Ar*

khiyon (The Archivist), and as a “Bedouin archive” in a piece that he wrote for the Bezalel Academy of Art and Design’s magazine in 2017. On the book’s cover, Miki Kratsman’s name is written in Hebrew and Arabic. The title, *Bedouins*, is in English. The three languages used on road signs and official paperwork are integrated into the book, but the book’s chronology is dictated by the direction of writing in Hebrew and Arabic, from right to left.

The first photograph in Kratsman’s book is that of a shack. A pencil line divides the black-and-white facade into two sections. In the summer of 2010, Kratsman moved to live in the unrecognized Bedouin village of Wadi al-Na’am for



Spread from: Miki Kratsman, Bedouins, 2023, pp. 12–13.

a month. The phrase “unrecognized village” is commonly used to refer to Arab, often Bedouin, settlements in Israel that are not officially recognized by the authorities, making their construction illegal and essentially criminalizing an entire population. Most unrecognized villages are located on state-owned land in the Negev and are also referred to as HaPzura, the dispersion, which consists of twenty five tribes that make up seventy thousand people in an area populated by estimated seventy thousand people. Kratsman describes how, up until moving to the village, the term “unrecognized” had only been a political definition in his mind. “It turns out that describing the disconnection from electricity and water, a home whose demolition is always looming, is not so easy,” he writes. Around the same time, demolitions were taking place in the unrecognized village of Al-Araqib. Kratsman notes that he could not find any visual documentation of Al-Araqib before the demolitions began, and so he began to build his own archive.

Every year, more than 1,000 structures belonging to Bedouins in the Negev are demolished. Many residents who receive demolition orders prefer to dismantle their homes themselves rather than wait for the state’s bulldozers. The whole book, which is essentially a scan of Kratsman’s journal, deals with the tension between recognition and legitimacy. Scattered across the Negev, the remains of sites where families or livestock once lived stand as monuments for places concrete enough to be dismantled.

The book can be divided roughly into three sections. In the first section, Kratsman eats and drinks with the residents, follows them around,

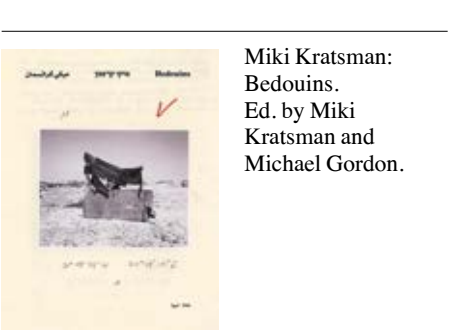
and speaks with them. He documents his estrangement and ambivalence toward his own presence. It is the part that is the most reminiscent of a photo diary, as the collection was described in *Oved Arkhiyon*. A hundred pages of anecdotes and open-ended queries, black-and-white photographs of people, structures, and their ruins. Kratsman documents the surroundings, makes notes and diagrams, but also documents himself as Kratsman the photographer, the intruder, the man, the “good Jew” (p. 87). He lays bare the attempt to make sense of the situation and his impulse to go there in the first place.

In the second part of the book, the tone changes. “Tuesday Lehavim Junction” reads the



title, followed by photographs of people protesting against the demolition of Al-Araqib. Kratsman writes that during the protests he reached Twayil Abu Jarwal, a village completely gone but for two tents, a tree, some debris, and two dolls that look like scarecrows.

The third section of the book most closely resembles an archive. A black-and-white photograph shows a makeshift structure made of crumbling plywood, planks, and black tarp. Above the image, there is a red “V” and the number 11. Below, coordinates that lead to a location in the Negev, near the Dudai’m Forest. Several pages follow with photographs of temporary-permanent structures, scraps, tires. The lack of color, the markings, and the coordinates all give it an



Miki Kratsman: Bedouins. Ed. by Miki Kratsman and Michael Gordon. With texts by Miki Kratsman (heb./ara./eng.). Asia Publishers, Ramat HaSharon 2023. 140 pages, 20 × 26.5 cm, numerous b/w and color illustrations. ₪ 87.– / ISBN 978-965-7434-24-0

air of authority. This appropriation of authoritative aesthetic is what Hal Foster described as “an archival impulse” in his eponymous essay published in 2004 where he pointed out how artists attempt to “make historical information, often lost or displaced, physically present” by adopting a style that seems official. Despite the name, Kratsman’s photobook is not an archive of the community he attaches himself to, and to whom he will remain a stranger. It is his own counter-memory from within Israeli society.

Miki Kratsman was born in 1959 in Argentina. In the book, he recounts how his mother used to give five pesos to drop into the pushke, a blue charity box used as a fundraising tool for the Jewish National Fund – Keren Kayemeth Lelsrael (JNF-KKL), an organization founded to purchase land and encourage Jewish settlement in the region. Since the establishment of the state of Israel, it has been engaged in afforestation projects, like those seen in the background in the last portion of *Bedouins*. “With meticulous order, they advance, spreading across the land.” The final words of the book appear above an image of saplings, young trees tied to wooden planks to keep them straight. For most if not all of its history, many of JNF-KKL afforestation projects were of “dual usage,” and forests were planned in points that are of both ecological and political-territorial significance. The unrecognized village Al-Araqib is situated on a plot of land designated for forestation. In March 2024, its village was demolished for the 223rd time.

Kratsman has been taking photographs for more than four decades. He began as a medical photographer, moved on to photojournalism, and later became well known and acknowledged as an artist. His photographs have appeared alongside the writings of Gideon Levy, the journalist behind “Ezor Hadidumim / Twilight Zone,” a column that describes the lives of Palestinians under military occupation. In his book *Oved Arkhiyon*, Kratsman describes how his journalistic work, paradoxically, brought him closer to understanding his creative process as an artist: while Levy seeks immediate reactions from his newspaper readers the following day, Kratsman views his work as that of an archivist. Beyond being a photographer/artist, he is also one of the founders of Breaking the Silence, an Israeli non-governmental organization that collects testimonies from soldiers who served in the occupied territories and in Israel’s wars. The testimony-gathering began in the year 2000, at the start of the Second Intifada, and it continues to this day.

Avi Bolotinsky is an arts writer and political journalist living in Berlin (DE) and Tel Aviv (IL).

Anja Schürmann, Kathrin Yacavone (Hg.), Die Fotografie und ihre Institutionen. Von der Lehrsammlung zum Bundesinstitut
Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2024
von Peter Kunitzky

In Deutschland herrscht, ebenso wie in Österreich oder überhaupt im gesamten Westen, wohl bis auf Weiteres Krise. Das Modell der liberalen Demokratie, das man hierzulande nahezu selbstverständlich wählte, wird nämlich nicht nur global von der »Achse der Autokraten«, wie Anne Applebaum das letzthin so trefflich pointierte,¹ ideologisch herausgefordert, sondern verliert auch intern unversehens an Zuspruch; eine atomosphärische Eintrübung, an der auch die düs-

teren ökonomischen Aussichten ihren Anteil haben. Das Versprechen des immerwährenden und immer größer werdenden Wohlstands hat sich, wie es nun scheint, als hinfällig erwiesen, die allgemeinen finanziellen Verhältnisse werden prekärer, die Verteilungskämpfe verschärfen sich. Keine ideale Zeit somit für Geld verschlingende Großprojekte, zumal im Bereich der Kul-



Doppelseiten aus: Die Fotografie und ihre Institutionen, 2024, S. 346–347; 360–361.

tur, deren gesellschaftliche Relevanz in Notzeiten ohnehin geringgeachtet wird. Es nimmt daher nicht wunder, dass man sich bezüglich der Realisierung des deutschen Bundesinstituts für Fotografie, die statt der veranschlagten 80 Millionen vielmehr 200 Millionen Euro beanspruchen wird, gerade so auffällig bedeckt hält; und das, nachdem der nämliche Standort-Streit lange überaus medienwirksam ausgetragen wurde. Doch seit der – aus rein politischen Gründen getroffenen und in der Fachwelt folglich auf wenig Verständnis stoßenden – Entscheidung für Düsseldorf (und gegen Essen) im Herbst 2022 und der Einrichtung einer Gründungskommission im Jahr darauf – nichts mehr. Dabei wäre in dieser Angelegenheit ja noch über Wesentliches zu befinden: Neben der Frage der tatsächlichen Unterbringung (Bestandsbau oder Neubau) bedarf nämlich, und das ist nicht ganz ohne Ironie, auch noch die eigentliche Funktion des kommenden Hauses einer Klärung: Soll das Institut – vermittelt der Einwerbung von Vor- und Nachlässen – also ausschließlich der Repräsentation von fotografischer *Kunst* dienen, genauer: von *deutscher* fotografischer Kunst (was immer »deutsch« in dem Zusammenhang im Grunde meinen möge)? Oder sollen desgleichen Werke aus den Bereichen Bildjournalismus, Werbefotografie und weiterer Auftragsfotografie sowie Amateurfotografie beziehungsweise vernakularer Fotografie gewürdigt werden? Und wie soll sich eigentlich das Verhältnis zwischen diesem zentralen Fotoinstitut und all den anderen bereits existierenden Institutionen gestalten, die sich auch mit der Fotografie beschäftigen?

Diese wenigen Fragen verdeutlichen bereits, dass *die* Fotografie trotz oder vielleicht sogar wegen ihrer – sich seit dem Aufkommen der Smartphones und der sozialen Medien noch einmal potenzierenden – Ubiquität nicht so einfach auf den Begriff zu bringen ist; und das war, vielleicht mit der Ausnahme ihrer Frühzeit, tatsächlich noch nie ein Leichtes, vergegenwärtigt man sich einmal ihre disziplinäre Ausdifferenzierung seit den 1880er-Jahren, die dann auch einen Roland Barthes gleich auf der allerersten Seite seiner *Hel-len Kammer* – und damit ziemlich genau ein Jahrhundert nach Beginn dieser Auffächerung – entschieden zum Schluss kommen ließ, sie sei, ihrer vielen Einteilungen wegen (empirische, rhetorische, ästhetische), schlechthin nicht klassifizierbar. Eine solche kategorische Variabilität oder Volatilität wusste vermutlich aber auch zu verhin-

dern, dass in Deutschland – und beileibe nicht nur dort – die institutionsgeschichtliche Forschung zur Fotografie jemals gebührend, also über vereinzelte heroische Sammlungsgeschichten hinaus, Einzug hielt.

Diesem Nischendasein sucht nun die vorliegende Publikation, die auf den – um aktuelle Interviews erweiterten – Beiträgen einer Tagung am



Kulturwissenschaftlichen Institut Essen im Sommer 2022 beruht, ein Ende zu bereiten, indem sie ein Licht auf »die historischen, politischen, soziologischen, ästhetischen und fototheoretischen Diskurse zur Institutionalisierung der Fotografie als Medium, kulturelle und soziale Praxis sowie als Kunstform« (S. 9) zu werfen verspricht. Selbiger Diskursraum wird dabei – schließlich kann es sich hier, wie bereits das Format der Anthologie nahelegt, nur um eine erste Übersicht handeln – allerdings erheblich eingeschränkt, indem man sich auf Deutschland nach 1945 konzentriert und obendrein lediglich jene Institutionen in den Blick nimmt, die auch über eigene Bestände verfügen. Unter solche Bestände fallen dann aber sowohl Archive als auch Sammlungen, womit das Foto, einer alten Unterscheidung von Erwin Panofsky folgend,² letztlich als Dokument *und* als Denkmal aufgerufen wird: Als Dokument schlummert es – als sekundäres Material – in einem Archiv und dient dem oder der Forscher*in, einmal gehoben, als referenziell durchsichtiges Instrument der Untersuchung (eines anderen Gegenstandes); als Denkmal – oder primäres Material – ist es hingegen Teil einer Sammlung, zu der hin die »autonom« produzierte Kunst ja recht ei-



Die Fotografie und ihre Institutionen: Von der Lehrsammlung zum Bundesinstitut. Hrsg. von Anja Schürmann, Kathrin Yacavone.

Mit einem Vorwort der Herausgeberinnen und Textbeiträgen von Clara Bolin, Daria Bona, Philipp Goldbach, Stefan Gronert, Nadine Kulbe, Sara-Lena Maierhofer, Sandra Neugärtners, Sebastian Riemer u.a. sowie Gesprächen mit Laura Bielau und Thomas Weski, Peter Geimer und Bernd Stiegler, Lucia Halder (ger.).

Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2024.

472 Seiten, 17 × 24 cm, 34 SW- und 83 Farbabbildungen.

€ 48,– / ISBN 978-3-496-03098-0