

Visuelle Kulturen im südöstlichen Europa – Elemente dezentrierter Theoriebildung¹

Karl Kaser (Graz)

Die Befassung mit visuellen Kulturen in der Geschichte und im transkulturellen Vergleich stellt genauso ein Produkt ‚westlicher‘ Wissenschaftsentwicklung dar wie die visuellen Technologien Ergebnisse ‚westlicher‘ Technikentwicklung sind. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass die bisherige Theoriebildung auf dem Feld der visuellen Kulturen von einer Westlastigkeit gekennzeichnet ist, die auch dadurch bedingt ist, dass andere Weltregionen kaum in die internationale Diskussion über die *Visual Studies* eingebunden sind oder von der sog. ‚Bilderflut‘ noch nicht ‚überschwemmt‘ werden, so dass Studien des Visuellen (noch) nicht als dringendes Erfordernis erachtet werden. Dies zeitigt Folgewirkungen, da die Geschichte der nichtwestlichen visuellen Kulturen in der seit der Mitte der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts zunehmend dichter werdenden Diskussion bestenfalls als eine Defizitgeschichte verstanden oder schlechthin ignoriert wird.

Die explizite Auseinandersetzung mit visuellen Kulturen kann auf sporadische Vorläufer im 20. Jahrhundert zurückblicken: etwa Aby WARBURG, Walter BENJAMIN oder Roland BARTHES; ihr scheinbar unaufhaltsamer Aufstieg hat mit der Ausrufung des *pictorial turn* durch den US-amerikanischen Kunsthistoriker und Philosophen W.J.T. MITCHELL im Jahr 1995 eine chronologische Fixierung erfahren.

Dieser *pictorial turn* erfolgte nicht nur aus wissenschaftsimmanenten Ursachen, sondern ist in ein sich rapid veränderndes gesellschaftliches Umfeld eingebettet, das vorläufig lediglich stichwortartig und gewiss unvollständig mit Medialisierung, Visualisierung und Globalisierung abgesteckt werden kann. Die „neuen Medien“ haben unsere Lebenswelten binnen zwei Jahrzehnten stärker verändert, als dies in den Jahrtausenden zuvor der Fall gewesen war. Visuelle Anthropologie, visuelle Soziologie oder Visual History – im Westen entstanden – stülpen der Welt vielfach noch immer Konzepte der westlichen Moderne und Postmoderne über, nehmen die restliche Welt selektiv wahr oder ignorieren sie.

Dezentrierte im Sinne von nicht auf westliche visuelle Kulturen abgestimmte Theoriebildung tut also Not. In meinem Beitrag möchte ich mich daher mit einigen Eckpunkten, die zu einer historischen und gegenwartsorientierten Theoriebildung über die visuellen Kulturen im südöstlichen Europa beitragen könnten, befassen. Wir stehen diesbezüglich in den Anfängen der Anfänge. Meine Ausführungen besitzen daher auch explorativen und abtastenden Charakter.

Zwei Vorbemerkungen scheinen mir nötig zu sein. 1) Unter ‚südöstliches Europa‘ verstehe ich hier die Gebiete des Osmanischen Reichs bzw. seiner Nachfolgestaaten – in anderen Worten den Balkan. In meinen Überlegungen spielen die drei miteinander verwurzelten Religionen des Judentums, des Christentums und des Islam eine wichtige Rolle.

1 Vortrag an der Universität Jena am 25. Februar 2013.

2) Wir müssen einen umfassenden von einem spezifischeren Begriff der Visuellen Kultur unterscheiden. Der weite Begriff meint, dass es generell um das Sehen und Gesehen-Werden als kulturell konstruierte Akte geht; beides ist weder angeboren noch natürlich gegeben, sondern wird erlernt und kultiviert. Visuelle Kultur impliziert somit Fragestellungen nach dem Blick und der Repräsentation sowie den Bedingungen der Produktion und Rezeption des Visuellen. So betrachtet ist das Visuelle nicht auf Bilder im weitesten Sinne beschränkt, sondern inkludiert auch die performativen Prozesse des Darstellens und Sehens. Den engeren Begriff verknüpfe ich mit jener Epoche, in der das mechanisch reproduzierbare Bild das Original ergänzt. Erst dieses eröffnet die Möglichkeit, Bilder zu den Menschen und nicht umgekehrt, die Menschen zu den Bildern zu bringen, was einen gravierenden Unterschied darstellt. Ich werde in weiterer Folge mit dem eingeschränkten Begriff operieren. Im theoriebildenden Zusammenhang möchte ich folgende sieben Thesen zur Diskussion stellen:

These 1

Das mechanisch-reproduzierbare Bild wurde im südöstlichen Europa erst Jahrhunderte, die Fotografie einige Jahrzehnte und das digitale Bild nur mehr einige Wochen nach seiner Einführung im „Westen“ akzeptiert. Diese These spricht für ein dynamisches Veränderungspotenzial visueller Kulturen in dieser Region.

Die Anfänge visueller Kultur im südöstlichen Europa und im oben genannten engeren Sinn sind im Vergleich zum Westen chronologisch deutlich später zu verorten. Die frühesten Formen des mechanisch reproduzierten Bildes, des Bilddrucks, waren im Bereich der katholischen Kirche der Holzschnitt, der Kupferstich und der Metallschnitt. Die Reproduktionstechnik des Bildes ist sogar älter als der Textdruck mit beweglichen Lettern. Die ältesten bekannten Holzschnitte stammen aus dem späten 14. Jahrhundert, also eine Generation vor Gutenbergs Bibeldruck. Billige Flugschriften als Einblattdrucke, die typischerweise Bild und Schrift kombinierten, erreichten seither auch die ländlichen Regionen. Die Entwicklung der Druckgrafik erhielt durch das Interesse am privaten Andachtsbild, hervorgerufen durch eine Welle der Laienfrömmigkeit, einen starken Anstoß. Man wird also das Entstehen einer auf mechanische Verbreitung beruhenden visuellen Kultur etwa mit dem ausgehenden 14. Jahrhundert bestimmen können.

Vergleichbare Entwicklungen waren auf dem Balkan nicht möglich, da die orthodoxe Kirche an ihrer kanonisierten Ikonenmalerei festhielt, die eine mechanische Reproduktion ausschloss. Erst ab dem 18. Jahrhundert scheint der Holzschnitt allmählich akzeptiert worden zu sein. Auch im muslimischen Kunstschaffen war eine mechanische Reproduktion im Zeitalter von Schreibfeder und Kalligrafie ausgeschlossen. Die prinzipielle Druck- und Vervielfältigungsfreudigkeit des Judentums kannte ebenfalls keine über das Bild vermittelte Frömmigkeit. Dies sind die hauptsächlichen Ursachen dafür, dass die Anfänge visueller Kultur auf dem Balkan erst ein halbes Jahrtausend später anzusetzen sind und in etwa mit der Verbreitung des fotografischen Bildes und mit den Anfängen von Säkularisierungsprozessen zusammenfallen. Daraus eine chronische Rückständigkeit ableiten zu wollen, wäre falsch. Die Abstände in der Rezeption der Fotografie, des Films, des Fernsehens und schließlich des digitalen Bildes wurden immer kürzer.

These 2

Die islamische, jüdische und christlich-orthodoxe Bildtradition weist trotz gravierender Unterschiede auch wesentliche Gemeinsamkeiten auf. Die Haltung der drei abrahamitischen Religionen zum Bild wurde grundsätzlich vom zweiten alttestamentarischen Gebot, das die Erzeugung von Bildern mit Gottes-, Mensch- und Tierdarstellungen verbietet, bestimmt. Die Ostkirche überwand dieses Visualisierungsverbot nach schweren Auseinandersetzungen im frühen Mittelalter – allerdings zum Preis massiver Unterdrückung des künstlerischen Ausdruckswillens.

Die Frage ist naheliegend, ob alle Menschen und Kulturen mit ein und demselben visuellen Angebot gleich umgehen. Natürlich tun sie das nicht. Die Welt draußen ist nicht identisch mit jener unserer inneren Bilderwelten. Die Außenwelt wird nicht identisch in eine Innenwelt abgebildet, sondern kulturgeleitet übersetzt und interpretiert.

Auf die Religionen bezogen produziert die Beziehung zwischen visueller Kultur und religiöser Praktik „religiöses Sehen“ und einen „heiligen Blick“. Die Analyse religiöser visueller Kultur ist daher ein Studium von Bildern und des regelhaften Sehens von Bildern. Diese Regeln werden angeeignet und können sich daher im Laufe der Zeit ändern. Religiöses Sehen ist ein komplexer Prozess, der also kulturell und temporal gebunden ist und von den verschiedenen Glaubensauffassungen jeweils unterschiedlich geformt wird. Vereinfacht gesprochen kann das Christentum in seiner Beziehung zur Malerei mit einem Fokus auf das Bild/die Ikone gesehen werden; der Islam in seiner Beziehung zur Kalligrafie mit einem Fokus auf der Beziehung zwischen Wörtern und Bildern. Das Judentum kann in seiner Beziehung zur Architektur mit einem Fokus auf die Erinnerung bei der Konstruktion einer Vision aufgefasst werden.

Worin sich christlich-orthodoxe, jüdische und muslimische Bildauffassung sehr ähnlich waren, war erstens die Ablehnung der Dreidimensionalität. Ihre Hauptgefahr wurde darin gesehen, dass plastische figürliche Repräsentationen irdischen Lebewesen zu ähnlich werden. Der Balkan war daher bis in das 19. Jahrhundert von jeglicher figürlicher Monumentalkunst ausgenommen. Im Bereich der Westkirche hingegen tauchen erste dreidimensionale Repräsentationen ab dem 9. Jahrhundert auf. Die erste öffentlich zugängliche Reliefplastik der Türkei wurde auf dem Istanbuler Taksim-Platz erst im Jahr 1928 vom italienischen Künstler Pietro Canonica im Auftrag der türkischen Regierung gestaltet.

Eine weitere wichtige Gemeinsamkeit der Bildkulturen auf dem Balkan in vorsäkularer Zeit besteht zweitens in der Ablehnung der Betrachterperspektive. Ab etwa 1300 wurde in der westlichen Malerei das Auge des Malers zum zentralen perspektivischen Bezugspunkt. Vom Standpunkt des Malers hängt es ab, was das Auge sieht und was nicht. Im Unterschied dazu gilt in der Ikonenmalerei das Prinzip der Zentralperspektive. Nicht wie der Maler Gott sieht, sondern wie Gott den Menschen sieht, wurde somit zum zentralen Gestaltungsprinzip.

Die Perspektivenfrage trennte aber auch die im Osmanischen Reich vorherrschende arabische von der westlichen darstellenden Geometrie. Die arabische Geometrie war nicht auf den menschlichen Blick bezogen, sondern wurde als von diesem autonom erachtet. Darstellende Geometrie bedeutet, dass die Dinge vom Auge ausgehend betrachtet werden. In der reinen arabischen Geometrie wird das Auge als

täuschbar aufgefasst; die Gegenstände haben einen berechenbaren Platz ausschließlich im Raum. Man kann in Zusammenhang mit der arabisch-osmanischen Sehkultur von einer dargestellten im Gegensatz zur darstellenden Geometrie des Westens sprechen.

These 3

Das westliche Verlaufsmodell der Entfaltung visueller Kultur kann nicht auf die nichtwestliche Welt angewendet werden, da dies zu Erkenntnisirritationen führen muss. Seit der Einführung der Fotokamera sind die visuellen Kulturen des südöstlichen Europa nicht mehr unabhängig von jenen des Westens, sie stellen jedoch nicht einfach Imitationen dar.

Alle empirischen Daten deuten darauf hin, dass nach der Einführung der Fotokamera im Großen und Ganzen gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Import weiterer westlicher visueller Technologien erfolgte. Architekten, Maler, Bildhauer und Schauspieler aus dem Westen wurden ins Land geholt, um ihr Know-how anzuwenden und Einheimische darin auszubilden. Regierungen entsandten erste Generationen von Studenten auf Universitäten und Kunstakademien des Westens, um sie mit dem Ziel auszubilden zu lassen, dass sie nach ihrer Rückkehr eine nächste Generation unterrichteten. Im Großteil des Osmanischen Reichs bzw. in den Ländern des ehemaligen Osmanischen Reichs begannen sich visuelle Kulturen erst in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg zu entfalten.

Wir müssen bedenken, dass die visuellen Pioniertechnologien nicht den Bedürfnissen der Balkanbevölkerung entsprungen sind. Gegen die Fotografie und die Einführung des Films gab es teilweise heftigen Widerstand. Ein weiterer Umstand, den es zu beachten gilt, ist, dass die Technologie so übernommen werden musste, wie sie war; die Frage ist allerdings, wie und zu welchem Zweck sie genutzt wird. Wurde und wird sie den kulturellen Bedürfnissen angepasst oder erzwingt sie bestimmte kulturelle Neuausrichtungen im Sinne westlicher Standards? Vieles spricht für eine Amalgamierung von lokalen bzw. regionalen Traditionen mit der westlichen Moderne, die v.a. in der kulturangepassten Adaption westlicher visueller Technologien besteht. Dieses Amalgam wurde und wird weder in den einzelnen Medien noch über die Zeit hinweg in gleicher Intensität gespeist. Während wir wissen, dass etwa in der Türkei bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts Hollywoodfilme an die kulturellen Bedürfnisse des heimischen Publikums angepasst wurden, scheinen im Bereich der Studiofotografie westliche Vorbilder übernommen worden zu sein.

These 4

Erst die Fotografie leitet die Säkularisierung visueller Kulturen im südöstlichen Europa ein. Die Sehtraditionen bis dahin waren von religiösen Blickweisen geleitet.

Unser Ausgangspunkt für die Beleuchtung des religiösen Blicks ist das zweite alttestamentarische Gebot, das sich aus dem 2. Buch Mose ableitet:

„Ich bin Jahwe, dein Gott, der dich aus Ägypten geführt hat, aus dem Sklavenhaus. Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde. Du sollst dich nicht vor anderen Göttern niederwerfen und dich nicht verpflichten, ihnen zu dienen“ (Ex 20,2–5, im 2. Buch Mose).

Eine visuelle Darstellung von Gott, Menschen und Tieren, von Lebewesen – Fische eingeschlossen – also, ist untersagt. Trotz dieser Klarheit in der Aussage ist die Ablehnung des Bildes vor konkreten historischen Hintergründen zu sehen und wurde von den Religionen im Laufe der Zeit daher auch unterschiedlich interpretiert. Selbst heutzutage ist das Zweite Gebot in Judentum und Islam, nicht nur für fundamentalistische Gruppen, noch von Bedeutung, wengleich es sich im Wesentlichen auf die Darstellbarkeit Allahs und Jahwes oder auf freizügige Körperdarstellungen reduziert hat.

In dem langen vorsäkularen Zeitalter waren die Bildkulturen religiös aufgeladen. Während das orthodoxe Christentum das Ikonenbild in einen sakralen Status erhob, kann das Judentum als bildfeindlich und der Islam zumindest als bildskeptisch eingestuft werden. Judentum und Islam waren sich in der Ablehnung des Bildes auf der Grundlage des zweiten alttestamentarischen Gebots sehr nahe, während das bilderbejahende orthodoxe Christentum eine gegenteilige Linie verfolgte. Während in Islam und Judentum ausschließlich die heiligen Schriften einen sakralen Status einnehmen, wurden im östlichen Christentum Bild und Schrift gleichberechtigt.

Vor diesem Hintergrund berührte die Erfindung der Fotografie bzw. der ersten markttauglichen Kamera 1839 die Balkanbevölkerung in den folgenden Jahrzehnten bis etwa zum Ersten Weltkrieg kaum, ausgenommen vielleicht der Umstand, dass ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in den Städten des Balkans Reisende aus Westeuropa mit ihren umständlichen Belichtungsapparaten immer mehr wurden und das Staunen der Einheimischen hervorriefen. Von sich ein fotografisches Bild anfertigen zu lassen, war der Bevölkerung vorläufig kein Bedürfnis, zumal die Traditionen der visuellen Repräsentation der muslimischen, christlichen und jüdischen Bevölkerung festgefügt und klar geordnet waren. Daher verzögerte sich die visuelle Revolution im Vergleich zum Westen um ein gutes halbes Jahrhundert.

Die ersten Fotografien in der Region sollten jedoch eine Entwicklung einleiten, die diese Bevölkerungsgruppen für alle Zukunft mit der westlichen visuellen Moderne verknüpfen sollte; ob sie diese ablehnten oder begrüßten – die Verknüpfung war nun gegeben. Waren die traditionellen visuellen Kulturen relativ autonom und auf religiösen Überzeugungen begründet gewesen – nun waren sie es nicht mehr. Die Fotoapparate erzeugten nicht nur mechanisch reproduzierbare, sondern unvermeidbar v.a. säkulare Bilder, denn Ikonen oder Thora- und Koranstellen in allerbesten Kalligrafie fotografieren zu wollen, ergab nicht viel Sinn. Das fotografische Auge zielte auf andere Objekte. Ein neues Zeitalter hatte begonnen – das der modernen visuellen Kultur.

These 5

Die Balkangesellschaften sind im Großen und Ganzen weniger säkular als viele westliche Gesellschaften. In solchen semisäkularen Gesellschaften haben religiöse Blickweisen größere Bedeutung als im stärker säkularisierten Westen.

Ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts und begleitet vom Elitenphänomen der Fotografie setzten wesentlich später als im westlichen Europa auch in den Balkangebieten erste Säkularisierungstendenzen ein. Viele Indizien sprechen allerdings gegen eine radikale Auflösung des religiösen Blicks.

Unterschiedliche religiöse Sehweisen und -traditionen – so meine Hypothese – wurden zwar möglicherweise im vergangenen Jahrhundert eingeebnet; sie bestehen jedoch weiter, und vieles spricht dafür, dass sie sich im Zeitalter der Globalisierung interessanterweise wieder vertiefen werden. Diese Hypothese gründet sich auch darauf, dass Säkularisierungstheorien, wonach die Religion im Verlauf von Modernisierungsprozessen zunehmend an Relevanz verlieren würde, sich als nicht haltbar erwiesen haben. Damit müssen wir uns von dem Irrtum befreien, dass der religiöse Blick auf die Welt lediglich nur mehr eine Marginalie darstellt. Wie es scheint, erweisen sich traditionelle Formen des Religiösen, der Religionen und der Religiosität als persistenter als angenommen – speziell in nichtwestlichen Kulturen. Die Soziologie geht heute daher nicht mehr davon aus, dass Modernität und Religiosität einander ausschließen. Diese Beobachtung muss auch in eine Bewertung visueller Kulturen im südöstlichen Europa einfließen.

Viele Untersuchungen zeigen, dass auf dem Balkan die Anzahl jener, die sich als nicht gläubig, als atheistisch oder indifferent bezeichnen, eher im Rückgang denn im Aufstieg begriffen ist. Auch bei vorsichtiger Interpretation der vorliegenden Zahlen wird man die im Verlauf des 19. Jahrhunderts einsetzenden Säkularisierungsprozesse als nicht allzu nachhaltig einstufen müssen. Daraus können jedoch nicht unbedingt Rückschlüsse auf die Verbreitung des religiösen Blicks gezogen werden, denn religiös zu sein, kann in der Lebenspraxis Unterschiedliches bedeuten. Diesbezüglich könnte der Zusammenhang von Orthodoxie und Orthopraxie, also von bloßer Rechtgläubigkeit und richtigem alltagsweltlichem Verhalten, einen wichtigen Anhaltspunkt liefern. Die Frage ist also, inwiefern sich religiöse Überzeugung auf eine davon abgeleitete Lebensführung auswirkt. Die orthopraktische Komponente ist im Islam und im Judentum stärker ausgeprägt als etwa im orthodoxen Christentum – und in der orthodoxen stärker als in der katholischen Kirche.

Die weitgehende Trennung der staatlichen und der religiösen Institutionen auf dem Balkan und in der Türkei hat nicht automatisch auch eine säkulare Gesellschaft zur Folge. Diese Trennung verhindert etwa im Falle der Türkei nicht, dass der Islam wieder an Attraktivität gewinnt. Auch die sozialistische Ära mit ihrem verordneten Atheismus und ihrer Politik der Trennung von Kirche und Staat hat zu keiner nachhaltigen Säkularisierung geführt. Der säkulare Staat sieht sich heute mit einer wiedererstarkenden Balkanorthodoxie und einem revitalisierten Balkanislam konfrontiert. Gleichzeitig ist festzustellen, dass fundamentalistische religiöse Strömungen an Bedeutung gewinnen, was sich in den orthodoxen Ländern in Anti-West-, Anti-EU- und Anti-Globalisierungs-Haltungen äußert. Dies lässt mich zur Schlussfolgerung kommen, dass die religiösen Blicke auf die Dinge der Welt nach wie vor von Bedeutung sind, wenngleich die säkularen Aspekte der visuellen Kultur in den vergangenen ein bis zwei Jahrhunderten deutlich stärker geworden sind.

These 6

Die durch die Balkankriege ausgelöste und im Ersten Weltkrieg weitergeführte erste visuelle Revolution fand genau zu einem Zeitpunkt statt, der laut TODOROVA entscheidend für die Konstituierung des Balkanismus war. Meine Vermutung ist, dass es weniger die schriftlichen Narrative, auf die sich Todorova beruft, waren, sondern

vielmehr die in der langen Kriegszeit von sechs Jahren in Umlauf gesetzten visuellen Diskurse, die ein nachhaltig negatives Bild vom Balkan schufen.

Die bulgaro-amerikanische Historikerin Maria Todorova prägte den Begriff „Balkanismus“, um den ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich verstärkenden pejorativen westlichen Diskurs über den Balkan zu beschreiben. Anlässlich der Balkankriege (1912/13) und der Nachrichten über in ihnen angeblich begangenen barbarischen Grausamkeiten sei die „zivilisierte“ Welt erstmals im 20. Jahrhundert über die „Balkanesen“ aufgebracht gewesen. Diesen Ruf der Barbarenhaftigkeit und Grausamkeit sei die Region nie mehr losgeworden und durch die Kriege auf dem Boden des ehemaligen Jugoslawien in den 1990er Jahren wieder verstärkt worden. Todorova beruft sich ausschließlich auf textliche Zeugnisse; auf visuelle Repräsentationen geht sie nicht ein.

Die Balkankriege von 1912/13 lösten eine visuelle Revolution aus. Die Zahl der Bilder und Filmstreifen über die Geschehnisse auf dem Balkan verdichteten sich in ungeheurem Ausmaß – nicht nur in den Balkanländern selbst, sondern v.a. auch in den westlichen Ländern. Anlässlich dieser Kriege wurde beispielsweise von serbischer Seite eine „Illustrierte Kriegschronik“ herausgegeben, der es technisch bereits möglich war, auf zehn Seiten bis zu hundert Kriegsphotos unterzubringen. Dieser frühe Fotojournalismus vermittelte ein völlig neues Sehgefühl, denn die Fotografie vermittelte scheinbar wahre und authentische Informationen vom Kriegsgeschehen. Die Fotos stammten teilweise von Berufs- und Amateurfotografen, die in den einzelnen Militäreinheiten dienten. Das serbische Oberkommando engagierte Rista Marjanović (1885–1969), der in Paris sein Handwerk erlernt und bis dahin in der Pariser Redaktion des *New York Herald* gearbeitet hatte, für die fotografische Informationsarbeit. Er schoss dramatische und weit verbreitete Fotos über Zerstörung und Kriegstote.

Die beiden Balkankriege, ihre Ursachen und ihr Verlauf wurden darüber hinaus von einem internationalen Expertenkomitee im Auftrag der Carnegie-Stiftung für Internationalen Frieden 1914 untersucht. Was diese Publikation so schockierend macht, sind weniger die zu Tage geförderten empirischen Fakten, sondern die rund 50 angeschlossenen Fotografien, die von Tod, Verwundung und grausamer Zerstörung zeugen. Sechs davon werden im Anhang (S. 57–59) wiedergegeben.

Im Verlauf der beiden Balkankriege waren 29 Filmproduktionsfirmen an und hinter den Fronten tätig, und es wurden 109 Dokumentarfilme produziert. Die Wochenschauen berichteten regelmäßig in den einheimischen und westeuropäischen Kinos. Die Kriege von 1912 bis 1918 mit ihren visuellen Propagandamaschinerien scheinen in den Balkanländern eine Schwellenzeit hin zur Popularisierung visueller Repräsentationen über die bürgerlichen Schichten hinaus gewesen zu sein. Von einer visuellen Revolution zu sprechen, ist daher keine Übertreibung.

These 7

Die Balkangesellschaften waren und sind tief patriarchalisch geprägt, was sich allerdings in der vorsäkularen visuellen Repräsentation kaum widerspiegelt. Männerzentrierte Geschlechterbeziehungen kommen in den jüdischen und islamischen Repräsentationstraditionen bis in das 19. Jahrhundert deshalb kaum zum Ausdruck, weil figurative Darstellungen vermieden wurden. Auch in der orthodoxen Ikonen-

malerei widerspiegeln sie sich kaum, da diese erstens normiert war, zweitens die Mehrzahl der Heiligen Männer waren und drittens der Marienverehrung besondere Bedeutung beigemessen wurde.

Frauenfotos waren aufgrund der vorherrschenden moralischen Auffassungen im Alltagsgebrauch Grenzen gesetzt. Frauen aus den höheren Schichten, züchtig gekleidet, konnten für Familienfotos zugelassen werden; Frauen aus den unteren Schichten ließen sich bezahlen, um sich für kommerzielle Zwecke fotografieren zu lassen. In den frühen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts war es keineswegs mehr unüblich, dass Fotografien in den säkular orientierten muslimischen und jüdischen Elitfamilien zirkulierten. Dies trifft jedoch nicht auf die konservativeren Mittel- und Unterschichten zu, und die Einschränkungen für die weibliche Fotografie währten im Allgemeinen länger.

Es wäre aufschlussreich, mehr über die Frauenfotografie zu erfahren und auch der Frage nachzugehen, welche Handlungsfelder sich für Frauen über die Fotografie ergaben. Frauen – davon ist auszugehen – waren vielen Einschränkungen hinsichtlich der Fotografie ausgesetzt. Viele wurden von männlichen Familienmitgliedern daran gehindert, fotografiert zu werden; manche durften sich nur mit Gesichtsschleier fotografieren lassen. Die geringe Frauenpräsenz auf Bildern hatte auch damit zu tun, dass die Fotostudios beinahe ausschließlich von Männern geführt wurden und Frauen sich im Studio relativ intimen Männerblicken aussetzen mussten. Bis in die 1950er Jahre scheinen nur wenige Frauen in den Studios gearbeitet zu haben – und wenn, dann waren sie mit Retuschierungs- und Färbearbeiten im Rahmen eines Familienunternehmens befasst. Wie es scheint, gab es einzelne weibliche Fotografinnen, die in Häuser gingen und fotografierten, damit sich Frauen nicht in das Studio begeben mussten. Im Allgemeinen jedoch waren die Männer die Fotografen, und sie bestimmten die Bedingungen der Fotografie.

Professionelle Fotografinnen wie Nelly² mit ihrem türkisch-griechischen Familienhintergrund gab es allerdings nur wenige. Sie war die bedeutendste Fotografin Griechenlands und wohl auch des Balkans in der Zwischenkriegszeit. Von 1920 bis 1925 in Dresden fotografisch ausgebildet, war sie in ihrer ästhetischen Ausrichtung einer Leni Riefenstahl ähnlich. Nelly nahm das vom Westen produzierte Image Griechenlands als Wiege Europas auf, was mit der damaligen sozialen Realität in starkem Kontrast stand; gleichzeitig übernahm auch die neue griechische Mittelklasse diese Konstruktion als erwünschtes Bild. In ihren berühmten Parthenon-Fotografien (1925–1929) erzeugte oder verstärkte sie ein Griechenlandbild, das der westlichen Imagination entsprach – ein Griechenland der klassischen Zeit, das in der Moderne weiterlebte.

Abschließend möchte ich festhalten, dass mir klar ist, dass diese Thesen jeweils einer gründlicheren Erläuterung bedürften. Jede von ihnen wäre einen eigenen Beitrag wert. Mein Grundanliegen sollte jedoch deutlich geworden sein. Über die Fotografie traf die westliche visuelle Moderne auf dem Balkan auf visuelle Traditionen, die der westlichen Bildauffassung reserviert bis ablehnend gegenüberstanden. Die folgende

2 Künstlername von Elli Sougioultzoglou-Seraïdari (1899–1998).

Auseinandersetzung war nicht frei von Konflikten und endete damit, dass die westliche visuelle Technologie angenommen wurde – wenngleich diese Übernahme noch näher zu erforschende Kulturspezifika aufwies. Die Geschichte dieses Ineinanderfließens von westlicher Moderne und regionalen visuellen Traditionen systematisch zu verfolgen, bleibt eine lohnende Aufgabe für die Zukunft.

Literatur

- AGADJANIAN, Alex; ROUDOMETOF, Victor (2005): "Introduction. Eastern Orthodoxy in a Global Age – Preliminary Considerations". In: Victor Roudometof, Alexander Agadjanian, Jerry Pankhurst (Hrsg.): *Eastern Orthodoxy in a Global Age. Tradition Faces the Twenty-First Century*. Walnut Creek. 1–26.
- BARTHES, Roland (1989): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main.
- BEINHAUER-KÖHLER, Bärbel; PEZZOLI-OLGIATI, Daria; VALENTIN, Joachim (Hrsg.): *Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse. Visualität und Religion*. Zürich. 245–266.
- BELTING, Hans (2004): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München.
- BELTING, Hans (2008): *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München.
- BENJAMIN, Walter (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter (2009): *A Social History of the Media. From Gutenberg to the Internet*. Cambridge.
- CARNEGIE ENDOWMENT (1914) (ed.): *Report of the International Commission to Inquire into the Causes and Conduct of the Balkan Wars*. Washington.
- COHN-WIENER, Ernst (1995): *Die jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin.
- EISENSTADT, Shmuel N. (2000): *Die Vielfalt der Moderne*. Weilerswist.
- EISENSTADT, Shmuel N. (2002): "Concluding Remarks: Public Sphere, Civil Society, and Political Dynamics in Islamic Societies". In: Miriam Hoexter, Shmuel N. Eisenstadt, Nehemia Levtzion (eds.): *The Public Sphere in Muslim Societies*. Albany, NY. 139–161.
- FISCHER, Helmut (2005): *Die Welt der Ikonen. Das religiöse Bild in der Ostkirche und in der Bildkunst des Westens*. Frankfurt am Main.
- GÖLE, Nilüfer (2004): „Die sichtbare Präsenz des Islam und die Grenzen der Öffentlichkeit“. In: Nilüfer Göle, Ludwig Amman (Hrsg.): *Islam in Sicht. Der Auftritt von Muslimen im öffentlichen Raum*. Bielefeld. 11–44.
- GÜRATA, Ahmet (2008): "Hollywood in Vernacular: Translation and Cross-Cultural Reception of American Films in Turkey". In: Richard Maltby, Melvyn Stokes, Robert C. Allen, (Hrsg.): *Going to the Movies: Hollywood and Social Experience of the Cinema*. Exeter. 333–347.
- HÖLLINGER, Franz (2005): „Ursachen des Rückgangs der Religiosität in Europa“. *SWS-Rundschau* 45, H. 4. 424–448.
- IBRIĆ, Almir (2006): *Islamisches Bilderverbot. Vom Mittel- bis ins Digitalzeitalter*. Wien.
- KREISER, Klaus (1997): "Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840–1916". *Muqarnas. An Annual of Visual Culture of the Islamic World* 14. 103–117.
- KREISER, Klaus (2002): "Public Monuments in Kemalist and Post-Kemalist-Turkey". *Journal of Turkish Studies* 26, H. 2. 43–60.
- LENHART, Markus H. (2009): *Du sollst Dir ein Bild machen. Jüdische Kunst in Theorie und Praxis von David Kaufmann bis zur Kultur-Lige*. Innsbruck.

- LIPPOLD, Lutz (1993): *Macht des Bildes – Bild der Macht. Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgehenden Mittelalter*. Leipzig.
- MIRZOEFF, Nicholas (1998): "What is Visual Culture?" In: Nicholas Mirzoeff (ed.): *Visual Culture Reader*. London. New York. 3–13.
- MITCHELL, W. J. Thomas (1995): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London.
- MITTERAUER, Michael (2003): *Warum Europa? Mittelalterliche Grundlagen eines Sonderwegs*. München.
- MITTERAUER, Michael (2006): *Schreibrohr und Druckerpresse. Transferprobleme einer Kommunikationstechnologie zwischen Europa und dem islamischen Raum*. Online verfügbar unter http://www.dieuniversitaet-online.at/pdf/Mitterauer_Schreibrohr.pdf, zuletzt eingesehen am 09.03.2013.
- MORGAN, David (2005): *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*. Berkeley.
- NAEF, Silvia (2007): *Bilder und Bilderverbot im Islam. Vom Koran bis zum Karikaturenstreit*. München.
- PANAYOTOPOULOS, Nikos (2009): "On Greek Photography. Eurocentrism, Cultural Colonialism and the Construction of Mythic Classical Greece". *Third Text* 23, H. 2. 181–194.
- PAUL, Gerhard (2006): „Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung“. In: Gerhard Paul (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen. 7–36.
- Projekat Rastko [o. J.]: Rista Marjanović 1885–1969: *Ratni foto album 1912–1915*. Online verfügbar unter <http://www.rastko.rs/fotografija/rmarjanovic/default.html>, zuletzt geprüft am 09.03.2013.
- RÖSCH, Perdita (2010): *Aby Warburg*. Paderborn.
- SCHNETTLER, Bernt; PÖTZSCH, Frederik S. (2007): „Visuelles Wissen“. In: Rainer Schützeichel (Hrsg.): *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung*. Konstanz. 472–484.
- SHAW, Wendy M. K. (2009): "Ottoman Photography of the Late Nineteenth Century: An 'Innocent' Modernism?" *History of Photography* 33, H. 1. 80–93.
- THEISSING, Heinrich (1989): „Das Bildlicht in der byzantinischen Malerei“. In: Wolfgang Kasack (Hrsg.): *Die geistlichen Grundlagen der Ikone*. München (= Arbeiten und Texte zur Slavistik, 45). 175–199.
- TODOROVA, Maria (1997): *Imagining the Balkans*. New York, Oxford.

Abbildungen



Abb. 1: In die Arda geworfene und ertrunkene Opfer
(CARNEGIE ENDOWMENT 1914: 122)



Abb. 2: Körper von getöteten Bauern
(CARNEGIE ENDOWMENT 1914: 82)

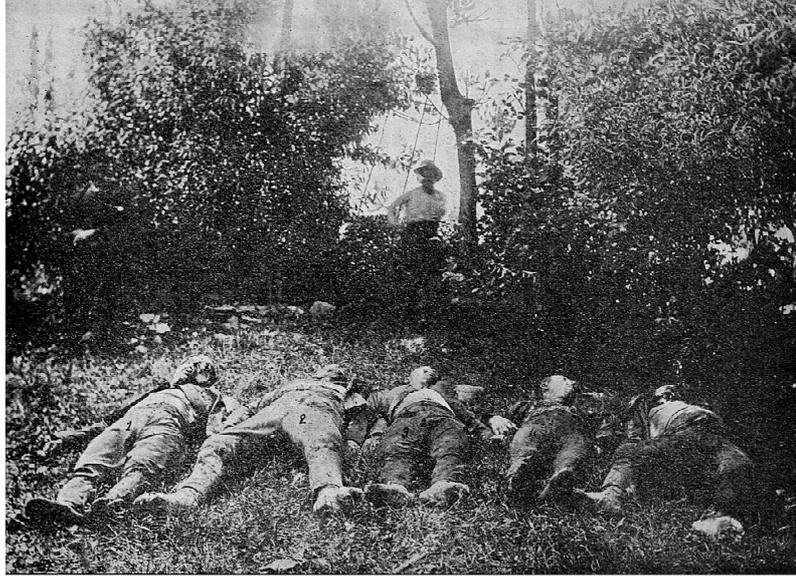


Abb. 3: Körper von fünf ermordeten bulgarischen Offizieren
(CARNEGIE ENDOWMENT 1914: 144)



Abb. 4: Ein Schlachtfeld
(CARNEGIE ENDOWMENT 1914: 240)



Abb. 5: Flüchtlinge
(CARNEGIE ENDOWMENT 1914: 253)



Abb. 6: Die Ruinen von Serres
(CARNEGIE ENDOWMENT 1914: 86)