



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Istanbul im Auge Ara Gülers“

Verfasserin

Lale Günay

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, September 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Lioba Theis

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINFÜHRUNG	3
2	ALLGEMEINER HINTERGRUND	5
2.1	Fotojournalismus	5
2.2	Der Einzug der Fotografie in eine sich verändernde Türkei	24
3	ARA GÜLER, EIN VORREITER DES FOTOJOURNALISMUS IN DER TÜRKEI	29
3.1	Familiärer Hintergrund, Jugend und Ausbildung	29
3.2	Die Internationalisierung seiner Arbeit	33
3.3	Der „visuelle Historiker“ Istanbuls und seine Arbeitsweisen	38
3.4	Chronologische Darstellung der S/W Fotografien Istanbuls und Werkbetrachtung	42
4	ARA GÜLERS WERK IM INTERNATIONALEN UND TÜRKISCHEN KONTEXT	55
4.1	Ara Güler und Henri Cartier-Bresson	55
4.2	Ara Güler in der Tradition der humanistischen Fotografie	62
4.3	Ara Güler und die sozialdokumentarische Fotografie	64
4.4	Ara Güler und die türkische Fotografie	67
5	ZUSAMMENFASSUNG	71
6	ANHANG	75
6.1	Personenverzeichnis	75
6.2	Abbildungsverzeichnis	89
6.3	Literaturverzeichnis	149
6.4	Interviews	155

1 EINFÜHRUNG

Der türkische Fotograf Ara Güler feierte im August 2008 seinen 80. Geburtstag. Aus diesem Anlass wurde er in der Türkei als einer der bedeutendsten nationalen Fotojournalisten und Vorreiter des Faches quasi wie ein Nationalheld gefeiert.

Während er in der Türkei selbst als unbestritten Starfotograf gilt, ist er im Westen wenig, in Österreich kaum bekannt. Dies ist umso verwunderlicher da Ara Güler mit berühmten Fotografen seiner Zeit verkehrte und mit vielen von ihnen wie beispielsweise mit Henri Cartier-Bresson oder Sebastião Salgado befreundet war. Auch leistete Güler einen wichtigen Beitrag innerhalb der Fotografie, prägte Techniken und etablierte seinen eigenen fotografischen Stil, der türkische Generationen nach ihm maßgeblich beeinflusste.

Die Besonderheiten dieses Stils soll die vorliegende Arbeit beleuchten. Ein Auszug seiner Arbeiten wird in die Fotografiegeschichte und die verschiedenen fotografischen Tendenzen eingeordnet und in einen Vergleich mit einigen bekannten internationalen und türkischen Fotojournalisten eingebracht.

Im Zuge der Recherchen stellte sich heraus, dass über Ara Güler wenig Forschungsliteratur in deutscher und englischer Sprache existiert und zu einigen Fragen keine Antworten zu finden waren. Daher wurden die Recherche auf türkische Universitäten ausgeweitet sowie Kontakte zu türkischen Wissenschaftlern und Künstlern hergestellt, von denen vier interviewt wurden.¹ Mit dem Künstler selbst konnte auch ein kurzes Gespräch geführt werden. All diese Informationen flossen in die vorliegende Arbeit ein.

Das fotografische Werk Ara GÜlers, das er in bisher sechs Jahrzehnten schuf, ist mittlerweile überaus groß. Daher wurde die Bildanalyse auf sein frühes Schaffen, auf seine Fotografien des Istanbuler Alltags der 1950er und 1960er Jahre, beschränkt. Diese Auswahl scheint aus zwei Gründen sinnvoll. Erstens, weil Güler nach allgemeiner Einschätzung der einzige war, der das Stadtbild Istanbuls jener Zeit festhielt und dadurch auch die westliche Sicht Istanbuls maßgeblich prägte und zweitens, da Güler in diesen Fotografien, die heute als seine „Klassiker“ bezeichnet werden, seinen eigenen Stil entwickelte und einen wichtigen Beitrag für die Weiterentwicklung des Fotojournalismus leistete.

¹ Die Interviewpartner waren: Kaya Özsezgin, Schriftsteller, Kunstkritiker und Professor an der Fakultät für Schöne Künste der Yeditepe Universität in Istanbul; Hasan Şenyüksel, Leiter der Foto-Galerie „Fotoğrafeci“ sowie Redaktionsleiter der Fotozeitschrift „IZ“; Isa Çelik, bekannter türkischer Fotograf der jüngeren Generation; Gültekin Çizgen, berühmter türkischer Kollege und langjähriger Freund Ara Gülers (siehe Anhang Kapitel 6.4, S.155).

Die vorliegende Arbeit ist folgendermaßen aufgebaut: Das einführende Kapitel gibt einen allgemeinen Überblick über das Entstehen und die Etablierung des Fotojournalismus seit seinen Anfängen bis in die Zeit, in die Ara Gülers behandelte Arbeiten fallen. Es werden die einflussreichsten frühen Fotografen erwähnt, Stilrichtungen vorgestellt und Fachbegriffe wie Bildberichterstattung, Pressefotografie, Dokumentarfotografie, Reportagefotografie und weitere abgesteckt. Hierdurch wird ein Rahmen für die spätere Einordnung Ara Gülers Fotografien geschaffen. Das zweite Unterkapitel legt dar, wie der Fotojournalismus in der Türkei Einzug fand, wobei auch auf die sozioökonomische und politische Entwicklung der Türkei im 20. Jahrhundert eingegangen wird.

Anschließend soll auf den Künstler selbst eingegangen werden, indem seine berufliche Laufbahn kurz geschildert wird und erklärt wird, wie er in der internationalen Fotografie-Szene Fuß fassen konnte. Hierbei werden auch die Grundlagen Ara Gülers Methoden, Techniken und Zugangsweisen vorgestellt, die er in seinen Istanbul-Fotos nach eigenen Angaben anwandte. Die Basis für diese Analyse bilden Ara Gülers Selbsteinschätzungen, die im Folgenden kritisch hinterfragt werden sollen. Es folgt die Kurzdarstellung, eigene Interpretation und grobe Einordnung der behandelten Istanbul-Fotografien.

Im abschließenden Kapitel soll anhand von ausgewählten Werken bekannter Fotografen des 20. Jahrhunderts Ara Gülers fotografischer Stil in internationale und nationale Tendenzen eingeordnet werden.

Eine Schlussbetrachtung führt die erzielten Ergebnisse zusammen.

2 ALLGEMEINER HINTERGRUND

2.1 FOTOJOURNALISMUS

Die Bereiche des Fotojournalismus sind breit gefächert, so fallen beispielsweise die Bildberichterstattung über wichtige politische und soziale Ereignisse, aber auch jene über fremde Länder und Kulturen in das Genre des Fotojournalismus.² Allgemein betrachtet vermittelt der Bildjournalismus „visuelle Informationen über Vorgänge und Sachverhalte“.³

Innerhalb des Fotojournalismus sind jedoch weder die Unterformen, noch die Berufe, die mit ihnen verbunden sind, klar voneinander abgegrenzt, beispielsweise werden Fotografen, die vorwiegend für Tageszeitungen arbeiten, als Pressefotografen und Fotografen, die für Illustrierte und Zeitschriften arbeiten, als Fotojournalisten bezeichnet. José Macias vermutet, dass der Grund für die nicht klar definierte Abgrenzung darin zu sehen ist, dass keine der genannten Bezeichnungen gesetzlich geschützt sind.⁴

Der Fotojournalismus ist ein Genre innerhalb der Fotografie, für dessen Entstehung das Zusammenwirken mehrerer technischer Innovationen notwendig war. Mit der Erfindung der Fotografie im Jahr 1839 sowie der in etwa gleichzeitig einsetzenden Entwicklung der illustrierten Presse ergaben sich die ersten Grundvoraussetzungen.

Zwar gab es zu diesem Zeitpunkt noch kein technisches Druckverfahren, das den direkten Druck einer Fotografie ermöglichen konnte, doch benutzte die illustrierte Presse bereits im 19. Jahrhundert die Technik des Holzstichverfahrens zur Reproduktion von Illustrationen. Dieses Verfahren war jedoch mit großem Aufwand verbunden, es war teuer und sehr zeitintensiv.⁵ Meist dienten Zeichnungen und Skizzen oder nach Fotos gefertigte Stiche als Vorlagen, die im Druck mit dem Vermerk „nach einer Photographie“⁶ bezeichnet wurden. Eines der ersten illustrierten Journale, das Bildern gegenüber Texten den Vorrang gab, war die im Jahr 1842 gegründete „Illustrated London News“.⁷ Bald darauf kam es zu Gründungen weiterer illustrierter Zeitungen in der ganzen Welt.

² Vgl. Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002, S.260.

³ Christopher Belz, Berufsbilder im Journalismus, Konstanz 1999, S.45.

⁴ Vgl. José Macias, Die Entwicklung des Bildjournalismus, München 1990, S.43.

⁵ Ebda, S.25.

⁶ Vgl. Christopher Belz, Berufsbilder im Journalismus, Konstanz 1999, S.44.

⁷ Im Jahr 1842 veröffentlichte die „Illustrated London News“ im Holzstichverfahren das erste Nachrichtenbild, das jemals in einer Zeitung erschien. Dargestellt war der Attentatsversuch auf Königin Victoria am 30. Mai 1842 (vgl. Heinrich Freytag, Photojournalismus, Amsterdam 1972, S.13).

⁸ Vgl. Bodo von Dewitz, KIOSK, Göttingen 2001, S.20.

Mit zunehmendem öffentlichen Interesse an den Ereignissen der Zeit sowie den technischen Innovationen der Kameras, entwickelten sich die ersten Formen der Bildberichterstattung, eine Art des Fotojournalismus, die sich mit dem Aufkommen des illustrierten Pressewesens ausgeformt hat und gezielt versuchte über Bilder Informationen zu vermitteln.⁹

Hierbei spielten zwei berühmte angloamerikanische Fotografen eine tragende Rolle. Der Engländer Roger Fenton¹⁰ gilt als erster Fotograf, der ausführlich einen Krieg dokumentierte. Im Jahr 1855 wurde er vom britischen Kriegsminister beauftragt, eine Fotoreportage über den russisch-türkischen Krieg auf der Krim durchzuführen. Allerdings, aufgrund der schweren Apparate, der Hitze sowie der Belichtungszeiten von 3 bis 20 Sekunden, gelang es Fenton lediglich, gestellte Aufnahmen mit Statisten zu fotografieren.¹¹ Aufnahmen von bewegten Szenen waren zu jener Zeit noch nicht möglich. Fentons Aufnahmen schildern daher eher eine friedliche Atmosphäre als einen Kriegsschauplatz.

Der nordamerikanische Fotograf Mathew B. Brady erzielte in seinen Aufnahmen vom amerikanischen Bürgerkrieg im Jahr 1861 eine völlig unterschiedliche Bildaussage. Mit seinen Aufnahmen von Toten und Verletzten zeigte Brady das Grauen des Krieges. Laut Susan Sontag soll Brady gesagt haben: „*Die Kamera ist das Auge der Geschichte.*“¹² Seine Bilder versuchen, eine möglichst realistische Darstellung der erschütternden Kriegsereignisse wiederzugeben.¹³

Fenton und Brady gelten zwar in der Geschichte der Fotografie als Vorläufer der fotografischen Berichterstattung, allerdings ist aufgrund der relativ geringen Verbreitung ihrer Fotografien sowie der damals noch nicht vorhandenen Möglichkeit der fotografischen Drucktechnik nur von der Entstehung der Berufssparte zu reden.

Vom Beginn der Pressefotografie kann man erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts sprechen. Die technischen Innovationen der Fotoapparate sowie die Erfindung einer neuen Drucktechnik zur Reproduktion eines fotografischen Bildes machten den Weg der Fotografie in das Zeitungs- und Zeitschriftenwesen frei.

Im Jahr 1882 gelang es Georg Meisenbach eine neue Drucktechnik namens Autotypie zu entwickeln. Mit diesem neuen technischen Verfahren war es nun möglich,

⁹ Vgl. Willfried Baatz, Geschichte der Fotografie, Köln 2000, S.47.

¹⁰ Dieser, wie auch alle weiteren Nennungen von bedeutenden Persönlichkeiten, die im Zuge meiner Arbeit genannt werden, sind im Personenverzeichnis des Anhangs weiter spezifiziert (vgl. Kapitel 6.1, S.75).

¹¹ Vgl. Tim N. Gidal, Deutschland. Beginn des modernen Photojournalismus, Luzern 1972, S.7.

¹² Susan Sontag, Das Leiden anderer betrachten, Frankfurt am Main 2005, S.62.

¹³ Vgl. Helmut Blecher, Fotojournalismus, Hamburg 2001, S.11.

fotografische Bilder mittels Rastertechnik in Halbtonebildern zu reproduzieren.¹⁴ Die Erneuerung bedeutete eine Revolution für das Pressewesen, denn Text und Bild konnten nun in einem Verfahren in billiger, rationeller Technik und mit guter Qualität vervielfältigt werden.¹⁵

Bereits im Jahr 1883 veröffentlichte die „Leipziger Illustrierte Zeitung“ die erste direkt gedruckte Fotografie im Autotypie-Verfahren.¹⁶ In den USA war vermutlich der „Illustrated American“ um 1890 das erste Magazin, das ganz bewusst auf reproduzierte Bilder setzte, sowie ab 1896 die „New York Times“, die vierzehntägig eine Fotobeilage veröffentlichte.¹⁷

Die umfassende Übernahme des neuen Autotypieverfahrens im Pressewesen erfolgte jedoch langsam. Jahrzehntelang hielt sich der Holzstich neben dem Rasterdruck. Wochen- und Monatszeitungen stiegen aufgrund der längeren Vorbereitungszeit des Holzstichs bereits ab 1885 vermehrt auf das Autotypie-Verfahren um.¹⁸ Die Tagespresse wie beispielsweise der „Daily Mirror“ in England reproduzierte erst ab 1904 ausschließlich Fotografien. Die Zeitungsinhaber hatten Bedenken, das neue Verfahren für die Bebilderung in einem hohen Ausmaß finanziell zu unterstützen, da sie auf die textliche Darstellung von tagesaktuellen Ereignissen setzten.¹⁹ Mit der Zeit wurde das Wort zunehmend durch das Bild ergänzt und die Autotypie vermehrt eingesetzt.²⁰

Auch thematisch vollzog sich Ende des 19. Jahrhunderts eine Änderung. Einige Amateurfotografen begannen sich vermehrt dem Alltag „auf der Straße“ zu widmen. Die Fotografie diente ihnen dabei als Mittel zur Dokumentation des menschlichen Lebens.²¹ In den Bereich der Dokumentarfotografie fallen verschiedene fotografische Tendenzen. Einige Fotografen dokumentierten als Augenzeugen oft gewaltsame Szenen, andere wiederum versuchten das Alltagsleben im Sinne einer wissenschaftlichen und soziologischen Analyse zu schildern.²² Gemeinsamer Nenner der Dokumentarfotografie ist es, dass sie eine Botschaft vermitteln will. Laut Beaumont Newhall lässt sich „*jede Fotografie, sofern sie im Hinblick auf ein bestimmtes Thema nützliche Informationen enthält, als*

¹⁴ Vgl. José Macias, Die Entwicklung des Bildjournalismus, München 1990, S.28.

¹⁵ Ebda, S.29.

¹⁶ Vgl. Bodo von Dewitz, KIOSK, Göttingen 2001, S.40.

¹⁷ Vgl. Willfried Baatz, Geschichte der Fotografie, Köln 2000, S.108.

¹⁸ Vgl. José Macias, Die Entwicklung des Bildjournalismus, München 1990, S.6.

¹⁹ Vgl. Christopher Belz, Berufsbilder im Journalismus, Konstanz 1999, S.45.

²⁰ Ebda.

²¹ Es ist hier anzumerken, dass der Begriff „Dokumentarfotografie“ erst in den 1930er Jahren zur Zeit der Weltwirtschaftskrise entstanden ist.

²² Vgl. Jean-Claude Gautrand, Der Blick der Anderen, in: Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S.613.

Dokument betrachten.²³ In diesem Zusammenhang werden die Fotografen der Dokumentarfotografie oft als Vorläufer der Reportagefotografie bezeichnet.²⁴

Um die Jahrhundertwende begannen zwei Amateurfotografen unabhängig voneinander fotografische Dokumente ihrer Stadt und Gesellschaft anzulegen: Eugène Atget in Paris und Heinrich Zille in Berlin. Beide konservierten in ihren Fotografien etwas von der Atmosphäre des „alten“, ausgehenden 19. Jahrhunderts, das kurze Zeit danach der modernen Industrie und Technik weichen musste.²⁵

Kurz vor 1900 begann der Franzose Eugène Atget seine Heimatstadt Paris zu fotografieren. Jahrzehntelang flanierte Atget durch die Straßen von Paris und nahm mit seiner Kamera historische Gebäude, architektonische Details, Nebenstraßen, Parks, Schaufenster und Menschen der Vorstädte auf.²⁶ In den ältesten Pariser Vierteln fotografierte er Baudenkmäler, von denen er wohl annahm, „dass sie bald dem Untergang geweiht waren“.²⁷ Seine Fotografien verkaufte er vor allem an Künstler und Ladenbesitzer, deren Auslagen er fotografiert hatte.

Atget fotografierte all das, was sein Interesse weckte, sämtliche Motive, die er des Fotografierens für würdig empfand. Auf seinen Aufnahmen sind meist menschenleere Straßen zu sehen. Die wenigen menschlichen Gestalten scheinen durch die lange Belichtungszeit der für die damalige Zeit technisch veralteten Standkamera wie Geister.²⁸

Willfried Baatz weist darauf hin, dass Atget „einen Blick für die geheimnisvolle Poesie des Alltäglichen“ besaß. Baatz meint, „dass Fotos, die als Dokumente aufgenommen wurden, mehr sein können als Belege des Sichtbaren. Atgets Arbeiten sind rein fotografisch und benutzen keine Stilmittel, die der Malerei entlehnt sind. Sie bedienen sich einer Ästhetik, die sich nur auf das Medium selbst bezieht, und haben deshalb ihren so eigenen Charakter.“²⁹ Atget betonte stets, ein reiner Dokumentarist zu sein und lehnte es ab, als Künstler bezeichnet zu werden. Diese Einstellung, die auch Ara Güler viele Jahrzehnte später teilen sollte, wird noch in Kapitel 4.1 ab Seite 55 näher behandelt. Gisèle Freund, deutsche Fotojournalistin der 1930er bis 60er Jahre, betont jedoch gerade das künstlerische Element in Atgets Arbeit. Freund meint, „die Auswahl [Atgets] Motive [war] weitgehend von seinem Geschmack bestimmt. Wenn uns

²³ Beaumont Newhall, Geschichte der Photographie, München 1989, S.243.

²⁴ Vgl. Beaumont Newhall, Geschichte der Photographie, München 1989, S.254.

²⁵ Vgl. Peter Stepan, Fotografie! Das 20. Jahrhundert, München 1999, S.10.

²⁶ Vgl. Heinrich Freytag, Photojournalismus, Amsterdam 1972, S.36.

²⁷ Vgl. Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1986, S.99.

²⁸ Vgl. Walter Benjamin, Über Eugène Atget, in: Hans Christian Adam (Hg.), Paris. Eugène Atget. 1857-1927, Köln 2000, S.23.

²⁹ Willfried Baatz, Geschichte der Fotografie, Köln 2000, S.82-83.

*heute seine Fotografien so sehr bewegen und weltberühmt geworden sind, ist es nicht nur allein darum, weil er eine Zeit festgehalten hat, die unwiderruflich verschwunden ist, sondern weil er sie mit den Augen eines Künstlers gesehen hat.*³⁰

Atgets Werk wurde insbesondere wegen „der heilsamen Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch“³¹ noch zu seinen Lebzeiten von den Anhängern des Surrealismus bewundert. Atgets Fotografien werden heute als das Bindeglied zwischen der topografischen Fotografie des 19. Jahrhunderts und dem „künstlerischen Dokumentarismus“ des 20. Jahrhunderts angesehen.³²

Ein weiterer Fotograf, der sich um die Jahrhundertwende mit alltäglichen Situationen beschäftigte, war der Deutsche Heinrich Zille. Er fotografierte etwa von 1890 bis kurz nach 1910 Menschen des Berliner Alltags. Zilles Aufnahmen weisen einen lebendigen Arbeitsstil auf und zählen bereits zu den frühen Live-Fotografien, auf deren Besonderheiten später noch näher eingegangen werden soll. Laut Lothar Fischer betrieb Zille „eine Art von analytischer Dokumentarfotografie“³³. Die Kamera diente ihm auch als Hilfsmittel, um Vorlagen für seine Zeichnungen zu erhalten. Sein Interesse galt dem täglichen Leben, den Alltagssituationen und Gewohnheiten der Großstädter bei ihrer Arbeit.³⁴ In seinen Berliner „Milieu“-Aufnahmen hielt er das Leben in Altberliner Stuben, Hinterhöfen und Gassen, auf Rummelplätzen und Märkten fest.³⁵ Laut Gisèle Freund vermittelten seine Fotos das Leben des arbeitsamen, bescheidenen Volkes der Großstadt. „In der Einfachheit dieser Bilder“, so Freund, „liegt ihr großer Reiz“.³⁶ Zilles Fotografien sind die einzigen erhaltenen Fotodokumente Berlins um 1900. Seine Serie die „Reisigsammlerinnen“ zeigt bereits die ersten Tendenzen einer Fotoreportage, die in dieser Art erst Jahrzehnte später in Illustrierten in Erscheinung treten sollten.

Beide, Atget und Zille, verwendeten die Kamera aus rein dokumentarischen Gründen, um bestimmte Motive, die ihr Interesse weckten, dauerhaft festzuhalten. Sie legten somit als erste fotografische Archive einer sie umgebenden Welt an.

Während die beiden bisher genannten Fotografen sich besonders dem städtischen Leben widmeten, versuchte August Sander, ein dritter bedeutender Fotograf der Zeit, in seinem fotografischen Projekt eine „Typologie der Deutschen“ zu erstellen. Sander fo-

³⁰ Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1986, S.100.

³¹ Walter Benjamin, in: Hans Christian Adam (Hg.), Paris. Eugène Atget. 1857-1927, Köln 2000, S.23.

³² Vgl. Andreas Kruse, Archiv der Blicke – Inventar der Dinge, in: Hans Christian Adam (Hg.), Paris. Eugène Atget. 1857-1927, Köln 2000, S.127.

³³ Lothar Fischer, Heinrich Zille, Reinbek bei Hamburg 1979, S.101.

³⁴ Vgl. Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1986, S.102.

³⁵ Vgl. Peter Stepan, Fotografie! Das 20. Jahrhundert, München 1999, S.10.

³⁶ Vgl. Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1986, S.103.

tografierte weniger Individuen, sondern eher „Typen“, wie unter anderem Bauern, Handwerker, Arbeiter, Arbeitslose, Bürger oder Industrielle.³⁷ Sein umfangreichstes Projekt „Menschen des 20. Jahrhunderts“ entstand zwischen 1892 und 1954 und stellte Sanders typologisches Gesamtbild der Gesellschaft dar.³⁸ Mit genauem Blick fotografierte er jene Menschen, deren traditionsorientiertes Leben sich seiner Auffassung nach in deren Persönlichkeiten widerspiegelte.³⁹ Seine Fotografien weisen in der Schilderung der Lebenssituationen eine unverfälschte Realität auf, die gleichzeitig einen künstlerischen Wert in der authentischen Milieuschilderung der damaligen Lebenssituation erfahren.⁴⁰ Bei Sanders Portrait-Aufnahmen handelt es sich um inszenierte Momentaufnahmen, die sorgfältig geplant und arrangiert wurden. Hinter seinen Aufnahmen verbirgt sich eine Systematik, weshalb sein Werk heute als frühes Beispiel konzeptueller Kunst angesehen wird und einen wichtigen Beitrag zur Anerkennung der Fotografie als Kunst leistete.⁴¹

Auch die von Alfred Stieglitz Anfang des 20. Jahrhunderts veröffentlichte Zeitschrift „Camera Work“ (1903-1917) bereitete eine Grundlage für die Anerkennung der Fotografie als eigene Kunstform.⁴² Als erstes Fotomagazin stellte „Camera Work“ die Bildleistung und nicht die Technik in den Mittelpunkt.⁴³

Die Frage nach der Kunstmäßigkeit der Fotografie führte bald nach ihrer Entstehung immer wieder zu Kontroversen. Zunächst wurde die Fotografie mit der Absicht die Malerei zu imitieren, eingesetzt, aber schon bald wurde der dokumentarische Wert der Fotografie vor allem im Bereich der Kriegsberichterstattung erkannt. Das Ziel war es, den Betrachter an den aktuellen Ereignissen teilnehmen zu lassen.

Grundsätzlich steckt hinter der Intuition der Dokumentarfotografen der Wille, die Realität festzuhalten, wobei die einzelnen Fotografen stets eine subjektive Darstellung der Realität produzieren. Die Dokumentarfotografie versucht entweder, die Wahrheit über die reale Welt natürlich darzustellen, oder wie die beiden nächsten Fotografen, die hier behandelt werden sollen, eine kritische Stellungnahme zu dieser Wahrheit auszudrücken.⁴⁴

³⁷ Vgl. Felix Freier, DuMont's Lexikon der Fotografie, Köln 1992, S.291.

³⁸ Vgl. August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Lichtbildern eingeteilt in sieben Gruppen, Köln 2002.

³⁹ Vgl. Willfried Baatz, Geschichte der Fotografie, Köln 2000, S.80-81.

⁴⁰ Vgl. Petr Tausk, Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert, Köln 1977, S.30.

⁴¹ Vgl. Peter Stepan, Fotografie! Das 20. Jahrhundert, München 1999, S.20.

⁴² Vgl. Walter Koschatzky, Die Kunst der Photographie, Wien 1983, S.153.

⁴³ Vgl. Willfried Baatz, 50 Klassiker, Hildesheim 2003, S.97.

⁴⁴ Vgl. Heinrich Freytag, Photojournalismus, Amsterdam 1972, S.13.

Jacob A. Riis, der eigentlich als Journalist für den „New York Tribune“ arbeitete, gilt als einer der ersten, der die Fotografie als sozialkritisches Werkzeug einsetzte. Ende der 1880er Jahre fotografierte er die schlechten Lebensbedingungen der von Immigranten überbevölkerten Slums New Yorks.⁴⁵ Seine Fotos wurden in einem Artikel 1888 in der „Sun“ veröffentlicht und im Jahr 1890 im Buch „How the Other Half Lives“ publiziert.⁴⁶ Riis wandte die Kamera als nützliches Hilfsmittel in einem Kampf für Reformen an. Die reproduzierten Fotografien in der Presse waren zu jener Zeit etwas völlig Neues. Sie hatten eine schockierende Wirkung, die dazu beitrug, dass eine politische Reformbewegung einsetzte und viele Slums beseitigt wurden. Das Beispiel Jacob A. Riis' zeigt, was die sozialengagierte Dokumentarfotografie bewirken konnte.⁴⁷

An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass es sich trotz der unterschiedlichen Bezeichnungen, wie „sozialdokumentarische Fotografie“, „sozialkritische Fotografie“ oder „sozialrealistische Fotografie“ immer um dieselbe fotografische Tendenz handelt. Die Anhänger dieses fotografischen Genres wollen die Realität mithilfe der Dokumentarfotografie auf sozialkritische Weise darstellen.

Auch Lewis W. Hine setzte die Kraft der Fotografie (1908-1917) ein, um die Öffentlichkeit der USA auf ein weiteres soziales Problem, nämlich auf die weit verbreitete Kinderarbeit, aufmerksam zu machen. So wie Riis schaffte es auch Hine, die Bürger und Behörden von der Notwendigkeit sozialer Reformen zu überzeugen.⁴⁸ Der künstlerische Aspekt steht in den Fotografien Riis' nicht im Vordergrund, vielmehr nutzte er das Medium der Fotografie für das Sichtbarmachen von sozialen Notständen. Dass auch in seinen Bildern ein bewusstes oder unbewusstes ästhetisches Empfinden vorhanden ist, lässt sich dennoch nicht leugnen. Diese Beobachtung trifft natürlich auf alle Formen des Fotojournalismus zu, auch wenn deren einzelne Vertreter immer wieder darauf bedacht sind, ihre eigene Arbeiten als nüchternes, einem künstlerischen Schaffen fernes Festhalten „realer“ Umstände zu bezeichnen. Künstlerische und subjektive Elemente, davon gehe ich in meiner Arbeit aus, sind in allen Werken des Fotojournalismus, einmal mehr, einmal weniger deutlich, enthalten. Auf diesen Aspekt wird in den folgenden Kapiteln noch öfters Bezug genommen (vgl. Kapitel 3.3, S.38 und Kapitel 4.1, S.55).

Die Fotoreportagen von Riis und Hine bildeten die Anfänge der sozialdokumentarischen Fotografie. Ihre Arbeiten wurden in den 1930er Jahren in den USA mit dem Großprojekt „Farm Security Administration“ (FSA) erneut aufgegriffen. Aus diesem

⁴⁵ Vgl. José Macias, Die Entwicklung des Bildjournalismus, München 1990, S.8.

⁴⁶ Vgl. Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002, S.202.

⁴⁷ Vgl. Heinrich Freytag, Photojournalismus, Amsterdam 1972, S.46.

⁴⁸ Ebda, S.56.

Grund werden beide Fotografen oft im Zusammenhang mit der FSA als Vertreter einer „sozialdokumentarischen“ Fotografie geführt.⁴⁹

Gisèle Freund ist darum bemüht, die Arbeiten von Riis und Hine von einer Fotografierichtung, die sie als „Pressefotografie“ bezeichnet, abzugrenzen: „Jacob A. Riis und Lewis W. Hine waren noch Amateure; für sie war das Foto nur ein Mittel, ihren Artikeln mehr Überzeugungskraft zu geben; doch von dem Augenblick an, wo Fotografien regelmäßig in der Presse veröffentlicht werden, erscheinen die ersten Pressefotografen.“⁵⁰ Regelmäßige Veröffentlichungen in der Presse setzten bestimmte technische Neuerungen voraus.

Der moderne Fotojournalismus

Der eigentliche Beginn des modernen Fotojournalismus erfolgte insbesondere mit den technischen Innovationen der Fotoapparate in den 1920er Jahren in Deutschland. Bis zu diesem Zeitpunkt arbeiteten die Fotografen mit sehr großen Kameras. Die sogenannten Kastenkameras wurden mit Glasplatten im Format 13 x 18 cm bedient. Schnappschussfotografien waren im Preszewesen noch nicht möglich. Daher wirken die frühen Bilder auch noch sehr statisch.

Im Jahr 1924 brachte die Firma Ernemann in Dresden die handliche, kleine Kamera „Ermanox“ auf den Markt.⁵¹ Der Fotoapparat hatte eine deutlich verkürzte Belichtungszeit und Platten im Format 4,5 x 6 cm. Mit der neuen Ermanox waren nun Schnappschüsse bei geringer Helligkeit und ohne Blitzlicht möglich. Eine weitere revolutionäre Erfindung, die den ausschlaggebenden Durchbruch für die Pressefotografie bedeutete, erfolgte im Jahr 1925 mit der Kleinbildkamera „Leica“ (Kurzform für Lei(tz) Ca(mera)).⁵² Die Kamera besaß eine flexible Handhabung, war mit einem Kleinbildrollfilm ausgestattet und hatte ab 1928 leicht auswechselbare Objektive.⁵³ Die Leica war die erste Kleinbildkamera für das heute noch geläufige Negativformat von 24 x 36 mm. Mit einem Film konnten nun 36 Aufnahmen ohne Unterbrechung belichtet werden. Schnell wurde die Leica zum Inbegriff der „Reportagekamera“.⁵⁴

⁴⁹ Vgl. R.J. Doherty, Sozialdokumentarische Photographie in den USA, Luzern 1974, Fabian Rainer, Die Kamera als Augenzeuge, Wien 1977, Das Photo als Dokument, von der Redaktion der Time-Life-Bücher, Verona 1973.

⁵⁰ Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1986, S.119.

⁵¹ Vgl. Walter Koschatzky, Die Kunst der Photographie, Wien 1983, S.304.

⁵² Oskar Barnak, der als Konstrukteur in den optischen Betrieben von E. Leitz in Wezlar arbeitete, entwickelte bereits die erste Leica Kamera in zwei Prototypen im Jahr 1914. Jedoch unterbrach der 1. Weltkrieg die weiteren Pläne. Nach dem Krieg wurde schließlich eine Serie mit einunddreißig Kameras fertig (vgl. Walter Koschatzky, Die Kunst der Photographie, Wien 1983, S.307).

⁵³ Vgl. Willfried Baatz, Geschichte der Fotografie, Köln 2000, S.109.

⁵⁴ Vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.156.

Die Entwicklung der schnellen Kleinbildkameras eröffnete dem Fotoreporter ganz neue Möglichkeiten. Mit der verkürzten Zeit zwischen dem Ereignis und der Aufnahme wurden dynamische und spontane Momentaufnahmen möglich.

In Ergänzung zu diesen technischen Innovationen der Fotoapparate spielte die zunehmende Nachfrage nach illustrierten Zeitschriften die zweite wichtige Grundlage für die Entstehung des modernen Fotojournalismus. Zwar hatte es in Deutschland auch schon vor dem Ersten Weltkrieg illustrierte Zeitschriften gegeben, doch nur die großen Blätter, beispielsweise die „Berliner Illustrirte“⁵⁵ und die „Leipziger Illustrirte“, überstanden die wirtschaftlichen Krisen der Nachkriegszeit. Mit der Stabilisierung der Wirtschaft nach den Erschütterungen des Ersten Weltkrieges erfolgte ein Aufschwung der Presse und der Bildpublizistik. In den 1920er Jahren wurden in Deutschland ungefähr fünfzehn Zeitschriften gegründet, das heißt so viele, wie insgesamt in allen anderen europäischen Ländern zusammen.⁵⁶ Das Holzstichverfahren wurde nun endgültig von der mechanischen Reproduktionstechnik, der Autotypie, verdrängt.

Die Etablierung der Fotografie im Pressewesen bedeutete gleichzeitig ihren Einzug in den öffentlichen Bereich der visuellen Kommunikation. Ideen wurden vermehrt anhand der Fotografie, über das Zeitungs- und Zeitschriftenwesen verbreitet.

Die Blüte des modernen Fotojournalismus wird in Deutschland gegen Ende der 1920er Jahre mit der „Berliner Illustrirten“, der „Münchener Illustrirten“, der „Leipziger Presse“, sowie der Agentur „Dephot“⁵⁷ und dem „Ullstein-Verlag“⁵⁸, angesetzt.⁵⁹ Die „Berliner Illustrirte“ war die bedeutendste Illustrirte der Weimarer Republik (1919-33) und wichtiges Zentrum des Bildjournalismus der 1920er Jahre.⁶⁰ Die Zeitschrift war Vorbild für zahlreiche nationale und internationale Illustrirte, wie für die „Münchener Illustrirte“, die „Vu“ oder später das „Life“ Magazine.⁶¹

⁵⁵ Bis 1945 schrieb sich die „Berliner Illustrirte“ ohne „e“. Erst nach 1945 wurde sie in „Berliner Illustrirte“ umbenannt.

⁵⁶ Vgl. Tim N. Gidal, Chronisten des Lebens, Berlin 1993, S.27.

⁵⁷ Die Agentur Dephot wurde im Jahr 1928 von Simon Guttmann und Otto Umbehr (Umbo) gegründet. Die Agentur lieferte komplette Reportagen, so genannte „Serien“. Die später bekannten Fotografen wie André Kertész und der junge Robert Capa waren für die Agentur tätig. 1933 wurde die Agentur geschlossen (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.469).

⁵⁸ Die „Berliner Illustrirte“ wurde ab 1894 im Ullstein-Verlag publiziert. Der Verlag führte sehr erfolgreiche neue Vertriebskonzepte, wie dem Straßenverkauf, statt dem Abonnement ein (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.60).

⁵⁹ Vgl. Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002; Willfried Baatz, Geschichte der Fotografie, Köln 2000; José Macias, Die Entwicklung des Bildjournalismus, München 1990, Beaumont Newhall, Geschichte der Photographie, München 1989.

⁶⁰ Kurt Korff (1876-1938) war ab 1923 der leitende Redakteur der „Berliner Illustrirten“. Er leistete einen wesentlichen Beitrag zur Gestaltung der Zeitschrift.

⁶¹ Vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.60.

Mit den neuen schnellen Kameras, die bewegte Szenen aufnehmen konnten, waren bald nicht mehr einzelne Bilder, sondern eine gute Bildergeschichte, das so genannte Foto-Essay, gefragt. Als Foto-Essay bezeichnet man die Anordnung von Fotos zu einer Bildgeschichte, sodass eine Geschichte in Bildern „erzählt“ wird. Fotoreportagen begannen zu einem wesentlichen Bestandteil populärer Zeitschriften zu werden, wie sich etwa am Beispiel der „Berliner Illustrirten“ zeigen lässt. Später folgten auch andere wöchentlich in hohen Auflagen erscheinende Illustrierte diesem Schema.⁶² Mit steigender Konkurrenz zwischen den illustrierten Zeitungen sowie der ständig wachsenden Auflagezahlen der Magazine entwickelten sich der Fotograf mit der Fotoreportage und der Bildredakteur mit der Gestaltung des Layouts zu zwei wichtigen neuen Berufen innerhalb der Bildpublizistik.

In diesen Jahren erfolgte auch die endgültige Etablierung des Fotojournalisten als Beruf, der laut Gisèle Freund „nicht länger der Klasse subalterner Angestellten“ angehörte.⁶³ Tim Gidal definiert die Aufgabe eines Fotojournalisten folgendermaßen: „Der Fotoreporter [...] wird, wenn er seine gute Kamera wert ist, eine Identifizierung mit menschlichen Problemen unsichtbar oder sichtbar ins Zentrum seiner Arbeit stellen. Die echten Berichterstatter [...] erleben jeden aufgenommenen Augenblick mit: das Lachen und Weinen, das Leiden und die Freude, die Tragik und die Komik. Nur durch sein subjektives Miterleben der objektiven Tatbestände wird der Fotoreporter Zeuge seiner Zeit.“⁶⁴

Zusammenfassend zeigt sich, dass für den Durchbruch des modernen Fotojournalismus gegen Ende der 1920er Jahre mehrere Faktoren ausschlaggebend waren: Zum einen war die Weiterentwicklung der Kleinbildkameras (vor allem der Leica und der Ermanox) eine wichtige Voraussetzung für die Entwicklung des Fotojournalismus. Zum anderen wuchs die Nachfrage nach Illustrierten massiv an und mit deren zunehmender Verbreitung stieg auch der Bedarf nach professionellen Berufsfotografen und Bildredakteuren. Zunehmend waren diese Berufe von spezialisierten Tätigkeiten und Professionalismus geprägt.

Grundlagen der humanistischen Fotografie

Die Fotografengeneration der „Golden“ 1920er Jahre prägte mit der Fotoreportage einen neuen journalistischen Stil. Im Mittelpunkt des Interesses stand das „Menschliche“, das so genannte „Human Interest“ sowie der menschliche Alltag. Das Interesse der Leser galt den menschlichen Themen, da diese dem neuen Lebensgefühl

⁶² Vgl. Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main 2005, S.40.

⁶³ Vgl. Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1986, S.124.

⁶⁴ Tim N. Gidal, *Deutschland. Beginn des modernen Photojournalismus*, Luzern 1972, S.6.

der Gesellschaft nach den Wirren des Ersten Weltkrieges am Besten entsprachen. Das sozialkritische Dokumentieren stand im „Human Interest“ nicht im Vordergrund.

Es ging darum, eine lebendige Arbeitsweise sowie eine unverfälschte Darstellung des Alltäglichen zu erzeugen. Trotz dieser allgemeinen Gemeinsamkeit sind unter den Anhängern des „Human Interest“ dennoch unterschiedliche Arbeitsstile zu erkennen.

Einen wichtigen Beitrag zum modernen Fotojournalismus leistete von 1930 bis 1933 der Chefredakteur der „Münchener Illustrierten“ Stefan Lorant. Er verlangte von den Pressefotografen „*die Kamera als wahrheitsgetreues Notizbuch*“ zu nutzen.⁶⁵ Lorant prägte durch die geschickte Anordnung der Bilder im Foto-Essay den Stil einer lebendigen Berichterstattung.⁶⁶ Laut Tim Gidal, der zu jener Zeit selbst ein bedeutender Fotojournalist war, gelang „*der Durchbruch zur neuen, zur modernen, lebensvollen graphischen Gestaltung [...] als erster der Münchener Illustrierten unter Lorants Einfluss*“.⁶⁷

Ein weiterer Pionier des Pressejournalismus war Erich Salomon. Freund konkretisiert das Besondere in Salomons Schaffen folgendermaßen: „*Nicht mehr die Schärfe eines Bildes macht seinen Wert aus, sondern der Gegenstand und die Gefühle, welche er weckt.*“⁶⁸ Salomon gelang es unbemerkt, „*Menschen in dem Augenblick aufzunehmen, in dem ihre natürliche Mimik eine Aussage über ihr Wesen offenbarte*“.⁶⁹ Sein humanistischer Ansatz sollte nach dem Ersten Weltkrieg insbesondere in Frankreich erneut von Fotografen aufgegriffen werden. Weitere bedeutende Fotografen der neuen Generation waren unter anderem: Felix. H. Man, Alfred Eisenstaedt, Martin Munkacsi, André Kertész⁷⁰ und Otto Umbehr (Umbo).

Deutschland verlor jedoch im Laufe der 1930er Jahre immer mehr die europäische Führungsfunktion im Bereich des Fotojournalismus. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten ging auch die zunehmende Kontrolle über das Pressewesen einher. Viele der meist jüdischstämmigen Fotografen flohen ins Ausland. Erich Salomon wurde in Auschwitz ermordet. Stefan Lorant flüchtete 1934 nach London und gründete dort mehrere Zeitschriften. Die besten Fotografen, mit denen Lorant in Deutschland gearbeitet hatte, flohen in die USA. Die von Stefan Lorant entwickelte

⁶⁵ José Macias, Die Entwicklung des Bildjournalismus, München 1990, S.13.

⁶⁶ Vgl. Helmut Blecher, Fotojournalismus, Hamburg 2001, S.21.

⁶⁷ Tim N. Gidal, Deutschland. Beginn des modernen Photojournalismus, Luzern 1972, S.17.

⁶⁸ Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1986, S.126.

⁶⁹ Petr Tausk, Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert, Köln 1977, S.78.

⁷⁰ André Kertész und Martin Munkasci hatten einen besonderen Einfluss auf Cartier-Bresson und in Folge auf Ara Güler (vgl. Kapitel 4.1, S.55).

fotojournalistische Tätigkeit sollte den amerikanischen Verlegern insbesondere ab Mitte der 1930er Jahre zu einer Blüte verhelfen.⁷¹

In Europa wurde Paris durch die Wochenzeitschriften „Regards“⁷² und „VU“⁷³ zur Metropole des innovativen Fotojournalismus. Vor allem von den Gedichten Préverts und den Filmen von Marcel Carne inspiriert, entwickelte sich dort Mitte der 1930er Jahre, eine poetisch-realistische Tendenz in der Fotografie.⁷⁴

Die frühen Werke Henri Cartier-Bressons aus den 1930er Jahren zeigen das Leben der einfachen Menschen und sozialer Randfiguren. Seine Fotografien sind gleichzeitig Studien des gesellschaftlichen Zustands, die eine Anteilnahme des Fotografen an den fotografierten Personen erkennen lässt. Meist scheinen die porträtierten Personen die Anwesenheit des Fotografen wahrgenommen zu haben. Laut Jean-Claude Gautrand entwickelte sich „*dieses stillschweigende Einverständnis [...] zu einem entscheidenden Kennzeichen der humanistischen Fotografie.*“⁷⁵

Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges bedeutete für die Entwicklung der humanistischen Fotografie in Frankreich eine Zäsur. Die Tendenz sollte nach dem Krieg erneut aufgegriffen werden und in den 1950er Jahren einen weiteren Höhepunkt erfahren.

Im Zweiten Weltkrieg gewann der Fotojournalismus eine ganz neue Dimension. Man kann sogar sagen, dass der Kriegsfotojournalismus die Entwicklung der Fotografie allgemein nachhaltig prägte. Die amerikanische Berichterstattung über den 2. Weltkrieg war stark geprägt von der Tätigkeit von Fotojournalisten, so sehr, dass Susan Sontag bekräftigt, „*der Fotojournalismus [erlangte] seine eigentliche Geltung in den frühen 40er Jahren des 20. Jahrhunderts im Krieg.*“⁷⁶ Da der Kriegsjournalismus ein Genre für sich darstellt, das mit dem Thema der vorliegenden Arbeit nicht direkt verbunden ist, soll hier nicht weiter darauf eingegangen werden. Die für diese Arbeit relevante geschichtliche

⁷¹ Vgl. Heinrich Freytag, Photojournalismus, Amsterdam 1972, S.62

⁷² Die Zeitschrift „Regards“ war die bedeutendste französische Illustrierte der Zwischenkriegszeit. Ab 1932 von der kommunistischen Partei veröffentlicht. Die Zeitschrift war als neuzeitliches visuelles Mittel im Klassenkampf gegründet worden. „Regards“ publizierte umfangreiche Reportagen über Arbeiterelend, Streikbewegungen oder den Spanischen Bürgerkrieg unter anderem von Robert Capa und „Chim“. Die Zeitschrift wurde 1939 eingestellt und 1945 wieder eingeführt (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.305).

⁷³ Die im Jahr 1928 gegründete „VU“ war neben der kommunistischen Illustrierten „Regards“, die bedeutendste französische Zeitschrift der Zwischenkriegszeit. Die Zeitschrift publizierte unter anderen, Reportagen von Robert Capa, André Kertész und Martin Munksci. 1936 wurde „VU“ verkauft und bis 1938 mit der Zeitschrift „LU“ vereint. 1938 wurde sie endgültig eingestellt (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.226).

⁷⁴ Vgl. Jean-Claude Gautrand, Der Blick der Anderen, in: Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S.618.

⁷⁵ Jean-Claude Gautrand, Der Blick der Anderen, in: Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S.617.

Entwicklung des Fotojournalismus vor und nach dem Zweiten Weltkrieg lässt sich vielmehr anhand von zwei Institutionen von herausragender Bedeutung darstellen. Diese waren zum einen die Illustrierte „LIFE“, die bereits vor dem Zweiten Weltkrieg gegründet wurde, sowie die Agentur „Magnum“, die seit 1947 bestand.

Das „LIFE Magazine“ und die „Magnum“ Agentur

Im Jahr 1936 gründete Henry Robinson Luce, der bereits die Zeitschrift „Time“ herausbrachte, die wöchentliche Illustrierte „LIFE Magazine“ in New York. Als Vorbild dienten Luce europäische Journale, wie die „Berliner Illustrirte“, die „Münchener Illustrirte“ oder die „VU“.⁷⁷ Viele Pioniere des in Deutschland entwickelten modernen Fotojournalismus, wie Alfred Eisenstaedt und Robert Capa, waren in die USA geflohen und brachten ihre europäischen Erfahrungen in die Gestaltung von „LIFE“ mit ein. „LIFE Magazine“ sollte bis ins Jahr 1972, also 36 Jahre lang, die dominierende Zeitschrift auf der ganzen Welt und laut Gisèle Freund sogar, die „*bedeutendste Ihrer Art*“ bleiben.⁷⁸ Die wesentliche Idee von Luce war: „*Andere Zeitungen werden von Redakteuren gemacht, LIFE von Fotografen*.“⁷⁹

Der in Deutschland entwickelte moderne Fotojournalismus, der sich des Stils der lebendigen Fotografie, der so genannten „Live-Fotografie“, bedient hatte, sollte in den USA mit dem „LIFE Magazine“ weiterentwickelt werden und danach einen internationalen Standard vorgeben. Im Allgemeinen bedeutet „Live-Fotografie“ das fotografische Festhalten eines aus dem Leben herausgerissenen Moments beziehungsweise Ereignisses. Die „Live-Fotografie“ stand für eine authentische Wiedergabe der Ereignisse. Das Leben und der Alltag sollten so wie sie wirklich waren, ohne jegliche Beschönigung abgebildet werden. Die Fotografen wollten mittels lebendiger Fotografien den Betrachter am Geschehen teilhaben lassen. Die „Live-Fotografie“ war im Grundgedanken ident mit ihrem programmatischen Wahlspruch „*To see life - to see the world*.“⁸⁰ Die Fotoreportagen waren darauf ausgerichtet, dem Betrachter Dinge, Orte, Ereignisse und Menschen der ganzen Welt, in einer direkten, realen Weise näher zu bringen.⁸¹ Das Ziel war: „*Bilder, Bilder, Bilder*.“⁸²

⁷⁶ Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main 2005, S.42.

⁷⁷ Vgl. Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1986, S.141-149.

⁷⁸ Ebda, S.149.

⁷⁹ Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie*, Wien 1983, S.317.

⁸⁰ Ebda.

⁸¹ Vgl. Fred Ritchin, *Zeitzeugen*, in: Michel Frizot, *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S.594.

⁸² Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie*, München 1987, S. 318.

Luce beschäftigte ein Team von erstklassigen Fotografen aus der ganzen Welt, die mit ihren Fotografien einen unvergesslichen Stil prägten. Für „LIFE“ zu fotografieren, galt innerhalb der Branche als „*der glanzvollste Job, begehrt von den Besten der Welt.*“⁸³ Das „LIFE Magazine“ arbeitete mit fest angestellten Fotografen, mit freien Foto-reportern sowie mit Agenturen zusammen.⁸⁴

Einige der „Besten der Welt“ die für „LIFE“ fotografierten waren Robert Capa, Alfred Eisenstaedt, W. Eugene Smith und Margaret Bourke-White, eine der weltweit bekanntesten Fotoreporterinnen, deren Fotografie „Fort Peck Lake“ das Titelfoto der ersten Ausgabe von „LIFE“ schmückte. Mit diesen Fotografen und Fotografien wurde „LIFE“ und der Stil der „Live-Fotografie“ zum Begriff einer Epoche.⁸⁵ Das „LIFE Magazine“ war Vorbild für viele Bildillustrierte wie „Kristall“ (1946), „Stern“ (1948) und „Paris Match“ (1949).

Nach dem 2. Weltkrieg formten vor allem die Fotografen der Fotoagentur „Magnum“ den journalistischen Stil der „Live-Fotografie“. Die „Magnum“ Agentur wurde 1947 von Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David „Chim“ Seymour, George Roger und William Vandivert in New York gegründet. Später kamen Büros in Paris, London und Tokio hinzu. Die eigentliche Gründungsidee war zunächst rein praktischer Natur. Da es nach dem Zweiten Weltkrieg eine große Nachfrage nach aktuellen Reportagen gab und die Illustrierten weltweit boomten, herrschte ein enormer Bedarf an Bildern. Es gestaltete sich schwierig, den Überblick über die Fotos nicht zu verlieren. Die Redakteure verloren die Kontrolle über die Werke der Fotografen. Die „Magnum“ Agentur sollte nun allein den Fotografen gehören, die keine Auftragsarbeiten ausführen, sondern ihre Themen selbst bestimmen wollten. Außerdem wollten sie die Rechte an ihren Aufnahmen behalten, anstatt sie an die veröffentlichten Organe abzutreten. Auf diese Weise sollte die Unabhängigkeit der Teilhaber geschützt werden.⁸⁶ Im Laufe der Jahre versammelte die Agentur eine Gruppe angesehener Fotografen, die zum Teil Vollmitglieder und zum Teil assoziierte Mitglieder waren. Mitglieder der frühen Generation waren neben den Gründungsmitgliedern unter anderem: Werner Bischof, Gisèle Freund, Marc Riboud sowie jüngere Mitglieder wie Sebastião Salgado und Josef Koudelka.

Die Gründungsmitglieder waren bereits zur Zeit der Gründung der Agentur insbesondere durch ihre Arbeiten als Kriegsfotografen bekannt. Die ersten Jahre von

⁸³ Ralph Graves, Einführung. In: Hans-Heinrich Wellmann, Die besten Photos aus Life, Amsterdam 1974, S.4.

⁸⁴ Time-Life International hatte nach dem Zweiten Weltkrieg ungefähr 360 Büros auf der ganzen Welt (vgl. Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1986, S.154). Auch Ara Güler sollte Ende der 1950er Jahre eine feste Anstellung bei der Zweigstelle des „Time-Life“ Magazine in Istanbul bekommen (vgl. Kapitel 3.2, S.33).

⁸⁵ Vgl. Walter Koschatzky, Die Kunst der Photographie, Wien 1983, S.318.

⁸⁶ Vgl. Fred Ritchin, Zeitzeugen, in: Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S.598.

„Magnum“ bestimmten nach wie vor meist Fotoreportagen mit Bildern von Kriegen. Die Magnum-Fotografen, so Gisèle Freund „wollten mit Fotos ihre Gefühle und ihre Gedanken zu den Problemen ihrer Zeit zum Ausdruck bringen“.⁸⁷

Die Magnum-Fotografen waren Individualisten, die laut Blecher „einen eigenen Standpunkt und eine unverwechselbare Bildsprache besaßen“.⁸⁸ Und trotzdem entwickelten die Fotografen der Agentur im Laufe der Zeit einen neuen Stil, der eng mit der Leica verbunden war.⁸⁹ Es entstand eine neue Form der „Live-Fotografie“, die auch als Synonym für „Leica-Fotografie“ oder „Magnum-Fotografie“ stehen könnte. Die Gemeinsamkeit der einzelnen Magnum-Mitglieder lag trotz ihrer Spezialisierung auf bestimmte Themen, im „humanen“, dokumentarischen Charakter ihrer Fotografien. Die fotografische Qualität stand stets an oberster Stelle.

Folgende Elemente kennzeichneten diese neue Art zu Fotografieren. „Nicht der sensationelle Effekt sollte im Vordergrund eines Reportagebildes stehen, sondern eine persönliche Intention, die als Bildgedanke eine psychologisch-philosophische und gleichzeitig humanistische Dimension eröffnete.“⁹⁰ Mit diesem Satz formulierte Baatz die wesentlichen Intentionen der Fotografen. Folglich gehörten zur Arbeitsweise der „Magnum“ Fotografen die Vermeidung des Sensationellen, das Bestreben, die Wirklichkeit mit einem tieferen beziehungsweise moralischen Sinn abzubilden sowie die Hinwendung zu einer humanistischen Sichtweise. Wie für die „LIFE“ Fotografen stand auch für die „Magnum“ Fotografen an oberster Stelle, stets die Wahrheit abzubilden, ohne die Realität verzerrt darzustellen.

Auch Susan Sontag beschreibt die Magnum-Fotografen als Personen, die danach strebten „als Chronisten ihrer Zeit, ob im Krieg oder im Frieden, ohne chauvinistische Vorurteile fair und aufrichtig Zeugnis abzulegen.“⁹¹ Ein bedeutender Fotograf des 20. Jahrhunderts, Edward Steichen, soll die Magnum-Fotografen einst als „führende Fotografen, deren Berichte über die menschliche Seite zeitgebundener Weltereignisse morgen schon zu zeitlos gültigen, visuellen Dokumenten der Geschichte werden“⁹² bezeichnet haben.

Im Wesentlichen versuchten die „Magnum“ Fotografen stets im richtigen Moment, im entscheidenden Augenblick den Auslöser zu drücken, um eine möglichst spannende und ergreifende Aufnahme zu erzielen. Die Parole „des entscheidenden Augenblicks“

⁸⁷ Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1986, S.172.

⁸⁸ Helmut Blecher, Fotojournalismus, Hamburg 2001, S.40.

⁸⁹ Vgl. Willfried Baatz, Geschichte der Fotografie, Köln 2000, S.153.

⁹⁰ Willfried Baatz, Geschichte der Fotografie, Köln 2000, S.128-129.

⁹¹ Susan Sontag, Das Leiden anderer betrachten, Frankfurt am Main 2005, S.43.

⁹² Edward Steichen, zitiert nach: Walter Koschatzky, Die Kunst der Photographie, Wien 1983, S.325.

steht eng mit dem Namen des berühmten Gründungsmitglieds von „Magnum“, Henri Cartier-Bresson, im Zusammenhang. Er veröffentlichte im Jahr 1952 sein bahnbrechendes Werk „The Decisive Moment“, das in Folge sämtliche Generationen von Fotografen beeinflussen sollte. Fotografieren bedeutete für Cartier-Bresson, „*in einem Augenblick, im Bruchteil einer Sekunde das Faktum und die strenge Form, die es ausdrückt und bedeutsam macht, zu registrieren.*“⁹³ Zu seiner Arbeitsauffassung gehörte eine nahezu auch perfekte Bildkomposition (vgl. Kapitel 4.1, S.55).

Kontrastierung „sozialkritische Dokumentarfotografie“ versus „humanistische“ Fotografie

Es wurden zuvor die Fotografen Jacob A. Riis und Lewis W. Hine erwähnt, die um die Jahrhundertwende mit ihren Werken zu den ersten sozialengagierten Dokumentarfotografen zählen. Beide bedienten sich der Fotografie, um die Öffentlichkeit auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen. Ihre Intention war es, mit der Beweiskraft der Fotografie soziale Reformen zu bewirken.

Dieselbe Absicht wurde erneut Jahrzehnte später zur Zeit der Weltwirtschaftskrise in den USA aufgegriffen. Um die schlimmsten gesellschaftlichen Folgen der Krise zu beseitigen, leitete die Administration unter Präsident Roosevelt tiefgehende soziale Reformen ein. Im Rahmen des so genannten „New Deal“ wurde 1935 die „Resettlement Administration“ (RA) eingerichtet, die ab 1937 den Namen „Farm Security Administration“ erhielt.⁹⁴ 1935 wurde Roy Stryker zum Leiter der Abteilung „Historical Section“ ernannt und mit der Aufgabe betraut, ein Team aus jungen Fotografietaletanten zusammenzustellen und die Notwendigkeit der Reformen durch die „Macht der Bilder“ zu unterstreichen. Die FSA-Fotografen sollten mit ihren Aufnahmen das Schicksal der verarmten Farmer sowie die landwirtschaftliche Misere der großen Depression dokumentieren. Stryker forderte von seinem Team, zu dem auch die bekannten Fotografen Walker Evans und Dorothea Lange gehörten, authentische Aufnahmen, die keinesfalls künstlerisch gestaltet sein durften. Laut Stryker galt: „*Dokumentieren heißt Tatsachen festhalten, ohne Stellungnahme. Der Dokumentarfotograf ist viel eher ein Realist als einer, der an der Wahrheit vorbeischaut...*“⁹⁵ Die FSA-Fotografen prägten mit ihren Aufnahmen eine neue Art der Dokumentarfotografie, die auf jegliche ästhetischen Werte verzichtete und aus rein dokumentarischem

⁹³ Henri Cartier-Bresson, *Der entscheidende Augenblick* (1952), in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie III.*, München 1983, S.83.

⁹⁴ Vgl. Jean Back, *The Family of Man 1955-2001*, Marburg 2004, S.71.

⁹⁵ Roy Stryker, zitiert nach: R.J. Doherty, *Sozialdokumentarische Photographie in den USA*, Luzern 1974, S.9.

Interesse handelte. Die Arbeiten der FSA-Fotografen prägten nachhaltig den Begriff „Dokumentarfotografie“.

Im Kontrast zu diesem Anspruch der neueren sozialkritischen Dokumentarfotografie steht in gewisser Weise die Richtung in der Fotografie, die als humanistische Fotografie bezeichnet wird und auf deren Weiterentwicklung in der Nachkriegszeit nun eingegangen werden soll.

Laut Marie-Loup Sougez gehörten der humanistischen Fotografie „ganz unterschiedliche Fotografen an, und sie umfasst sowohl die sozialen Fotoreportagen, die die Alltagsrealität mit einer gewissen Poesie festzuhalten versuchen, als auch Künstler, die eher persönliche Bilder und sich für die Menschen, Landschaften und Objekte ihrer Umgebung interessieren.“⁹⁶ Demnach handelt es sich um eine fotografische Strömung, die zwar verschiedene Ausformungen annimmt, aber als gemeinsame Absicht der einzelnen Fotografen, die „kleinen“ Menschen und deren Lebenswelt in den Mittelpunkt ihrer Fotoreportagen stellt. Im Allgemeinen suchten die Vertreter der humanistischen Fotografie nach Themen, die dem eigenen Leben nahestanden. Sie wollten die kleinen Freuden des Lebens, wie bewegende Blicke, zufällige Begegnungen und symbolische Szenen eines gesellschaftlichen Miteinanders, aufzeigen.⁹⁷ Meist sind die Motive einfache Menschen, die auf natürliche Art und Weise in dem Augenblick aufgenommen sind, in dem deren Empfindungen und Gedanken am Foto abzulesen sind.

Die humanistische Fotografie ist nach Marie-Loup Sougez „eine Kunstrichtung innerhalb des poetischen Realismus.“⁹⁸ Die Fotografen „stellen den Inhalt meist über die Form und messen dem Gefühl allergrößte Bedeutung bei“.⁹⁹ Die Betonung des Gefühls, welches ein Bild erwecken sollte, war schon ein Bestreben des bereits erwähnten Pioniers des Fotojournalismus, Erich Salomon. Auch der bekannte Fotojournalist und Vertreter der humanistischen Tendenz W. Eugene Smith, der ab 1939 für „Life“ tätig war, versuchte „die Welt durch Bilder, die Lebenserfahrung vermitteln, verbessern zu können“.¹⁰⁰

Nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr die Tendenz des humanistischen Fotografierens eine Breitenwirkung, die insbesondere von Frankreich ausging und anschließend ganz

⁹⁶ Vgl. Marie-Loup Sougez, Die humanistische Fotografie, in: Fundacion „La Caixa“, Europa nach der Flut, Wien 1995, S.291.

⁹⁷ Vgl. Jean-Claude Gautrand, Der Blick der Anderen, in: Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S.613.

⁹⁸ Marie-Loup Sougez, Die humanistische Fotografie, in: Fundacion „La Caixa“, Europa nach der Flut, Wien 1995, S.291.

⁹⁹ Jean-Claude Gautrand, Der Blick der Anderen, in: Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S.624.

¹⁰⁰ Ebda, S.620.

Europa erfasste. Nach den furchtbaren „*Bildern von Zerstörung und Völkermord*“ hatten die Fotografen das Bedürfnis „*eine Welt der Solidarität und Humanität darzustellen*“.¹⁰¹ Das vorherrschende Thema der Fotoreportagen bildeten wieder Momentaufnahmen menschlicher Alltagssituationen. Einige Fotografen ließen sich vom neorealistischen Kino und von populären Gedichten Préverts inspirieren. Mit ihren Aufnahmen versuchten sie Möglichkeiten für eine positivere Zukunft aufzuzeigen.¹⁰² Eine der bekanntesten Illustrierten der 1950er Jahre, die sich dem Thema der reichen Facetten der humanistischen Fotografie widmete, war die französische Zeitschrift „*Réalités*“.¹⁰³

Ein bedeutender Vertreter der humanistischen Fotografie, dessen Arbeitsweise „*der Poesie verpflichtet*“ war, ist der Franzose Robert Doisneau.¹⁰⁴ Er hält in seinen Momentaufnahmen, meist mit „*humorvollem Charakter*“¹⁰⁵, das Leben in der Stadt Paris fest. Vor allem die französischen Vertreter der humanistischen Fotografie charakterisierten auf „*poetische und mitfühlende Weise menschliches Leid*“.¹⁰⁶ Dies trifft auch auf die Werke Édouard Boubats zu, der seinen Aufnahmen eine friedliche und harmonische Atmosphäre hinzufügt.¹⁰⁷

Den Höhepunkt der humanistischen Fotografie markierte die im Jahr 1955 von Edward Steichen im New Yorker Museum of Modern Art (MoMa) konzipierte Ausstellung „*The Family of Man*“.¹⁰⁸ Die Ausstellung fand zehn Jahre nach dem Krieg statt. In dieser Zeit entstanden unzählige „*Live-Fotografien*“, „*Diese Tatsache verlangte*“, laut Tausk, „*geradezu danach, dass man ein Resumée der bisher erzielten Ergebnisse zog*“.¹⁰⁹ Die Ausstellung sollte die „*entscheidenden Momente des menschlichen Daseins, von der Geburt bis zum Tod*“ dokumentieren und „*Steichens Botschaft von der tiefen Verbundenheit aller Menschen*“ vermitteln.¹¹⁰ Steichens Intuition war es, mit Hilfe der universellen Sprache der Fotografie, das Verständnis zwischen den Menschen zu fördern. Die berühmte Wanderausstellung (1955-1963) zeigte 503 Fotografien aus 68

¹⁰¹ Vgl. Helmut Blecher, Fotojournalismus, Hamburg 2001, S.38.

¹⁰² Vgl. Jean-Claude Gautrand, Der Blick der Anderen, in: Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S.613.

¹⁰³ Vgl. Helmut Blecher, Fotojournalismus, Hamburg 2001, S.39.

¹⁰⁴ Ebda, S.38.

¹⁰⁵ Petr Tausk, Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert, Köln 1977, S.115.

¹⁰⁶ Vgl. Jean-Claude Gautrand, Der Blick der Anderen, in: Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S.613.

¹⁰⁷ Die Werke dieser beiden französischen Fotografen sollen in einem folgenden Abschnitt dieser Arbeit mit Ara Gülers Fotografien in einen Vergleich eingebracht werden (vgl. Kapitel 4.2, S.62 und Kapitel 4.4, S.67).

¹⁰⁸ Vgl. Jean Back, The Family of Man 1955-2001, Marburg 2004, S.28.

¹⁰⁹ Petr Tausk, Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert, Köln 1977, S.115.

¹¹⁰ Jean-Claude Gautrand, Der Blick der Anderen, in: Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S.628.

Ländern und verzeichnete 9 Millionen Besucher. Die meisten Fotografien stammten aus den Beständen der US-amerikanischen illustrierten Presse, wie dem „LIFE Magazine“, den Fotoagenturen, wie „Magnum“ sowie aus den Beständen der „Farm Security Administration“ (FSA).¹¹¹ Die Ausstellung „Family of Man“ war weltweit ein großer Erfolg und von der Besucherzahl her die bis dahin umfangreichste Ausstellung auf dem Gebiet der Fotografie. Die Breitenwirkung der Ausstellung festigte die Stellung der Fotografie in musealen Institutionen.¹¹² In weiterer Folge sollte die Fotografie zu einem unbestrittenen Bestandteil der Kunst an sich werden.

Allerdings stieß die Ausstellung „Family of Man“ mit ihrem „Übermaß an Sentimentalität und Mystifikation“¹¹³ auch auf Kritik. Boris von Brauchitsch stößt sich an der fehlenden politischen und sozialkritischen Positionierung des Unterfangens, wenn er schreibt: „In der Family of Man [...] gibt es keine Täter und Opfer, keine Politik und keine Geschichte mehr, sondern nur noch Milliarden von Menschen, die im großen Zyklus des Lebens Jugend, Reife und Alter durchlaufen, sich lieben, Kinder zeugen. [...] Die Family of Man strebt nach allgemein-menschlicher Harmonie, ohne je wirklich zu konkreten Ereignissen und Schicksalen Stellung zu beziehen [...].“¹¹⁴

Die Wirkung der humanistischen Fotografie hielt jedoch trotz Kritik noch länger an. So wurden die Grundideen in den 1960er Jahren durch die Initiative von Karl Pawek weitergeführt. Mit dem Großprojekt der drei „Weltausstellungen der Photographie“ knüpfte Pawek direkt an Steichens Idee an. Pawek, der unter anderem Herausgeber der „magnum“ Zeitschrift in Wien sowie ab 1959 Redakteur der Zeitschrift „Stern“ in Hamburg war, setzte sich insbesondere für eine Weiterentwicklung der Live-Fotografie ein.¹¹⁵ In seinem Werk „Das optische Zeitalter“ stellte er fest: „Der Künstler erschafft die Wirklichkeit, der Fotograf sieht sie.“¹¹⁶

Das Thema der ersten Ausstellung lautete „Was ist der Mensch“ (1963). Auf diese Frage sollten die an der Ausstellung teilnehmenden Fotografen mit ihren Fotos von Menschen aus der ganzen Welt antworten. Das Thema der zweiten Ausstellung war „Die Frau“ (1968) und der dritten „Unterwegs zum Paradies“ (1973).¹¹⁷ Die drei Folgen

¹¹¹ Gezeigt wurden unbekannte Amateuraufnahmen, aber auch Werke von bekannten Fotografen, wie die der bereits erwähnten Cartier-Bresson, Édouard Boubat, August Sander, Dorothea Lange oder Alfred Eisenstaedt.

¹¹² Vgl. Klaus Honnef, Die Herausforderung des Fernsehens, in: Ingo F. Walther (Hg.), Kunst des 20. Jahrhunderts. Band II, Köln 2005, S.668.

¹¹³ Vgl. Helmut Blecher, Fotojournalismus, Hamburg 2001, S.39.

¹¹⁴ Boris von Brauchitsch, Kleine Geschichte der Fotografie, Stuttgart 2002, S.171.

¹¹⁵ Vgl. Walter Koschatzky, Die Kunst der Photographie, Wien 1983, S.328.

¹¹⁶ Vgl. Karl Pawek, Das optische Zeitalter, Olten und Freiburg 1963, S.58.

¹¹⁷ Vgl. Karl Pawek, 3mal Weltausstellung der Photographie, Hamburg 1975, II.

der „Weltausstellung der Photographie“, die in einem Sammelband erschienen, wurden vom Magazin „Stern“ in Verbindung mit 367 Museen in 52 Ländern veranstaltet und von 14 Millionen Menschen besucht.¹¹⁸ Die Elemente der humanistischen Fotografie sollten mit Paweks „Weltausstellungen“ ihren letzten Höhepunkt erreichen.

2.2 DER EINZUG DER FOTOGRAFIE IN EINE SICH VERÄNDERNDE TÜRKEI

In der Türkei hielt die Fotografie Hand in Hand mit der einsetzenden Modernisierungsbewegung Einzug. Die westliche Moderne wurde als ein umfassendes universelles Konzept aufgefasst, dass es zu adaptieren galt.

Die Modernisierung des Osmanischen Staatsapparates setzte im vollen Umfang mit den so genannten Tanzimat-Reformen im Jahre 1839 ein. Der Niedergang des Reiches sollte durch die Reformierung der Armee und Verwaltung aufgehalten werden. Mit der Einführung moderner Bildungsinstitutionen, die nach westlichem Vorbild Wissen vermittelten, verbreitete sich unter einer neu entstandenen städtischen Elite vermehrt auch ein westlicher Lebensstil. Kleidung, Musik, das Interesse für Kunst, sogar die Lebensgewohnheiten lösten sich vermehrt von traditionell islamischen Strukturen und orientierten sich immer mehr nach dem Westen. Vor allem Frankreich und die französische Kultur waren eine Quelle der Inspiration.

In den 1880er Jahren wurde in den Schulen der Kunstunterricht eingeführt. 1882 wurde in Istanbul die Mimar Sinan Universität der Schönen Künste (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) gegründet.

Da der Islam das Abbild des menschlichen Portraits untersagte, verbreitete sich in der Türkei die Fotografie im 19. Jahrhundert zunächst vor allem durch Angehörige der nicht-muslimischen Minderheiten im Reich. Die ersten Studios wurden Mitte der 1840er Jahre im vornehmlich von Griechen, Armeniern und Angehörigen anderer christlicher Minderheiten bewohnten Stadtviertel Pera (heute Beyoğlu) eröffnet.¹¹⁹

Der osmanische Staat erkannte bald die Breitenwirkung der Fotografie. Immer öfter wurden Fotografen durch den „Hof“ für Propagandazwecke beauftragt. Im Westen steigerte sich das Interesse für den „Orient“, sodass vermehrt europäische Fotografen in die Türkei strömten.

¹¹⁸ Ebda.

¹¹⁹ Vgl. Engin Özendes, *Türkiye'de Fotoğraf*, Istanbul 1999, S.13-16.

Viele dieser Europäer waren weniger an der Darstellung der osmanischen Realität interessiert. Vielmehr spiegeln ihre Fotografien einen gewissen „Orientalismus“ wider, also eine verklärte westliche Wahrnehmung des Orients.¹²⁰

Nach dem Niedergang des Osmanischen Reiches wurde im Jahre 1923 unter Mustafa Kemal, später genannt Atatürk, die Republik Türkei gegründet. Bald darauf setzte ein umfassendes politisches und gesellschaftliches Reformprogramm ein, das das Ausmaß einer Kulturrevolution erreichen sollte.¹²¹ Die Türkei sollte als ein moderner Nationalstaat von der osmanischen Vergangenheit und islamischen sowie orientalischen Mustern befreit werden.

Das Vorbild der neuen Republik war Frankreich, sowie das französische Modell des Laizismus, das heißt die strenge Trennung von Staat und Religion. Aus dem öffentlichen Raum wurden religiöse Symbole und Referenzen verbannt. Die Gesetze, die Sprache, die Kultur und sogar die Geschichte sollte vom schweren islamisch-osmanischen Erbe gelöst werden. Die Staatseliten, die im Wesentlichen aus der reformistischen osmanischen Verwaltungs- und Militärkaste hervorgegangen waren, strebten das Ideal einer aufgeklärten Gesellschaft an. Die weitgehend konservativ-traditionelle Gesellschaft sollte in Form einer „Erziehungsdiktatur“¹²² nach dem Vorbild des städtischen Bürgertums umgeformt werden.

Die Fotografie wurde zu einem wichtigen Hilfsmittel für die Verbreitung einer modernen türkischen Nationalkultur nach westlichem Vorbild. Als Mittel der Modernisierung der als rückständig betrachteten anatolischen Provinzen wurden so genannte Volkshäuser (Halk evleri) gegründet. In diesen wurden auch Fotografiekurse angeboten. Jährlich wurden Wettbewerbe mit hoher Teilnehmerzahl veranstaltet. Um die Ausbildung zu fördern, vergab und unterstützte die Regierung Stipendien für das In- und Ausland.

In den 1930er Jahren ist im Universitätswesen eine Reformbewegung feststellbar. Man wollte die Akademie nach modernen europäischen Maßstäben reformieren. Der Kunstunterricht sollte nach westlichen Richtlinien neu ausgerichtet werden. Dazu wurden Experten aus dem Ausland für die Bereiche Malerei, Skulptur und Architektur ins Land geholt.

Mitte der 30er Jahre wollte die Staatsführung die gewaltigen Umwälzungen und das Ausmaß der Modernisierung international präsentieren. Dazu beauftragte der türkische

¹²⁰ Ebda.

¹²¹ Vgl. Cengiz Günay, From Islamists to Muslim Democrats?, Saarbrücken 2008, S.69.

¹²² Vgl. G.A. Sonnenhol, Kemal Atatürk heute, in: Südosteuropa Mitteilungen, 20.Jg., Heft 3, München 1980, S.23.

Staat den österreichischen Fotografen Othmar Pferschy. Pferschys Aufnahmen, veröffentlicht im Bildband „Die Türkei im Bild“, zeigen vor allem architektonische Bauwerke und landschaftliche Schönheiten, weniger Bauern, Arbeiter und einfache Menschen auf der Straße.¹²³ Pferschys Werk sollte die nachfolgenden türkischen Fotografengenerationen maßgeblich beeinflussen.¹²⁴

Der Übergang von der Einparteiendiktatur zu einer Mehrparteidemokratie im Jahr 1946 bedeutete eine wichtige Zäsur in der politischen Geschichte des Landes. 1946 wurde mit der Demokratischen Partei (DP) zum ersten Mal eine Oppositionspartei zugelassen.¹²⁵

Bei den Wahlen im Jahr 1950 erzielte die Demokratische Partei die Mehrheit der Sitze im Parlament. Die DP verfolgte einerseits die Förderung von mehr Marktwirtschaft, andererseits vertrat sie auch islamisch konservative Werte.

Ab 1950 begann in der Türkei ein rascher Industrialisierungsprozess. Da sich dieser jedoch hauptsächlich auf bestimmte Regionen beschränkte, setzte bald eine massive Migration aus wirtschaftlich unterentwickelten ländlichen Gebieten in die wirtschaftlichen Zentren ein. Die türkischen Großstädte Istanbul und Ankara wuchsen in wenigen Jahren zu Millionenstädten heran, wobei die rasante Urbanisierung von der „Proletarisierung“ des Erscheinungsbildes der Städte gekennzeichnet war.¹²⁶ Durch die steigende Mechanisierung und Kommerzialisierung wurden ganze Berufssparten aus dem Alltag verdrängt und in ihrer Existenz bedroht.¹²⁷ Ara Gülers fotografische Karriere begann in dieser Zeit großer wirtschaftlicher und sozialer Umbrüche (vgl. Kapitel 3.1, S.29).

Mit dem Übergang zum Mehrpartiensystem und der Förderung der Privatwirtschaft erlebte auch das türkische Pressewesen einen neuen Boom. Damit gewann auch die Fotoreportage in der Türkei an Bedeutung. Im Jahre 1948 wurden die Zeitungen „Hürriyet“ (Freiheit) und die erste Presseagentur „Basın-Foto“ gegründet.

Die politische und wirtschaftliche Neuorientierung in den 1950er Jahren war auch mit einer engen Bindung an die USA verbunden. Die Türkei gliederte sich zu Beginn des Kalten Krieges ins westliche System ein. Dies war auch verbunden mit einem immer größer werdenden kulturellen Einfluss der USA, wie er auch im Pressewesen deutlich wird. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten die türkischen Zeitungen und Zeitschriften

¹²³ Othmar Pferschy, *Fotoğrafla Türkiye. La Turquie en Image. Turkey in Pictures. Die Türkei im Bild*, Ankara 1936.

¹²⁴ Vgl. Seyit Ali Ak, *Erken Cumhuriyet Dönemi. Türk Fotoğrafi*, Istanbul 2001, S.221.

¹²⁵ Vgl. Udo Steinbach, *Die Türkei im 20. Jahrhundert*, Bergisch Gladbach 1996, S.160.

¹²⁶ Vgl. Udo Steinbach, *Die Geschichte der Türkei*, München 2000, S.43.

¹²⁷ Vgl. Jochen Blaschke, *Jahrbuch zur Geschichte und Gesellschaft des Vorderen und Mittleren Orients*, Berlin 1987, S.37-39.

keine eigene fotografische Abteilung. Erst die im Jahr 1949 gegründete Zeitung „Yeni İstanbul“ richtete unter einem neuen Konzept eine Fotoabteilung ein. Im Jahr 1952 wurde nach dem Vorbild der amerikanischen Zeitschrift „LIFE“ die monatliche Zeitschrift „Resimli Hayat“ veröffentlicht.¹²⁸ Dieses ab 1956 wöchentlich erscheinende Magazin änderte später den Namen in „Hayat mecması“ (Life Magazine).¹²⁹ In diesen Jahren waren amerikanische Produkte, Filme und Reportagen Vorbild für ein neues Lebensgefühl. „Hayat mecması“ war ein Ausdruck dieses neuen Lebensstils.

„Hayat mecması“ war die erste türkische Zeitschrift, die den in Amerika und Europa entwickelten neuen Reportagestil in der Türkei anwandte.¹³⁰ Außerdem war sie auch die erste Zeitschrift, die ihre Blätter im Tiefdruck, publizierte.¹³¹ Gemäß dem türkischen Fotografen Gültekin Çizgen, eiferte die Zeitschrift „Hayat“ hinsichtlich ihres politischen Beitrags der amerikanischen Illustrierten „LIFE“ nach. Laut Çizgen hatten die Reportagen allerdings nicht die „Größe“ einer „LIFE“ Reportage.¹³²

Der türkische Fotojournalist Ozan Sağıdç, der ab 1956 ebenfalls bei „Hayat mecması“ tätig war, äußerte sich über die Zeitschrift folgendermaßen: „Die Gründung von Hayat ereignete sich zu einem günstigen Zeitpunkt. Die Türkei war nach dem Zweiten Weltkrieg bereit, sich der Welt zu öffnen. Mit großem Interesse sah man Veränderungen und Entwicklungen entgegen. Als Vorbild für die Zeitschrift galt das „LIFE“ Magazine. Dieses Magazin wurde veröffentlicht, um mit lebendigen Reportagen die Neugier der Leser zu befriedigen. Es gab damals noch kein Fernsehen. Heute wäre das Überleben einer Zeitschrift dieses Ausmaßes nicht möglich [...] Die Öffnung der Türkei erfolgte zeitgleich mit einer neuen Drucktechnik. Hayat wurde für mich zu einer Art Vitrine, zu einem Medium für die Verbreitung meiner Bilder.“¹³³

Die Zeitschriften waren ein Ausdruck einer immer mehr differenzierten urbanen Gesellschaft. Neben den bisher genannten Zeitungen und Zeitschriften erschienen auch andere bedeutende Blätter wie: „Akşam“ (Abend), „Vatan“ (Das Vaterland), „Ulus“ (Nation), „Akis“ (Fluss), „Vakit“ (Zeit), „Hergün“ (Jeden Tag), „Yeni Sabah“ (Neuer Morgen), „Dünya“ (Welt), „Tercüman“ (Übersetzer), „Milliyet“, (Nation), „Cumhuriyet“ (Republik) und viele andere.¹³⁴

¹²⁸ Die Zeitschrift wurde von der Yapı Kredi Bankası, einer privaten türkischen Bank finanziert. Im Allgemeinen kann angemerkt werden, dass Banken in der Türkei eine wichtige Rolle bei der Förderung von Kunst und Publikation spielen.

¹²⁹ Vgl. Engin Özendes, Türkiye'de Fotoğraf, Istanbul 1999, S.26.

¹³⁰ Vgl. Seyit Ali Ak, Erken Cumhuriyet Dönemi. Türk Fotoğrafı, Istanbul 2001, S.185.

¹³¹ Interview mit Kaya Özsezin am 5. Mai 2008.

¹³² Interview mit Gültekin Çizgen am 7.Mai 2008.

¹³³ Ozan Sağıdç, zitiert nach: Seyit Ali Ak, Erken Cumhuriyet Dönemi. Türk Fotoğrafı, Istanbul 2001, S.185, eigene Übersetzung.

¹³⁴ Vgl. Seyit Ali Ak, Erken Cumhuriyet Dönemi. Türk Fotoğrafı, Istanbul 2001, S.149-180.

Der Militärputsch im Jahre 1960 beendete die Ära der Demokratischen Partei.¹³⁵ Die folgenden Jahre waren von einer tiefen und scheinbar unüberwindbaren Polarisierung der türkischen Gesellschaft gekennzeichnet. Vor allem die Jugend an den Universitäten wurde in den Sog der politischen Auseinandersetzungen gezogen. Es bildeten sich linke und rechte Gruppierungen. Ab Mitte der 1960er Jahre kam es immer öfter zu Ausschreitungen und Zusammenstößen zwischen diesen Gruppierungen, beziehungsweise zwischen diesen und den Sicherheitskräften.¹³⁶ Das parlamentarische System war durch die Feindschaft zwischen den beiden größten Parteien, der Republikanischen Volkspartei (CHP) und der Gerechtigkeitspartei (AP)¹³⁷, mehr oder weniger gelähmt.¹³⁸ Auch die türkische Wirtschaft geriet ab Mitte der 1970er Jahre verstärkt in die Krise. Die Inflation war im Steigen, das Auslandsdefizit wuchs und das Land steckte in einer chronischen Devisennot. Aufgrund der strengen Importverbote herrschte Mangel an mehreren Gütern des täglichen Lebens.

Am 12. September 1980 putschte das türkische Militär erneut gegen die demokratische Ordnung. Die primären Ziele der Armeeführung waren die Wiederherstellung der öffentlichen Ordnung und die langfristige Überwindung der tiefen Polarisierung in der Gesellschaft und die Konsolidierung der Wirtschaft.¹³⁹

Radikale Wirtschaftsreformen zu Beginn der 1980er Jahre führten die Türkei weg von einer streng kontrollierten Importsubstitutionswirtschaft, die das Ziel einer sich selbst erhaltenen Volkswirtschaft verfolgt hatte, hin zu einer exportorientierten Marktwirtschaft mit kompatibler Währung und Anbindung an die internationalen Märkte.

Bedingt durch die Einführung der liberalen Marktwirtschaft erfuhr auch die türkische Fotografie eine Veränderung. Es kam zu einer schrittweisen Trennung der Fotografie von der Pressefotografie. Während es bis dahin für Fotografen und Fotografinnen finanziell nicht möglich war, unabhängig von Aufträgen durch Zeitungen oder Zeitschriften ihrem Beruf nachzukommen, entstanden ab 1980 ein selbständiger Markt und die passende Infrastruktur, die es einigen Fotografen ermöglichte, unabhängig vom Preszewesen ihrer „Kunst“ nachzukommen. Ara Güler war aufgrund seines Bekanntheitsgrades einer der ersten Fotografen, der sich von einer fixen Anstellung im Zeitungs- und Zeitschriftenwesen löste.¹⁴⁰

¹³⁵ Vgl. Udo Steinbach, Die Türkei im 20. Jahrhundert, München 2000, S.169.

¹³⁶ Vgl. Ebda, S.184.

¹³⁷ Die Gerechtigkeitspartei (Abk. AP, türkisch Adalet Partisi) wurde 1961 gegründet und stellte unter Süleyman Demirel mehrmals die Regierung (1965-71, 1975-77 und 1979-80). Nach dem Militärputsch 1980 wurde sie verboten. 1983 wurde als Nachfolgeorganisation die Partei des Rechten Weges gegründet.

¹³⁸ Vgl. Udo Steinbach, Die Türkei im 20. Jahrhundert, München 2000, S.180.

¹³⁹ Vgl. Jochen Blaschke, Jahrbuch zur Geschichte und Gesellschaft des Vorderen und Mittleren Orients, Berlin 1987, S.111-112.

¹⁴⁰ Interview mit Kaya Özsezgin am 5. Mai 2008.

3 ARA GÜLER, EIN VORREITER DES FOTOJOURNALISMUS IN DER TÜRKEI

3.1 FAMILIÄRER HINTERGRUND, JUGEND UND AUSBILDUNG

Ara Güler wurde am 16. August 1928 in Istanbul, im Stadtviertel Beyoğlu, als einziger Sohn einer wohlhabenden armenischen Apothekerfamilie geboren. Sein Vater interessierte sich sehr für Kunst und besaß gute Kontakte zur türkischen Kunst- und Filmszene. Da sich der junge Ara schon früh für das Kino und die Literatur begeisterte, verhalf ihm sein Vater in den Sommerferien zu Anstellungen in Filmstudios.¹⁴¹ Dort lernte Ara Güler sämtliche Bereiche des Films, von der Montage über die Vertonung bis zur Entwicklung, kennen. Der Film, insbesondere der Dokumentarfilm, stellen für ihn wichtige Inspirationsquellen dar. Güler äußerte seine Begeisterung für das Kino folgendermaßen: „*das Kino erschafft eine [eigene] Welt. Diese kreierte Welt kann dem Zuschauer ganz neue Horizonte eröffnen.*“¹⁴² Die Erfahrungen, die Ara Güler bei diesen Anstellungen im Filmgeschäft machen konnte, waren nach seinen eigenen Angaben von großer Bedeutung für seine spätere Laufbahn als Fotograf. In einem Interview, das Ilker Maga mit ihm führte, äußerte sich Güler folgendermaßen: „*Wenn du Kameramann gewesen bist, ist die Fotografie ein Kinderspiel.*“¹⁴³ Gülers Fotografien weisen häufig Kompositionen auf, die filmischen Szenen gleichen. Im Interview, das ich mit Ara Güler führte, hob er diesen filmischen Einfluss auf seine Fotografien besonders hervor: „*Ich habe eine Komposition in meinen Fotos, die dem Film entnommen ist. Meine Aufnahmen zeigen Szenen in der Art eines Dokumentarfilms. Eigentlich gibt es diese Szenen in der Wirklichkeit gar nicht. Ich habe oft stundenlang auf einen Moment gewartet, den ich mir erhofft habe zu erhalten – manchmal ist er eingetroffen, manchmal auch nicht und dann habe ich weiter nach Szenen gesucht. Das Foto muß im Betrachter etwas bewirken, etwas auslösen.*“¹⁴⁴

Gülers eigentlicher Wunsch war es, Regisseur zu werden oder Theaterstücke zu schreiben.¹⁴⁵ Aufgrund dessen begann er nach seinem Gymnasiumabschluss mit einer

¹⁴¹ Vgl. Erdan Buldun, Ahmet Savaşçı (Film), Ara Güler. Der Fotograf Istanbuls, 1998.

¹⁴² Ara Güler, Ara Güler'in Sinemacıları, İstanbul 1989, S.5, eigene Übersetzung.

¹⁴³ Ara Güler, zitiert nach: Ilker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.24.

¹⁴⁴ Interview mit Ara Güler am 1. Mai 2008.

¹⁴⁵ Vgl. Erdan Buldun, Ahmet Savaşçı (Film), Ara Güler. Der Fotograf Istanbuls, 1998. Er hat nach eigenen Angaben neun Bühnenstücke sowie ein Buch geschrieben. Werkverzeichnisse Ara Gülers sind bereits in der Forschungsliteratur und auch von ihm selbst angelegt worden (vgl. Ara Güler, Eski İstanbul Anıları, İstanbul 1995, S.191-203. Besonders wichtige Werke befinden sich im Literaturverzeichnis (vgl. Kapitel 6.3, S.149).

Schauspielausbildung beim Theaterschauspieler und Regisseur Muhsin Ertuğrul¹⁴⁶, einem bekannten Regisseur des kommerziellen Kinos der Türkei. Doch nach einem Jahr brach Güler seine Ausbildung ab und entschied sich Wirtschaftswissenschaften zu studieren.¹⁴⁷ Zur selben Zeit begann Ara Gülers Karriere als Fotojournalist, und zwar so wie viele andere Fotografen als Autodidakt.¹⁴⁸ Von seiner Familie stets finanziell unterstützt, brauchte sich Güler keine Geldsorgen zu machen.

Güler äußerte sich über die Grundlagen der Fotografie folgendermaßen: „Eine Woche reicht, um zu lernen wie eine Kamera funktioniert. Wichtiger sind Ästhetik, Kultur... Und dass man einen ausgeprägten Geschmack hat. [...] Wie Eugene Smith, Cartier-Bresson... Das sind kultivierte Menschen. Es ist kein Zufall, dass sie solch gute Bilder haben machen können. Hinter solchen Fotografien steckt eine hohe Konzentration von Wissen.“¹⁴⁹

Internationale Fotojournalisten und deren Arbeiten kannte Güler bereits aus Zeitschriften, wie der „Camera“¹⁵⁰ oder der „Leica“, die regelmäßig erschienen. Da es zu jener Zeit für den Bereich der Fotografie keine Ausbildungsmöglichkeiten gab, bildete sich Güler in Bezug auf den Aufbau einer Reportage und den aktuellen „Live“-Stil anhand dieser Journale weiter,

Kaya Özsezgin meint, dass Ara Güler auch aufgrund seiner armenischen Herkunft den Vorteil hatte, in der türkischen Fotografie-Szene schneller Fuß fassen zu können, denn in der Türkei etablierte sich die Fotografie von Anfang an zuerst bei den in der Türkei lebenden Minderheiten. Diese Tradition reicht bis in die 1850er Jahre zurück. Die ersten Fotostudios wurden in Beyoğlu eröffnet, dem Viertel, in dem auch Ara Güler geboren und aufgewachsen ist und auch nach wie vor lebt. Laut Kaya Özsezgin stellen diese Umstände für Güler Vorteile dar, die er wahrgenommen hat und zu nutzen wusste.¹⁵¹

Ara Güler begann im Jahr 1948 neben seinem Studium der Wirtschaftswissenschaften bei der türkischen Zeitung „Yeni İstanbul“ (Neues Istanbul) als Journalist zu

¹⁴⁶ Muhsin Ertuğrul war von 1922-39 der einzige Regisseur im kommerziellen Kino der Türkei. Vom Theater kommend inszenierte er filmisch Theaterstücke mit Theaterschauspielern. Diese Stücke waren zur damaligen Zeit meist türkische Adaptionen französischer Klassiker.

¹⁴⁷ Vgl. Ara Güler, *Eski İstanbul Anıları*, Istanbul 1995, S.190.

¹⁴⁸ Autodidakten der Fotografie waren auch Eric Salomon, Felix H. Man, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa und viele andere (vgl. Christopher Belz, *Berufsbilder im Journalismus*, Konstanz 1999, S.45).

¹⁴⁹ Ara Güler, zitiert nach: Ilker Maga, *Hommage an Ara Güler*, Bremen 1998, S.32.

¹⁵⁰ Die in der Schweiz von Josef Charles Bucher gegründet Zeitschrift „Camera“ wurde erstmals 1922 mit dem Ziel der Verbreitung der „künstlerischen, bildnerischen Photographie“ publiziert. Romeo Martinez, ein Freund Ara Gülers, war von 1956 bis 1964 Bildredakteur der „illustrierten photographischen Monatszeitschrift für Berufsfotographen und Amateure“. Die Zeitschrift veröffentlichte fotografische Bildleistungen und hatte von Anfang an einen ausgezeichneten Druck. 1981 wurde die Zeitschrift „Camera“ eingestellt (vgl. Hans-Michael Koetzle, *Das Lexikon der Fotografen*, München 2002, S.54).

¹⁵¹ Interview mit Kaya Özsezgin am 5. Mai 2008.

arbeiten. Seine ersten Aufnahmen als Fotograf entstanden mit einer Rolleicord 2.¹⁵² Die ersten Erfahrungen sammelte Güler als Nachrichtenfotograf. Allerdings sind aus dieser Zeit keine Fotografien GÜlers bekannt geworden. Güler arbeitete neben den Fotografen Zeki Bükey, Mehmet Biber und Limasollu Naci für die damals erste Zeitung mit einer fotografischen Abteilung.¹⁵³ Ara Güler erinnert sich an diese Zeit: „*Damals kam die 6. Flotte der Amerikaner öfter nach Istanbul, und ich machte Fotos davon. Auch sehr viele unsinnige Reportagen sind in dieser Zeit entstanden. Ich habe bei allen mitgemacht.*“¹⁵⁴

Nach und nach begann Güler, Fotoreportagen zu erstellen. Erst mit diesen wurde sein Können erkannt, sodass er schon bald neben „Yeni İstanbul“ gleichzeitig für die Zeitung „Hürriyet“ zu arbeiten begann.

Nach seinem Militärdienst brach Güler sein Studium ab und begann 1954 für die damals monatlich erscheinende erste populäre türkische Zeitschrift „Resimli Hayat“ zu arbeiten.¹⁵⁵ Die 1956 in „Hayat mecması“ umbenannte Zeitschrift zeichnete sich schnell durch ihren guten Druck und ihre hervorragenden Fotoreportagen aus (vgl. Kapitel 2.2, S.24). Die ab 1956 wöchentlich erscheinende „Hayat mecması“ publizierte neben den Arbeiten von Ara Güler Fotografien von Ozan Sağdıç, Sami Güner, Yıldız Moran, Semiha Es und Inal Tengizman.¹⁵⁶ Ara Güler war von 1956 bis 1961 Leiter der Bildredaktion dieser Zeitschrift. Viele türkische Fotojournalisten arbeiteten während ihrer fotografischen Laufbahn eine gewisse Zeit lang bei „Hayat mecması“. Die Zeitschrift bedeutete für viele eine Art „Fotografie-Schule“, zudem es in der Türkei keine Möglichkeit für eine fotografische Ausbildung an Schulen oder Universitäten gab.¹⁵⁷

In diesen Jahren etablierte sich Ara Güler als Fotojournalist. „Hayat mecması“ bedeutete für ihn das Sprungbrett in die internationale Fotografie-Szene.

Im Jahr 1956 begann Ara Güler für die in Istanbul neu eröffnete Zweigstelle des „Time-Life“ Magazins als Fotojournalist zu arbeiten. Die Leitung des Büros im Istanbuler Stadtteil Maçka übernahm Robert Neville. Güler wurde der Nahost-Korrespondent der „Time-Life“. Ara Güler schildert seine Anstellung folgendermaßen: „*Da ich der bekannteste Reporter war, engagierten sie mich. Ich arbeitete für Hayat und Time gleichzeitig. In Maçka mietete Time ein Büro, der pure Luxus. Time, die größte Zeitschrift der Welt, eine größere gibt es nicht. Für das Time Magazine waren wir immer*

¹⁵² Die „Rolleicord 2“ Kamera wurde in den Jahren 1932-50 von der Firma Franke und Heidecke produziert. Die Kamera ist ein etwas einfacher konstruiertes Schwestermodell der Rolleiflex Kamera.

¹⁵³ Vgl. Engin Özandes, *Türkiye'de Fotoğraf*, Istanbul 1999, S.26.

¹⁵⁴ Ara Güler, zitiert nach: Erdan Buldun, Ahmet Savaşçı (Film), Ara Güler. Der Fotograf Istanbuls, 1998.

¹⁵⁵ Vgl. Ara Güler, *Eski İstanbul Anıları*, İstanbul 1995, S.190.

¹⁵⁶ Vgl. Engin Özandes, *Türkiye'de Fotoğraf*, Istanbul 1999, S.26.

¹⁵⁷ Vgl. Ebda.

dabei, wenn's um Wiesenringkämpfe oder Kamelwettrennen ging oder wenn prominente Amerikaner nach Istanbul kamen. Der Schwerpunkt lag allerdings auf der politischen Berichterstattung.“¹⁵⁸

Dass Ara Güler von „Time-Life“ Magazine ausgesucht wurde, spricht für seinen bereits renommierten Status als Fotograf. Die Tätigkeit für „Time-Life“ bedeutete für Güler die Aufnahme in die Garde der besten Fotografen der Welt, wie auch Gisèle Freund das „LIFE Magazine“ als die bedeutendste Illustrierte der Welt bezeichnete¹⁵⁹ (vgl. Kapitel 2.1, S.5).

Im Jahr 1956 entstand Ara Gülers bisher meist verkauftes Foto, „Allah“ (Abbildung 0)¹⁶⁰. Auf der Fotografie sind zwei verschleierte Frauen abgebildet, die rückwärts gewandt vor einer Moschee in Edirne sitzen. Laut Hasan Şenyüksel, dem Redakteur der Fotogallerie Fotoğrafevi, soll Ara Güler über dieses Foto gesagt haben: „Dieses Foto ist mein Siegel.“¹⁶¹ Laut Şenyüksel vereint die Aufnahme in eindrucksvoller Weise die drei Themen Islam, Frauen und Gewalt. Die Darstellung der zwei verhüllten Muslime ist eindeutig zu erkennen, das Element der Gewalt entsteht laut Şenyüksel durch die Ähnlichkeit des Schriftzugs „Allah“ mit einem Schwert.¹⁶² Gültekin Çizgen hält dieses Foto für ein mittlerweile oft nachgeahmtes Glanzstück Ara Gülers, an das jedoch spätere Verarbeitungen des Themas nie heranreichten.¹⁶³ Nebenbei sei erwähnt, dass Ara Güler „Allah“ nicht als seine beste Fotografie betrachtet, denn er meint, „meine beste Fotografie hab ich noch nicht geschossen.“¹⁶⁴

Im Jahr 1960 putschte das Militär und beendete die Regierungszeit der Demokratischen Partei. Ara Güler hielt dieses Ereignis in Fotos fest, die anschließend weltweit in Magazinen erschienen.¹⁶⁵

Ilker Maga stellte Güler einmal die Frage nach seinem politischen Standpunkt. Er fragte, ob Güler ein „Linker“ sei. Güler antwortete folgendermaßen: „Natürlich... Ich bin Korrespondent der Life.“¹⁶⁶ Doch im selben Interview schwächte er seine Antwort ab und ergänzte: „Wenn man sich meine Eltern ansieht, lässt sich natürlich auf so etwas

¹⁵⁸ Ara Güler, zitiert nach: Erdan Buldun, Ahmet Savaşçı (Film), Ara Güler. Der Fotograf Istanbuls, 1998.

¹⁵⁹ Vgl. Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1986, S.149.

¹⁶⁰ Die Abbildungen, auf die ich in den folgenden Kapiteln Bezug nehmen werde, wurden um die Lesbarkeit des Fließtextes nicht zu beeinträchtigen und gleichzeitig eine hohe Auflösung zu erzielen im Abbildungsverzeichnis im Anhang zusammengeführt.

¹⁶¹ Interview mit Hasan Şenyüksel am 7. Mai 2008.

¹⁶² Interview mit Hasan Şenyüksel am 7. Mai 2008.

¹⁶³ Vgl. Gültekin Çizgen, Bir Fotoğrafçının Anıları, İstanbul 1994, S.133.

¹⁶⁴ Ara Güler, zitiert nach: Bülent Çelik, Fotoğraf ve Ara Güler, İstanbul 2002, S.42, eigene Übersetzung.

¹⁶⁵ Ara Güler, zitiert nach: Ilker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.25.

¹⁶⁶ Ebda, S.22.

*schließen. Es scheint so etwas in mir zu sein. Ich habe eine solche Erziehung genossen, habe so gedacht, habe das für richtig befunden..... Ich habe gedacht, es sei richtig, das so aufzunehmen..... Wenn das alles heißt, dass ich Linker bin, dann bin ich es. Ich habe die Fotos so aufgenommen, wie es mir gefiel, wie ich es fühlte, wie es mich begeisterte. Doch ich habe nicht versucht, meine politische Seite in den Vordergrund zu stellen.*¹⁶⁷

Ara Gülers politischer Standpunkt, den er nie explizit ausführt, ist im Zusammenhang mit seinen Fotografien Istanbuls, die das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit bilden, von Interesse. Die Protagonisten der über Jahrzehnte entstandenen Aufnahmen gehören der unterprivilegierten Bevölkerungsschicht an, sodass der Eindruck einer politischen Aussage entstehen könnte. Auch wenn Güler diese Motivation häufig verneint, soll dieser Aspekt im Verlauf meiner Arbeit noch beleuchtet werden (vgl. Kapitel 4.3, S.64).

3.2 DIE INTERNATIONALISIERUNG SEINER ARBEIT

Ab 1958 folgten Aufträge für internationale Magazine. Güler wurde neben der „Time-Life“ auch freier Mitarbeiter und Nahost-Korrespondent für den „Stern“ und „Paris-Match“.¹⁶⁸ Güler übernahm die Berichterstattung aus dem Nahen Osten für fast alle weltweit wichtigen Publikationen. Monatlich vertrieb Güler auch seine Fotografien an die französische Zeitschrift „Réalité“.¹⁶⁹

In den 1950er und 1960er Jahren lernte Ara Güler die internationale Fotografie-Szene kennen. Seine Bekanntschaften mit bekannten Fotografen schildert Güler folgendermaßen: „Bei meinen Besuchen in Paris traf ich alle wichtigen Fotografen der damaligen Zeit. Marc Riboud kam hierher nach Istanbul, und wir machten ein Buch über die Türkei. Ein Teil der Fotos ist von mir. In dieser Zeit bereiteten wir Bücher für die Time vor. Marc machte mich bekannt mit Cartier-Bresson [...]. Der Herausgeber der Camera interessierte sich für mich und machte eine Sonderausgabe über mich. Leica Fotografie verlieh mir den Titel „Master of Leica“. In der Zwischenzeit wurden viele meiner Reportagen in zahlreichen Zeitschriften veröffentlicht.“¹⁷⁰

Die Bekanntschaft mit Marc Riboud und Henri Cartier-Bresson von der Fotoagentur „Magnum“ (vgl. Kapitel 2.1, S.5) bedeutete für Güler den endgültigen Einzug in die internationale Fotografie-Szene. Güler lernte in den darauffolgenden Jahren die meis-

¹⁶⁷ Ebda, S.35.

¹⁶⁸ Vgl. Ara Güler, Eski İstanbul Anıları, İstanbul 1995, S.190.

¹⁶⁹ Vgl. Özge Açıkkol, Sevgili dostum Ara'ya, İstanbul 2005, S.38.

¹⁷⁰ Ara Güler, zitiert nach: İlker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.25.

ten Künstler und Fotografen seiner Zeit kennen. Viele von ihnen, wie beispielsweise Cartier-Bresson, Boubat, Koudelka und Salgado besuchten Güler mehrmals in Istanbul.¹⁷¹ Mit ihnen entstanden langjährige Freundschaften.

Durch den Eintritt in die internationale Liga der Fotografie kam es zu einer gegenseitigen Beeinflussung. Vor allem die Idee des „entscheidenden Augenblicks“, die Henri Cartier-Bresson in seinem Werk „Decisive Moment“ darlegt, kann auf Gülers enge Kontakte mit „Magnum“ zurückgeführt werden¹⁷² (vgl. Kapitel 4.1, S.55).

Über die gegenseitige Beeinflussung der Fotografen äußerte sich Hasan Şenyüksel folgendermaßen: „Ara Güler profitierte sehr durch diese international bekannten Fotografen. Er wurde sehr durch Cartier-Bressons Arbeiten beeinflusst. Ara Güler hat wiederum auf Salgado einen Einfluss ausgeübt. Salgado schätzte Ara Gülers Portrait-Fotografien sehr. Er studierte genau die Art und Weise, wie Ara Güler seine Portraits fotografierte, auf was er dabei achtete.“¹⁷³

Im Jahr 1959 wurde Güler assoziiertes Mitglied bei „Magnum“, Vollmitglied wurde er jedoch nie. Güler ist sich der hohen Qualität, die in der Agentur Standard war, bewusst: „Die Agentur Magnum ist für uns Fotografen eine wichtige Schule, etwa so wie die berühmten Künstlerschulen im 15. Jahrhundert, aus denen Leute wie Raffael und Michelangelo hervorgingen. Bei Magnum ging es nicht nur ums Geld. Verlangt wurde immer erstklassigen Fotojournalismus.“¹⁷⁴

Wie die „Magnum“ Fotografen arbeitet auch Ara Güler mit einer Leica-Kamera.¹⁷⁵ Güler bevorzugt wie Cartier-Bresson die Leica M, welche auch bei kurzer Belichtungszeit leicht einzusetzen ist. Bis auf ein paar Ausnahmen benutzte Güler stets Weitwinkelobjektive, wie das 21 und das 25 mm Objektiv, da diese den größtmöglichen Bereich aufnehmen können.¹⁷⁶

1962 beendete Güler seine Arbeit als Leiter der Bildredaktion der Zeitschrift „Hayat mecmuası“, vertrieb aber weiterhin seine Fotografien als freier Mitarbeiter hauptsächlich über dieses türkische Magazin sowie über „Stern“, „Paris March“ und „Time-Life“.

In diesen Jahren war Güler auch häufig in London für die Zeitung „Observer“ tätig. Nach dem Wechsel der Observer-Fotografieabteilung zu „Times“, schloss sich auch Güler dieser Gruppe an und begann Fotografien an die „London-Times“ zu liefern. Zu Norman Hall dem damaligen fotografischen Leiter der „London-Times“ und Herausge-

¹⁷¹ Vgl. Özge Açıkkol, Sevgili dostum Ara'ya, İstanbul 2005, S.6-82.

¹⁷² Interview mit Isa Çelik am 28. April 2008.

¹⁷³ Interview mit Hasan Şenyüksel am 7. Mai 2008.

¹⁷⁴ Ara Güler, zitiert nach: Erdan Buldun, Ahmet Savaşçı (Film), Ara Güler. Der Fotograf Istanbuls, 1998.

¹⁷⁵ Vgl. L. Fritz Gruber, Vorwort. In: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, İstanbul 2006, S.6.

¹⁷⁶ Vgl. İlker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.30.

ber des „Photography Year Book“ hatte Güler einen guten Kontakt.¹⁷⁷ Ara Güler erhielt die ersten internationalen Auszeichnungen für seine fotografischen Leistungen. Im Jahr 1961 wählte ihn das „Photography Year Book“ in Großbritannien zu einem der sieben besten Fotografen der Welt. Im selben Jahr wurde Güler als einziger türkischer Fotograf in die ASMP (American Society of Media Photographers) aufgenommen. 1962 erhielt er die Auszeichnung zum „Master of Leica“ in Deutschland.¹⁷⁸

In den 1960er Jahren wurden seine Fotografien auf der ganzen Welt ausgestellt. Gülers erste Ausstellung im Ausland, „Die Türkei mit dem Auge dreier Fotografen“ (Üç Fotoğrafçının Gözüyle Türkiye) erfolgte 1964 in Deutschland, zusammen mit den beiden türkischen Fotografen Fikret Otyam und Ozan Sağıdış (vgl. Kapitel 4.4, S.67). Die Ausstellung wanderte 1965 auch nach Italien und Frankreich.

Im Jahr 1966 fand Ara Gülers erste Einzelausstellung in Istanbul statt. In dem von Pawek publizierten Sammelwerk der drei „Weltausstellungen der Photographie“ erschienen drei Aufnahmen Gülers¹⁷⁹ (vgl. Kapitel 2.1, S.5). Im Jahr 1968 wurde Güler vom Museum of Modern Art in New York (MoMa) zu den „Zehn Meistern der Farbfotografie“ gewählt.

Güler verstärkte die „Vermarktung“ seiner Fotografien. 1960 erschien im schwedischen Tidens Verlag sein Bildband „Öster om Eufrat“ (Jenseits vom Eufrat).¹⁸⁰ Die in der Schweiz erscheinende berühmte Zeitschrift „Camera“ widmete Ara Güler im Jahr 1962 ein Sonderheft. Die meisten seiner Publikationen, insbesondere seiner Fotografien Istanbuls und Anatoliens, erfolgten allerdings erst in den 1980er Jahren.

In den 1960er und insbesondere in den 1970er Jahren erstellte Ara Güler die meisten und seine hervorragendsten Fotoreportagen. Als eine seiner erfolgreichsten Reportagen bezeichnetet Ara Güler die im Jahr 1971 im „Life“ Magazine publizierte Dokumentation über Pablo Picasso, anlässlich dessen 90. Geburtstages. Für die Aufnahmen verbrachte Güler vier Tage in Picassos Haus nördlich von Cannes im Bezirk Notre-Dame-de-Vie.¹⁸¹ Die Picasso-Reportage war so erfolgreich, dass sie Güler auch an die französische Illustrierte „Paris-Match“ verkaufen konnte.

Anfang der 1970er Jahre erhielt Güler von der US-Information Agency die Einladung für ein weiteres interessantes Projekt mit dem Titel die „Creative Americans“.¹⁸² Güler hatte den Auftrag Fotoreportagen über berühmte Amerikaner zu erstellen. Unter den Per-

¹⁷⁷ Vgl. Özge Açıkkol, Sevgili dostum Ara'ya, Istanbul 2005, S.7-8.

¹⁷⁸ Vgl. Ara Güler, Eski İstanbul Anıları, İstanbul 1995, S.190.

¹⁷⁹ Vgl. Karl Pawek, 3 „Weltausstellungen der Photographie“, Hamburg 1975, S.340-42.

¹⁸⁰ Vgl. Ara Güler, Eski İstanbul Anıları, İstanbul 1995, S.190.

¹⁸¹ Vgl. Ara Güler, Seven Landmarks of the World, İstanbul 2002, S.219-235.

¹⁸² Vgl. L. Fritz Gruber, in: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, S.7.

sönlichkeiten befanden sich Alfred Hitchcock (Kalifornien, 1974), Dustin Hoffman (New York, 1974), Arthur Miller (New York, 1974), Imogen Cunningham (San Francisco, 1974), André Kertesz (New York, 1974) und Ansel Adams (San Francisco, 1974). Die portraitierten Personen bildete Güler in deren persönlichen Umfeld ab, in privaten Räumlichkeiten oder am Arbeitsplatz. Seine fotografische Ambition war es, die Individualität des Porträtierten hervorzuheben. Den in einem Stuhl sitzenden Alfred Hitchcock fotografierte er beispielsweise von unten, sodass seine Schuhsohlen überdimensional wirken und Hitchcock etwas Bedrohliches verliehen wird.¹⁸³ Laut L. Fritz Gruber, einem bekannten Kunsthistoriker, lässt sich anhand der Portraits die Verehrung Ara Gülers gegenüber diesen Persönlichkeiten ablesen, die er kreativ umzusetzen wusste: „*In each portrait, you have a sense of Ara Güler's respect for the photographic subject, but equally of the catalytic effect of his creativity on that subject.*“¹⁸⁴ Güler, für den das Portrait stets eine Herausforderung bedeutete, äußert sich folgendermaßen: „*Ein Portrait ist nicht einfach das Bild eines Gesichtes. Es ist die Gesamtheit des Lebens.*“¹⁸⁵ Eine ähnliche Auffassung zur Portrait-Fotografie hatte auch Gisèle Freund, die sich so wie Güler und viele andere Fotografen damals fotografischen Portraits widmete: „*Jedes Gesicht in seiner Individualität zu enträtselfn, besonders dasjenige schöpferischer Menschen, wurde für mich zu einer Passion*“¹⁸⁶ (vgl. Kapitel 2.1, S.5). Das Projekt „Creative Americans“ dauerte insgesamt sechs Monate. Anschließend wurde ein Ausstellungsbuch publiziert und 1975 eine Wanderausstellung in sechs Ländern organisiert.

Güler fotografierte auch sehr viele türkische Prominente. Einige Portraits berühmter türkischer Autoren, wie unter anderem das von Orhan Veli, Sait Faik, Orhan Kemal und Yasar Kemal erschienen in einem Sammelwerk.¹⁸⁷

Im Jahr 1975 veröffentlichte Güler seinen einzigen Dokumentarfilm, „Kahraman Yavuz“. Der Film zeigt die letzten Tage sowie die Demontage des Panzerschiffes Yavuz, das seinerzeit eine wichtige Rolle für den Eintritt der Türkei in den Ersten Weltkrieg gespielt hatte. Güler brauchte zehn Jahre für die Fertigstellung des Filmes.¹⁸⁸

Neben seinen Portrait-Fotografien und der Arbeit am Dokumentarfilm, widmete sich Ara Güler auch dem Feld der Fotoreportagen. Eine große Anzahl von diesen entstand in Anatolien, wo er jahrzehntelang die Menschen und die Kultur anatolischer Dörfer

¹⁸³ Vgl. Perihan Sariöz, Istanbul Paris İstanbul, İstanbul 2000, S.112-113, eigene Übersetzung.

¹⁸⁴ L. Fritz Gruber, Vorwort. In: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, İstanbul 2006, S.7.

¹⁸⁵ Ara Güler, zitiert nach: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, İstanbul 2006, S.151, eigene Übersetzung.

¹⁸⁶ Gisèle Freund, Die Poesie des Portraits, München 1998, S.9.

¹⁸⁷ Ara Güler, Bir devir böyle geçti kalanlara selam olsun, İstanbul 2005.

¹⁸⁸ Ara Güler, Kahraman Yavuz (Film), İstanbul 1975, URL: <http://kameraarkasi.org/yonetmenler/a/araguler/kahramanyavuz.html> [5.5.2008].

fotografisch dokumentierte. Zu seinen meist verkauften Reportagen über Anatolien zählen: „Arche Noah“ (1960), „Nemrut“ (1960) und „Aphrodisias“ (1962).¹⁸⁹ Das dritte Projekt sei kurz umrissen.

In den Ruinen der 3000 Jahre alten Stadt Aphrodisias fotografierte Güler im Jahr 1961 ein westanatolisches Dorf, das dort angesiedelt war und in das er nur zufällig gekommen war. 1812 waren dort Ausgrabungen gemacht worden, die Aufsehen erregt hatten, doch bald danach geriet Aphrodisias wieder in Vergessenheit. Da Güler der erste war, der nach 150 Jahren die Beschäftigung mit der antiken Stadt wieder aufnahm, gilt er als Wiederentdecker von Aphrodisias: „Ich traf Menschen, die mitten in den Ruinen von Aphrodisias lebten. Jetzt hat man sie ausquartiert, die Ruinen sind menschenleer. Die Lebensfreude der Menschen dort ist nur in meinen Fotos erhalten geblieben.“¹⁹⁰ Die Reportage über Aphrodisias wurde in zahlreichen internationalen Zeitschriften publiziert.¹⁹¹

Ara Güler war nicht der einzige türkische Fotograf, der das ländliche Anatolien bereiste, um die Eindrücke des dörflichen Lebens einzufangen. Dies taten beispielsweise auch Sami Güner, Ozan Sağıdış oder Fikret Otyam. GÜlers besondere Rolle war es jedoch, dass er mit seinen Fotografien Pionierarbeit leistete, indem sie den ersten Kontakt zwischen der türkischen Fotografie und der internationalen Szene herstellten.¹⁹²

Als erster türkischer Fotograf hielt Güler Einzug in verschiedene internationale Publikationen.¹⁹³ In diesem Zusammenhang spielte auch die von Göksin Sipahioğlu im Jahr 1969 in Paris gegründete Sipa-Press eine wesentliche Rolle. Durch diese Presseagentur erreichte die türkische Fotografie in Europa einen gewissen Bekanntheitsgrad.¹⁹⁴ Güler und Sipahioğlu pflegten eine langjährige Freundschaft.

Größtenteils entstanden GÜlers Fotoreportagen in Farbe, obwohl er persönlich Schwarz-Weiß Fotografien bevorzugt. Dazu Güler: „Doch eine Reportage verkauft sich nur mit Farbfotos.“¹⁹⁵ In seinen Ausstellungen zeigt Güler allerdings immer nur Schwarz-Weiß Aufnahmen von etwa 50 bis 60 Fotografien¹⁹⁶ (vgl. im Detail Kapitel 3.4, S.42, Kapitel 4.1, S.55 und Kapitel 4.4, S.67).

¹⁸⁹ Ilker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.28.

¹⁹⁰ Ara Güler, zitiert nach: Erdan Buldun, Ahmet Savaşçı (Film), Ara Güler. Der Fotograf Istanbuls, 1998.

¹⁹¹ Ilker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.25.

¹⁹² Vgl. Engin Özandes, Türkiye'de Fotoğraf, İstanbul 1999, S.27.

¹⁹³ Wie zum Beispiel: In den USA publizierte Mariana Noris im Jahr 1964 in ihrem Werk „Young Turkey“ Fotografien GÜlers. 1970 erschien in München das Fotografiealbum „Turkei“, ein weiteres Werk mit GÜlers Fotografien.

¹⁹⁴ Vgl. Engin Özandes, Türkiye'de Fotoğraf, İstanbul 1999, S.27.

¹⁹⁵ Ara Güler, zitiert nach: Ilker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.31.

¹⁹⁶ Ebda, S.29.

Für diverse Reportagen reiste Güler unter anderem nach Indien, Indonesien, Kenia, Ägypten, Nepal, Jemen, Japan, Pakistan, Zypern und Thailand.

1999 wurde Ara Güler in der Türkei als „Fotograf des Jahrhunderts“ geehrt. Am 28. August 2008 feierte Ara Güler seinen 80. Geburtstag, der mit zahlreichen Ehrungen und Festen in Istanbul begangen wurde.

3.3 DER „VISUELLE HISTORIKER“ İSTANBULS UND SEINE ARBEITSWEISEN

„In Istanbul bin ich geboren, in Istanbul hab ich gelebt, in Istanbul werde ich sterben.“¹⁹⁷

Ara GÜLERS besondere Leidenschaft galt stets seiner Heimatstadt Istanbul. Als „visueller Historiker“, wie er sich selbst beschreibt, fotografiert Güler sie seit fast 60 Jahren, ihr sieht er sich verpflichtet.¹⁹⁸ „Sein“ Istanbul ist jedoch ein altes, verlorenes; ein Istanbul, das heute so nicht mehr existiert¹⁹⁹ und das auch schon in den 1950er und 1960er Jahren, als er seine berühmtesten Bilder schoss, altmodisch war (vgl. Kapitel 3.4, S.42).

Sein Hauptaugenmerk gilt nicht den Bauwerken. Im Mittelpunkt seiner Arbeiten stehen die Menschen. Denn, so Güler, „Ohne die Menschen gibt es kein Leben auf der Welt. Alles ist für die Menschen da. Aus diesem Grund zeige ich auf meinen Fotografien immer Menschen.“²⁰⁰

Die Menschen, die Ara Güler abbildet, sind Einwohner Istanbuls und gehören meist ärmeren und unterprivilegierten Schichten an. Oft handelt es sich dabei um Hafenarbeiter, Fischer, Lastenträger, Straßenarbeiter, Händler oder Straßenkinder. Er scheint in diesem Milieu eine Authentizität Istanbuls zu finden, die er sonst verloren glaubt. Einige der ärmlicheren Stadtteile Istanbuls besuchte er im Laufe der Jahre regelmäßig. Zu seinen bevorzugten Bezirken zählten und zählen beispielsweise Zeyrek, Eyüp und Karaköy, Orte, die auch heute noch vornehmlich von Zuwanderern aus den ländlichen Gebieten Anatoliens bewohnt werden.

Vor allem in den 1950er und 1960er Jahren versuchte Güler das Flair des alten Istanbul, das er aus seiner Kindheit kannte und das ihm in Erinnerung geblieben war,

¹⁹⁷ Ara Güler, zitiert nach: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, Istanbul 2006, S.199, eigene Übersetzung.

¹⁹⁸ Vgl. Erdan Buldun, Ahmet Savaşçı (Film), Ara Güler. Der Fotograf Istanbuls, 1998.

¹⁹⁹ Ara Güler publizierte zwei Bildbände, die das „verlorengegangene Istanbul“ schildern. Der erste Band „Erinnerungen an das alte Istanbul“, Istanbul 1994, erschienen bei Globus Dünya Basinevi, enthält Schwarz-Weiß Fotos. Der zweite Band, „Verlorene Farben“, 1995 Istanbul, erschienen bei Dünya Şirketler Grubu, enthält Farbfotos.

²⁰⁰ Ara Güler, zitiert nach: İlker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.21.

auf seinen Fotos festzuhalten. Bewusst suchte er Plätze und Straßen Istanbuls auf, die die Atmosphäre eines historischen vermittelten.²⁰¹ Das was ihn interessierte, war ein Istanbul, das damals noch einen dörflichen Charakter aufwies. Dort fand er eine Ästhetik, deren Verlust im Laufe des Wandels zu einer modernen, unpersönlichen Großstadt er beklagt. Ara Güler sieht sich im Gegensatz zu den vielen Neuankömmlingen und der jüngeren Generationen als ein „wahrer“ Istanbuler, der sich dem im Verschwinden begriffenen Lebensgefühl des alten, kosmopolitischen Istanbul, verpflichtet fühlt: „*Istanbuler zu sein, ist eine Lebensart, weil Istanbul das Zentrum und der Schmelzkiegel von drei wahrlich großen Reichen war. Istanbul ähnelt keiner anderen Stadt auf der Welt. Es ist schade, dass die kommenden Generationen dieses Lebensgefühl nie erleben werden.*“²⁰² Mit der Fotografie, so Hasan Şenyüksel, „versucht er, *Istanbul unsterblich zu machen*“.²⁰³

Güler beklagt das Verschwinden eines besonderen Lebensgefühls und einer einzigartigen Stadtlandschaft, obwohl er Veränderung als einen natürlichen und notwendigen Prozess beschreibt: „*Das Zeitalter hat sich gewandelt, das Leben hat sich geändert.... es sollte sich verändern, es hat sich verändern müssen, und so ist es geschehen.*“²⁰⁴ Dennoch: Das heutige, moderne Istanbul empfindet Güler als nicht mehr fotografierenwert. Die einstige Stadt „*Istanbul ist gestorben*“, sagt er.²⁰⁵

Ara GÜlers Fotografien des Istanbuls der 1950er und 1960er Jahre wurden im Laufe der Zeit überaus berühmt. Sie wurden zu einem Sinnbild für die Stadt, das auch noch heute in zahlreichen Medien verwendet wird. Im Gespräch mit mir äußerte sich Ara Güler darüber kritisch: „*Fast täglich, wenn ich den Fernsehr einschalte, sehe ich, dass sie meine Fotos bringen. [...] Sie kopieren meine Fotos und zeigen sie im Fernsehen. Auch die Zeitungen machen nichts anderes. Ich werde dabei nicht gefragt. Wen soll ich da bitte zur Rechenschaft ziehen? Wenn ich für jedes Foto, dass sie im Fernsehen ausstrahlen, Geld bekommen würde, wäre ich bereits ein Millionär.*“²⁰⁶

Die Methoden, Techniken und Zugänge, die Ara Güler in seiner fotografischen Dokumentation Istanbuls anwendet, sind vielfältig. Hier soll insbesondere anhand seiner persönlichen Aussagen auf einige seiner Überzeugungen eingegangen werden, die für die späteren Bildanalysen und Vergleiche relevant sind.

²⁰¹ Interview mit Hasan Şenyüksel am 7. Mai 2008.

²⁰² Ara Güler, Eski İstanbul Anıları, İstanbul 1995, S.II., eigene Übersetzung.

²⁰³ Interview mit Hasan Şenyüksel am 7. Mai 2008.

²⁰⁴ Ara Güler, Eski İstanbul Anıları, İstanbul 1995, S.II., eigene Übersetzung.

²⁰⁵ Ara Güler, zitiert nach: Bülent Çelik, Fotoğraf ve Ara Güler, İstanbul 2002, S.39, eigene Übersetzung.

²⁰⁶ Interview mit Ara Güler am 1. Mai 2008.

Gülers wesentlicher Grundgedanke in all seinen Werken kann in den folgenden zwei Zitaten zusammengefasst werden: „Wer die Menschen nicht liebt, kann kein guter Fotograf sein. Es kann keinen Menschen ohne die Liebe, keine Fotografie ohne den Menschen geben!“²⁰⁷ Und: „Als ein Fotograf der Menschen möchte ich ihre Freuden, Dramen, ihre Art zu leben, ihre Ängste, alles, was zum Menschen dazugehört, aufnehmen.“²⁰⁸ Sein fotografisches Interesse gilt menschlichen Lebenssituationen, die ihn bewegen und begeistern. Kaya Özsezgin bezeichnet Ara Güler treffend als den „Berichterstatter des Lebens“²⁰⁹.

Auf der Suche nach dem geeigneten Motiv verbrachte Güler Stunden mit dem Durchwandern der Stadt, denn „das Geschehen, der Moment ist wichtig“, so Güler.²¹⁰ Mit diesem Bestreben folgt Güler ganz seinem großen Vorbild Henri Cartier-Bresson. Sowie bei Cartier-Bresson handelt es sich auch bei Gülers Fotografien um Momentaufnahmen, doch um im richtigen Moment den Auslöser zu drücken, musste Güler oft stundenlang Geduld aufbringen: „Das ist eben die Dokumentarfotografie. Der Fotojournalist schreibt die Geschichte mit seiner Kamera. Einer der besten Männer auf diesem Gebiet ist Henri Cartier-Bresson“²¹¹ (zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden der beiden Fotografen vgl. Kapitel 4.1, S.55).

Die auf dem Foto dargestellten Personen versucht Güler so natürlich wie möglich wiederzugeben. Um eine authentische Mimik der Menschen zu erhalten, wendet Güler je nach Situation unterschiedliche Arbeitsmethoden an. Entweder verhält sich Güler unauffällig, sodass seine Anwesenheit nicht bemerkt wird. In diesem Fall „muss der Fotograf unsichtbar bleiben. Er muss eine Ecke finden und dort wie ein normaler Bürger sitzen, eine halbe Stunde warten und erst dann fotografieren“²¹² Oder aber Güler führt vor der Aufnahme lange Gespräche mit den Personen, die er aufnehmen möchte. Er versucht zu den Menschen, die er portraitiert möchte, eine Beziehung aufzubauen: „Ich setze mich mit den Menschen zusammen, spreche mit ihnen und im Gespräch versuche ich ihre Situation zu verstehen. Ich bin mit ihnen zusammen und mache Fotos von ihnen.“²¹³ Auf diese Weise erlangt Güler das Vertrauen der Menschen, sodass diese die Scheu vor der Kamera verlieren und die Anwesenheit des Fotografen vergessen. Laut Hasan Şenyüksel war Güler in manchen Gegenden, die er regelmäßig aufsuchte,

²⁰⁷ Ara Güler, zitiert nach: Ilker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.35.

²⁰⁸ Ebda, S.22.

²⁰⁹ Interview mit Kaya Özsezgin am 5. Mai 2008.

²¹⁰ Ara Güler, zitiert nach: Ilker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.22.

²¹¹ Ara Güler, zitiert nach: Bülent Çelik, Fotoğraf ve Ara Güler, İstanbul 2002, S.38, eigene Übersetzung.

²¹² Ara Güler, zitiert nach: Ilker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.30.

²¹³ Ebda, S.34.

den Bewohnern bereits so vertraut, dass er mit einem 21 mm Objektiv nah an seine Motive herankommen und dadurch „ungestellte“ Aufnahmen erzielen konnte.²¹⁴

Gülers Interesse für das Leben der einfachen Menschen sowie seine Arbeitsweise, bei der er entweder still beobachtet und dadurch zu einem nicht störenden Bestandteil der Szene wird, oder durch lange Gespräche mit dem Gegenüber einen persönlichen Kontakt aufbaut und dadurch in dessen Geschichte eintaucht, können durchaus in der Tradition der humanistischen Fotografen betrachtet werden (vgl. Kapitel 2.1, S.5).

In gewissem Widerspruch zu dieser Erkenntnis steht jedoch eine andere Selbstsicht Ara Gülers, der sein fotografisches Schaffen weniger teilnehmend humanistisch und mehr nüchtern dokumentarisch sieht. So bezeichnet Güler seinen Fotoapparat als ein Mittel, das nicht lügt.²¹⁵ In seinen Fotografien sieht er ein Zeugnis der Realität, das nichts verschönert oder verklärt.

Güler bekundet immer wieder, dass er keineswegs ein Künstler ist (vgl. Kapitel 2.1, S.5). Vielmehr sieht er sich als einen nüchternen Beobachter, der durch das Mittel der Fotografie Situationen und Ereignisse lediglich dokumentiert. Gülers Ablehnung, als Künstler betrachtet zu werden, beziehungsweise die Fotografie als Kunst zu bezeichnen, scheint daher zu röhren, dass es ihm darum geht, die Realität wiederzugeben. Kunst hingegen scheint er als eine Verfälschung oder Beschönigung der Realität zu sehen. Seiner Meinung nach muss man etwas Neues erschaffen um es als Kunst bezeichnen zu können. Etwas, das bereits existiert, erkennt er nicht als Kunst an. Eine Fotografie bedeutet für ihn, eine Kopie zu erstellen.²¹⁶ In einem Interview mit Ilker Maga äußerte er sich folgendermaßen: „*Ich bin kein Fotokünstler, sondern Fotojournalist und deswegen ist die Dokumentation für mich wichtiger als die Ästhetik. [...] Der Filmemacher wird das drehen, was er sich zurechtgelegt hat, was in der Realität nicht unbedingt existiert. Die Fotografie hingegen nährt sich voll und ganz aus der Realität. Kunst entsteht aus den Gedanken des Menschen, sie braucht in der Realität nicht zu existieren. Kunst ist Lüge.*“²¹⁷

Diese Äußerungen Gülers sind umstritten. Vor allem da seine fotografischen Werke, auch wenn sie seiner Ansicht nach primär aus Gründen der Dokumentation entstanden sind, nie auf eine Ästhetik verzichten. Manche seiner Fotografien sind nicht als rein fotojournalistische Arbeiten zu betrachten, sondern als äußerst kreativ konzipierte „Bilder“, deren Ästhetik Güler unter anderem durch die Komposition von Lichtkontrasten

²¹⁴ Interview Hakan Şenyüksel am 7. Mai 2008.

²¹⁵ Ara Güler, zitiert nach: Ilker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.23.

²¹⁶ Interview mit Hasan Şenyüksel am 7. Mai 2008.

²¹⁷ Ara Güler, zitiert nach: Ilker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.22-23.

hervorruft. Um auf diesen Aspekt weiter eingehen zu können, ist es angebracht, einige Fotografien Gülers genauer zu analysieren. Dieser Versuch wird in den folgenden Kapiteln unternommen.

3.4 CHRONOLOGISCHE DARSTELLUNG DER S/W FOTOGRAFIEN ISTANBULS UND WERKBETRACHTUNG

Ara Gülers Aufnahmen der 1950er und 1960er und teilweise auch der 1970er Jahre werden heute als seine „klassischen“ Werke bezeichnet. Größtenteils handelt es sich dabei um Aufnahmen Istanbuls, aber auch um Fotografien, die in Anatolien entstanden. Da die Summe der Arbeiten, die in diesem Zeitraum entstanden sind, den Rahmen meiner Diplomarbeit sprengen würde, sollen hier ausschließlich ausgewählte 15 Fotografien näher behandelt werden, die in den Büchern „Best of Ara Güler“ sowie „Erinnerungen an das alte Istanbul“ (Eski İstanbul Anıları) erschienen sind. Sie sind alle zwischen den Jahren 1950 und 1960 entstanden und können als Gülers „klassische“ Fotografien Istanbuls bezeichnet werden.

Bei seinen so genannten „klassischen Arbeiten“ handelt es sich um Schwarz-Weiß Fotografien, die wie bereits erwähnt, zum Teil als Auftragswerke und zum Teil aus eigenem Interesse entstanden sind.

Die folgende chronologische Auflistung der Fotografien soll Aufschluss über die zeitliche Entstehung der Werke geben sowie eventuelle thematische Beziehungen zwischen den Auftragswerken und den persönlich motivierten Aufnahmen darlegen. Die Werkbetrachtung soll Gülers Stil und Ästhetik beleuchten sowie erkennbare stilistische Unterschiede beziehungsweise mögliche Entwicklungen aufzeigen.

Es ist hier darauf hinzuweisen, dass es sich bei der Werkbetrachtung, seien es Auftragswerke oder „künstlerisch ambitionierte“ Arbeiten, stets um subjektive Sichtweisen handelt, die andere Interpretationsmöglichkeiten nicht ausschließen.

Die erste Fotografie (**Abbildung 1**) „Die Fischer von Kumkapı kehren in den ersten Morgenstunden in den Hafen zurück“ (Sabahın ilk ışıklarında Kumkapı balıkçıları limana dönüyor) entstand im Jahr 1950. Diese Aufnahme ist Teil einer Fotoreportage, die zu Gülers erstem Auftragswerk als Fotojournalist angehört. Die Fotoreportage sollte das Alltagsleben der armenischen Fischer dokumentieren. Das Foto entstand auf der Rückfahrt nach dem Fischfang. Vermutlich begann kurz nach der Entstehung der Fotografie der Fischverkauf. Der Kapitän im Vordergrund sowie auch die Fischer im Hintergrund tragen Hemd und Sakko.

Die Fotografie wird von starken Lichtkontrasten begleitet. Der wolkenbedeckte Himmel im Morgengrauen verursacht ein Lichterspiel aus Hell und Dunkel. Relativ

zentral in der Bildmitte sind durch die ersten Sonnenstrahlen die dunklen Silhouetten der Minarette der Sultan Ahmet Camii klar zu erkennen. Der dramatisch wirkende Himmel steht im Kontrast zum glatten, ruhigen Meer. Es herrscht eine spannungsgeladene Atmosphäre. Die Stimmung auf dem Foto strahlt eine „Ruhe vor dem Sturm“ aus.

Der Umstand, dass sich Güler mit seiner Kamera unmittelbar in der Nähe der Fotografierten Personen befunden haben muß und dennoch die Porträtierten in einer natürlichen, unbeobachtet wirkenden Pose aufgenommen wurden, deutet darauf hin, dass Güler vermutlich eine gewisse Zeit mit den Fischern verbracht hat.

Die Fotografie mit dem Titel „Fischernetze in Kumkapı“ (Kumkapı'da balıkçı ağları) (**Abbildung 2**) entstand ebenfalls im Jahr 1950. Diese Aufnahme entstand nicht als Auftragswerk, sondern aus Gülers eigenem Interesse. Das Foto zählt zu jenen Werken, die er als „künstlerisch ambitioniert“ bezeichnet. Es ist anzunehmen, dass die Aufnahme unmittelbar nach der Abwicklung der zuvor behandelten Fotoreportage entstanden ist, da es sich um denselben Ort, Kumkapı, handelt. Demnach ist es wahrscheinlich, dass sich Güler für dieses „künstlerisch ambitionierte“ Foto, von seiner im Auftrag entstandenen Reportage, inspirieren ließ. Die Fotografie besteht aus einem klaren Lichterspiel. Die zum Trocknen aufgehängten Fischer netze nehmen die gesamte Bildfläche ein. Wie in einer auf Symmetrie bedachten Malerei beherrschen die dunklen Farbkleckse der Schwimmer die Bildkomposition. Horizontale und vertikale Linien durchziehen die Fotografie. Ganz am unteren Bildrand befindet sich der Horizont des Meeres, wobei vom Meer nur ein geringer, von der Sonne aufblitzender Streifen, zu erkennen ist. Relativ in der Mitte des unteren Bildrandes befinden sich zwei im Vergleich zur Bildfläche sehr kleine menschliche Rückenfiguren. Das Netz scheint sich unmittelbar vor dem Fotografen befunden zu haben, der sich zum Zeitpunkt der Aufnahme vermutlich in einer knienden Position befunden haben muss. Bei der Aufnahme handelt es sich um eine nahezu perfekt arrangierte Bildkomposition, die von einer klaren Symmetrie beherrscht wird. Die Aufnahme wird von einer malerischen Atmosphäre begleitet, weshalb die Absicht ihrer Entstehung eine künstlerisch ambitionierte vermuten lässt.

Die Aufnahme „Eyüp“ (**Abbildung 3**) entstand ebenfalls wie die zwei oberen Fotografien im Jahr 1950. In Eyüp entstanden mehrere Fotoreportagen Gülers, die sich den Themen Moscheen und Religion widmeten. Die Aufnahme „Eyüp“ publizierte Güler, neben anderen Fotografien, in seinem Buch „Erinnerungen an das alte Istanbul“. Die Aufnahme befindet sich im Abschnitt, die er mit den Worten „Zuflucht im Glauben suchen“ betitelt. Auf der Fotografie sind zwei verhüllte Frauen zu sehen, wobei eine Frau mit ihrem Kind am Schoß das Hauptmotiv bildet. Sie wird von weiteren Personen um-

geben, jedoch sind diese nicht näher erkennbar. Das Bild wirkt aufgrund der harten Schwarz-Weiß Kontraste, die durch die hellen osmanischen Säulen (Grabstelen?) im Hintergrund und der schwarzen Kleidung der Frauen entstehen, sehr streng. Die Frau im Vordergrund hat ihren Kopf zur Seite gedreht und blickt konzentriert zum rechten Bildrand, aus dem Bild heraus, wobei das Kind auf ihrem Schoß direkt in die Kamera, also den Betrachter anstarrt. Die aussagekräftigen Blicke der beiden Protagonisten sowie die strenge schwarze Kleidung und das Kopftuch der Frau deuten eine Geschichtte an. Beide, das Kind und die Frau, scheinen in ihrer Situation gefangen zu sein. Ernste Blicke verursachen im Betrachter den Wunsch mehr über die Situation der dargestellten Personen zu erfahren.

Die Position der Frau mit ihrem Kind am Schoß erinnert an das katholische Motiv Maria mit dem Kind. Da es von Ara Güler selbst keine Äußerung über die Entstehung dieser Fotografie gibt, kann nur vermutet werden, dass es sich um eine Anlehnung an das in der christlichen Ikonenmalerei häufig vorkommende Motiv handeln könnte. Vielleicht wollte Ara Güler mit der Übertragung des Motivs auf den Islam eine Anspielung auf die multikulturelle Vergangenheit der Stadt Istanbul unternehmen.

Die Fotografie „Korbträger im Beyoğlu-Fischbazar“ (Beyoğlu Balık Pazarı'nda küfeciler) (**Abbildung 4**) entstand im Jahr 1954. Güler widmete sich in mehreren Fotoreportagen dem Thema der Kinderarbeit. Auch diese Aufnahme gehört zu einer dieser Fotoreportagen. Das Foto befindet sich ebenfalls in Gülers veröffentlichten Buch „Erinnerungen an das alte Istanbul“. Zusammen mit anderen Fotografien bildet es Güler im Abschnitt mit dem Titel „Das Geheimnis des Arbeitenden“ (Çalışanın gizemi) ab.

Dargestellt sind drei Burschen, die sich während der Arbeit vermutlich auf der Strasse begegneten. Der eine Bursche betreut offenbar den Eier-Verkaufsstand, der sich vor einem Hühnerfleischladen befindet. Die zwei anderen Burschen haben ihre Ware in einem Tragkorb am Rücken befestigt. Die Körbe, die nicht mehr voll beladen sind, sowie der Stand der Sonne, der anhand des Schattens auf dem Boden erkennbar ist, deutet auf eine Szene am Nachmittag hin. Die Anwesenheit Gülers haben die Burschen offensichtlich nicht bemerkt, denn auch der zentral in der Bildfläche situierte Junge, der in Richtung des Betrachters blickt, scheint müde auf den Boden zu starren. Die Aufnahme wirkt wie eine Szene aus einem Theaterstück. Das Licht strahlt wie eine künstliche Beleuchtung die Protagonisten an. Der Laden im Hintergrund ist weniger Licht durchflutet und wirkt daher wie eine Bühnenkulisse.

Die Szene könnte ebenso im Paris der 1930er Jahre aufgenommen worden sein. Bei dieser Fotografie handelt es sich um eine Dokumentaraufnahme. Güler nahm eine Alltagsszene auf, die heute in dieser Form nicht mehr existiert. Die Aufnahme entstand

vermutlich mit Gülers fotojournalistischer Absicht, jenes abzubilden, was damals zum Bild eines normalen Alltags gehörte.

Die Fotografie „Verabschiedung am Galata-Kai“ (Galata rıhtımında ayrılık) (**Abbildung 5**) entstand im Jahr 1955. Das Foto gehört zu Gülers Werken, die aus eigenem Interesse entstanden.

Zu sehen ist eine Frau, die einem Mann, der aus der Schiffsluke seine Hand ausstreckt, einen Zettel zusteckt. Die Frau trägt ein Kopftuch und hat sich offensichtlich für den Abschied schön gekleidet. Den Bildausschnitt bestimmt die relativ zentral auf dem Anlegeplatz stehende Frau als Rückenfigur und die Seitenfront des Schiffes mit der kleinen Schiffsluke, aus der die Hand des Mannes herausragt.

Wieder handelt es sich bei dieser Fotografie um eine Alltagssituation. Die Szene ist einfach konzipiert und kann wohl von allen Menschen auf dieser Welt gelesen werden. Es handelt sich um eine symbolische Szene, eine Abschiedsszene, die das Schicksal zweier Menschen zeigt. Es ist ein Moment dargestellt, der durch die erzählende Situation der abgebildeten Szene eine Geschichte andeutet, die im Betrachter eine Fortführung erfährt. Hierbei kommt meines Erachtens klar zum Ausdruck, was Gisèle Freund über die Funktion von symbolischen Fotografien festgehalten hat: „*Ein Bild ist leichter zu verstehen als das abstrakte Wort und daher für jedermann zugänglich; seine Besonderheit liegt darin, dass es an das Gefühl appelliert; es lässt keine Zeit zum Nachdenken, wie es vergleichsweise bei der Unterhaltung oder der Lektüre eines Buches möglich ist.*“²¹⁸

Das Foto „Zwei Männer im Wohnheim für Ledige“ (Bekar odalarında yaşayan iki kişi) (**Abbildung 6**) entstand im Jahr 1955. Die Aufnahme publizierte Güler ebenfalls im Buch „Erinnerungen an das alte Istanbul“. Das Foto ist im Abschnitt mit dem Titel „Flucht aus Angst vor dem Morgen, sich trösten wollen oder die Befreiung suchen“ (Yarın korkusundan kaçış, avunmak veya kurtuluş) abgebildet.

Abgebildet sind zwei auf einem Stockbett liegende Männer in einem heruntergekommenen Zimmer. Offensichtlich besitzen die Männer nicht mehr Kleidung und Besitztümer, als jene, die auf dem Bettgestell und der Wand aufgehängt sind. Müde und starr blicken sie in die Kamera des Fotografen. Die Müdigkeit in ihren Augen lässt ein hartes Alltagsleben vermuten, sie wirken in ihrem gesamten Erscheinungsbild aber dennoch nicht vollkommen verzweifelt. Es scheint so, als ob sie die Hoffnung auf ein besseres Leben nicht aufgegeben hätten.

Gülers Aufnahme dokumentiert die Arbeiterrealität jener Zeit. Die Fotografie entstand im Wohnhaus für ledige Männer, ein Ort, von denen es in den 1950er Jahren viele gab. Sie

²¹⁸ Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1986, S.228.

wurden insbesondere von anatolischen Arbeitern, die ohne ihre Familien in die Stadt kamen, bewohnt.

Gülers Fotografie lässt eine sozialdokumentarische Absicht vermuten. Ob die Aufnahme den miserablen Zustand der Wohnhäuser aufdecken sollte, um verbessernde Verhältnisse zu schaffen, kann hier nicht eindeutig bestimmt werden. Auf jeden Fall handelt es sich bei dieser Fotoreportage um eine unter vielen, die zum Thema das Leben „der Arbeiter“ hatte.

Die Aufnahme „Bootsleute am Goldenen Horn, die alte Galata-Brücke und die neue Moschee“ (Haliç sandalcıları, eski galata köprüsü ve yeni camii) (**Abbildung 7**) entstand im Jahr 1956. Dieses Foto verwirklichte Güler nicht im Rahmen eines Auftrags, sondern aus eigenem Interesse.

An dieser Stelle ist anzumerken, dass Güler ab 1956 für das „Time-Life“ Magazine tätig war. In diesen Jahren lernte er die internationale Fotografie-Szene kennen, beginnend mit der Bekanntschaft von Marc Riboud und bald darauf Henri Cartier-Bresson. Es ist anzunehmen, dass Güler von diesen Fotografen, ob bewusst oder unbewusst beeinflusst wurde.

Auf der Fotografie (Abbildung 7) bewirken Wolken, Rauch und möglicherweise Nieselregen eine von Unschärfe durchzogene Szene. Im Vordergrund befinden sich zwei männliche Gestalten, die offensichtlich gerade in ein Gespräch verwickelt sind. Vermutlich entstand die Aufnahme, nach der Arbeit, am späten Nachmittag. Hinter ihnen befindet sich die alte Galata-Brücke und die im Nebel und Rauch der Dampfschiffsschlote eingetauchte Neue Moschee, deren Minarett noch am ehesten im „Smog“, zu erkennen sind. Vögel umkreisen das vom Licht aufschimmernde Meer.

Moscheen und Minarett gehören zu Gülers beliebten Motiven. Vermutlich da diese die größtmögliche Authentizität Istanbuls auf den Fotos wiederzugeben vermachten. Außer den zwei Männern im Vordergrund sind keine weiteren Personen dargestellt. Der vermutlich eher graue und nasse Tag hüllt die Szene, insbesondere aufgrund der mächtigen Hintergrundkulisse, in eine verträumte Atmosphäre, die trotzdem einen dokumentarischen Charakter der Fotografie erkennen lässt.

Die Aufnahme „Karaköy“ (**Abbildung 8**) entstand im Jahr 1957. Diese Fotografie gehört zu Ara Gülers Arbeiten, die aus persönlichem Interesse entstanden.

Vom unteren bis zum oberen Bildrand ist die konvexe Form einer Schiffsseitenwand zu erkennen. Exakt in der Bildmitte befindet sich auf dem heraufgezogenen Anker des am Hafen angelaufenen Schiffes ein darauf stehender Mann (Maler, Anstreicher), der gerade die Schiffswand streicht. Im unteren Drittel der Bildfläche sind nebeneinander zwei, offensichtlich ebenfalls am Anlegeplatz ruhende Fähren abgebildet. Vermutlich

wurde die Aufnahme an einem regnerischen Tag aufgenommen, da das Meer unruhig und der Hintergrund nur in seinen Umrissen zu erkennen ist.

Das Foto bildet einen Kontrast, da es in seinem Erscheinungsbild, einerseits eine melancholische und doch künstlerisch ambitionierte Darstellung zeigt und andererseits in den Mittelpunkt der Bildfläche einen Arbeiter situiert.

Diese Fotografie könnte synonym für alle Werke Gülers verwendet werden, da anhand dieser Aufnahme klar erkennbar ist, dass im Mittelpunkt seiner Arbeit stets die Menschen stehen. Allerdings handelt es sich lediglich um eine menschliche Silhouette, von der die gesamte Atmosphäre des Bildausschnittes lebt.

Die Fotografie „Der osmanische Friedhof in Zeyrek, Kind mit Puppe“ (Zeyrek'te Osmanlı mezarları, çocuk ve oyuncak bebeği) (**Abbildung 9**) entstand im Jahr 1957. Diese Aufnahme ist Teil einer Fotoreportage zum Thema „Kinder“, die Güler in seinem Buch „Erinnerungen an das alte Istanbul“ im Abschnitt „Zuflucht im Glauben suchen“ (Inanmak sığınmak) abbildet.

Auf der vorderen rechten Bildfläche blickt ein kleines, ärmlich wirkendes Mädchen mit einer Plastikpuppe im Arm direkt in die Kamera des Fotografen. Hinter dem Mädchen befinden sich vermutlich spätantike Sarkophag-Spolien, die eingemauert den Abschluss eines Ziegelmauerwerks bilden. Ebenfalls im Hintergrund sind durch eine Öffnung des Ziegelmauerwerks mehrere osmanische Grabsteine zu erkennen, die von wild wachsenden Sträuchern umgeben sind. Die Fotografie vereint die byzantinische und die osmanische Vergangenheit sowie die türkische Gegenwart mit der Abbildung des Mädchens mit der Plastikpuppe im Arm.

Die Fotografie weist einen dokumentarischen Charakter auf und lässt Platz für wissenschaftliche Interpretationen. Indem das Mädchen in ihren Armen ein Kind trägt, scheint sie die Rolle einer Mutter übernommen zu haben. Im Hintergrund lassen die historischen Mauerreste vergangener Kulturen, die Andeutung auf die verschiedenen Religionen vermuten. Das Foto könnte symbolisch für die Mutterschaft stehen, einer Rollenverteilung, die sich trotz verschiedener Kulturen nicht ändern wird.

Ebenso zeugen möglicherweise die heruntergekommenen byzantinischen Ornamente sowie der osmanische Friedhof im Hintergrund von vergangenem Ruhm. Die Plastikpuppe in den Armen des ärmlich wirkenden Mädchens im Vordergrund scheint die Moderne zu symbolisieren, wobei das Mädchen das Bindeglied zwischen der großen Vergangenheit und dem heute darstellt.

Die Aufnahme „Abends auf der Galata-Brücke, Wartende auf die Heimfahrt mit dem Sammeltaxi“ (Akşam eve dönüş için dolmuş bekleyenler, Galata köprüsü üzerinde) (**Abbildung 10**) entstand im Jahr 1958. Diese Fotografie gehört zu einer Reihe von Gülers Werken, die nicht im Auftrag verwirklicht wurden, sondern die zu seinen vom

Kino und Film inspirierten Arbeiten zählen. Wie bereits in Kapitel 3.1 erwähnt, äußerte sich Güler mir gegenüber, dass er bewusst eine Bildkomposition anwendet, die dem Film entnommen ist.

Das Foto ist sehr unscharf gehalten. Die sich spiegelnden und verschwimmenden Lichter deuten auf einen regnerischen Abend hin. Es sind die Scheinwerfer mehrerer Autos sowie die Lichter von zwei Fähren auf der linken Bildhälfte und Straßenbeleuchtungen zu erkennen. Dominant in der mittleren Bildhälfte ist die strahlend erleuchtete Neue Moschee platziert. Im Vordergrund der linken Bildhälfte befinden sich auf dem Gehsteig menschliche Gestalten, deren Körper nur in ihren Umrissen erkennbar sind.

Die dargestellte Szene erzeugt durch die Unschärfe und die durch den Regen verursachten, ineinander verschwimmenden Objektgrenzen eine bewegte Atmosphäre. Die Aufnahme stellt das stark bewegte Alltagsleben einer Großstadt dar. Die Fotografie zeigt eine Hektik, die mit dem Straßenverkehr und den Menschenmassen zum täglichen Leben einer Großstadt zählt.

Die Fotografie „Eck-Café in der Hazzopulo Passage in Beyoğlu“ (Hazzopulo pasajında köşe kahvesi, Beyoğlu) (**Abbildung 11**) entstand im Jahr 1958. Das Foto ist Teil mehrerer Fotoreportagen mit dem Thema “Lass es gut sein, das Leben geht weiter” (Boşver, hayat devam ediyor).

Die Aufnahme zeigt drei in einem Straßencafé sitzende Männer, wobei die beiden links und rechts von dem in der Mitte situierten Mann sitzenden, diesem aufmerksam zuhören. Ihrer Kleidung nach zu urteilen, scheinen die Männer einer besser situierten sozialen Schicht anzugehören. Auf der rechten Bildhälfte ist als Rückenfigur der arbeitende Teeverkäufer abgebildet. Die Aufnahme zeigt wieder einen Hell-Dunkel Kontrast. Die drei Protagonisten sind von einem hellen Hintergrund umgeben, wobei der mittlere mit einer Handgestik im Gespräch vertieft eine dunklere Kleidung als die beiden am Rand sitzenden Männer trägt, wodurch er eine verstärkte Pointierung erfährt. Der arbeitende Teeverkäufer hingegen gerät wiederum aufgrund seiner hellen Oberbekleidung und der dunklen Hose in ein Kontrastspiel mit dem Hintergrund. Betonung erfahren jedoch beide Bildteile, sowohl die Männer als auch der Teeverkäufer.

Güler scheint mit der Wahl der Szene auf den Gegensatz zwischen den Männern, die den Freuden des Lebens nachgehen, und dem arbeitenden Teeverkäufer anspielen zu wollen. Bei dieser Aufnahme handelt es sich um eine Momentaufnahme, die das damalige Alltagsleben Istanbuls festhält. Die dargestellten Personen wirken aufgrund ihrer Kleidung altmodisch, sodass mit der Aufnahme eine „vergangene Welt“ assoziiert wird.

Die Fotografie „Alkohol trinkender alter Mann in Tophane“ (Tophane'de içki içen ihtiyacı), (**Abbildung 12**) entstand im Jahr 1959. Im selben Jahr entstanden mehrere Aufnahmen einer Fotoreportage zum Thema „Die Unterschlupf Suchenden“. Güler

bildet für diese Reportage meist betrunkene Männer in einem Lokal ab, die den Anschein erwecken, sich mit der Hilfe des Alkohols von der Härte und den Erschwerissen des Lebens ablenken zu wollen. Kurz: Menschen, die die Befreiung im Alkohol suchen. Die Abbildung 12 bildete Güler im Buch „Erinnerungen an das alte Istanbul“ im Abschnitt „Auf der Flucht vor dem Morgen, sich trösten oder die Erlösung“ ab.

Die Aufnahme zeigt ein Portrait eines alten Mannes, der in einem Lokal vor einem Tisch mit einem Glas und einer Flasche Alkohol sitzt. Mit auf den Tisch aufgestellten Ellenbogen stützt er mit beiden Händen sein Gesicht. Hinter diesem Mann befindet sich mit dem Rücken zu ihm ein weiterer Mann, der den Kopf auf einen aufgestellten Arm stützt. Der Titel verrät, dass es sich um einen betrunkenen Mann handelt. Die Anwesenheit des Fotografen scheint er nicht bemerkt zu haben. Sein starrer Blick verrät seinen alkoholisierten Zustand. Nicht zu erkennen ist, ob er sich in seiner eigenen Welt befindet, in der er durch sein Lächeln glücklich zu sein scheint, oder, ob er wegen einer anderen Situation lächelt.

Trotz seiner offensichtlich nicht allzu glücklichen Lebenslage, hat er einen gewissen „lieblichen“ Blick nicht verloren. Sein Gesichtsausdruck wirkt so, als ob er sich von einer tristen Realität entfernt hätte und in eine weite, glücklichere Welt blickt. Trotz der offensichtlichen Trostlosigkeit um ihn, wirkt er nicht verzweifelt, sondern strahlt Hoffnung aus.

Die Fotografie „Springender Bootsmann am Haliç und Frachtschiff“ (Haliç’té atlayan sandalcı ve yük feribotu) (**Abbildung 13**) entstand 1960. Diese Aufnahme bildete Güler im Buch „Erinnerungen an das alte Istanbul“ im Abschnitt „Das Licht von Istanbul“ (İstanbul’un ışığı) ab. Fast alle Werke Gülers, die nicht als Auftragswerke, sondern aus eigenem Interesse entstanden sind, befinden sich in diesem Abschnitt.

Die Aufnahme wurde in einem dynamischen Augenblick aufgenommen, der zeigt, wie ein Mann von einem Boot auf ein anderes springt und noch nicht vollständig mit beiden Beinen gelandet ist. Der springende Mann befindet sich mittig auf der unteren Bildhälfte, den Körper in Richtung des Betrachters gedreht. Vor der Bootsanlegestelle, in der oberen Bildhälfte durchquert von links nach rechts ein Frachtschiff die Bildfläche. Das Meer schimmert aufgrund der Sonneneinstrahlung hell auf.

Bei dieser Fotografie handelt es sich um eine Momentaufnahme, die im entscheidenden Augenblick aufgenommen wurde. Der auf dem Foto festgehaltene Moment des Sprungs löst bei der Betrachtung ein Gefühl der Freiheit und Dynamik aus.

Die Aufnahme „Die Straßenbahnen am Galatasaray-Platz an einem verschneiten Tag“ (Karlı bir günde Galatasaray meydanında tramvaylar) (**Abbildung 14**) entstand im Jahr 1960. Diese Aufnahme erschien in Gülers Buch „Erinnerungen an das alte Istanbul“ im Abschnitt „Egal, das Leben geht weiter“ (Boşver, hayat devam ediyor).

Die Fotografie wurde an einem kalten Wintertag bei Schneefall aufgenommen. Die Gebäude nehmen mehr als die Hälfte der oberen Bildfläche ein. Die beiden parallel aus der mittleren linken Bildfläche kommenden Straßenbahnen befinden sich symmetrisch auf der horizontalen Bildmitte, wobei wiederum exakt zwischen den Straßenbahnen ein Mann mit einer Schaffnermütze situiert ist.

Der gesamte Bildausschnitt ist von kleinen, weißen Schneeflocken bedeckt, womit der Aufnahme ein malerischer Charakter verliehen wird. Die Aufnahme könnte als ein Werk Gülers betrachtet werden, dass sich an der Schwelle zwischen Kunst und Dokumentarfotografie befindet. Einerseits vermittelt das Foto aufgrund der gebückten Haltung der Personen eine Kälte sowie eine Menschlichkeit, die mit der Aussage „das Leben geht weiter“ eine Alltagssituation dokumentieren will, und andererseits sind die Gesichter der Menschen aufgrund der gewählten größeren Distanz nicht eindeutig erkennbar, wodurch die Atmosphäre gleichzeitig irreal wirkt. Mit den über die gesamte Bildfläche verteilten Schneeflocken wird der Fotografie eine malerische Atmosphäre verlieren, die eine rein dokumentarische Absicht Gülers in Frage stellt. Durch den kleinteiligen Bildgrund, der durch die Schneeflocken unterstrichen wird, verleiht Güler der Fotografie künstlerische Elemente.

Die nächste Fotografie „In Salacak aus dem Boot kletternde Kinder“ (Salacakta sandaldan inen çocuklar) (**Abbildung 15**) aus dem Jahr 1964 zeigt wiederum eine Aufnahme, die Güler im Buch „Erinnerungen an das alte Istanbul“ im Abschnitt „Das Licht Istanbuls“ abbildete, die laut Hakan Şenyüksel zu Gülers „künstlerisch ambitionierten Arbeiten“ zu zählen ist.²¹⁹

Die Fotografie zeigt eine äußerst friedliche Stimmung, die von einer romantischen Atmosphäre begleitet wird. Etwa in der Bildmitte ist ein Ruderboot mit drei Kindern in einer kleinen Bucht abgebildet. Rechts neben dem Boot befindet sich ein weiteres Ruderboot. Hinter den Kindern bilden Felsblöcke die abgrenzende Bucht, auf deren vorderer Spitze eine stehende menschliche Gestalt im Gehschritt erkennbar ist. Der eine Junge ist bereits halb aus dem Boot ausgestiegen und hält sich am Ufer fest. Die anderen beiden Kinder befinden sich noch im Ruderboot. Am oberen Bildrand ist in der Ferne, links, der Bezirk Sultan Ahmet mit der Blauen Moschee und der Hagia Sofia zu erkennen, sowie rechts die Neue Moschee.

Das Bild wird trotz der Aufnahme in Schwarz-Weiß von einem warmen, weichen Licht begleitet. Es scheint an einem lauen Sommerabend vor dem Sonnenuntergang aufgenommen zu sein. Ein ruhiges Meer unterstreicht die friedliche Stimmung.

²¹⁹ Interview mit Hasan Şenyüksel am 7. Mai 2008.

Die Aufnahme zeigt erneut Gülers Vorliebe für Schwarz-Weiß Kontraste. Die Sonnenstrahlen heben die Flächen und Ränder des Bootes hervor und tauchen die nicht angestrahlten Objekte in ein Dunkel. Die Aufnahme wurde im Gegenlicht aufgenommen, weshalb die Hell/Dunkel Kontraste besonders betont werden.

Die Zusammenschau der eben beschriebenen Fotografien ergibt, dass Ara Gülers Werke durch folgende Elemente bestimmt werden: Zwischen seinen im Auftrag entstandenen Werken und seinen aus persönlichem Interesse verwirklichten Arbeiten bestehen grundsätzliche Unterschiede. Seine Auftragswerke werden von einem klaren dokumentarischen Stil begleitet, der von einer Realitätsnähe bestimmt ist (Vergleiche Abbildungen 1, 3, 4, 6, 11, 12). Es ist nicht notwendig, die Titel dieser Aufnahmen zu kennen, um das Gesehene zu verstehen. Sie lassen klar die Ambitionen einer Fotoreportage erkennen. Die Fotos versuchen mittels Blicken, Gesten und Szenen das Thema der Aufnahme für sich sprechen zu lassen. Die Gesichter der dargestellten Personen sind in Gülers Auftragswerken eindeutig zu erkennen, beziehungsweise bilden diese das Charakteristikum dieser Werke. Zumindest implizit schwingt bei vielen von ihnen eine sozialkritische Komponente mit. Im Gegensatz dazu stehen seine persönlich motivierten Arbeiten, die er selbst zum Teil zumindest als „*künstlerisch ambitioniert*“²²⁰ bezeichnet (vgl. Abbildungen 2, 5, 7, 8, 10, 14, 15). Der Hauptunterschied liegt bei diesen Fotografien in der Darstellung der Menschen. Diese Aufnahmen zeigen keine klar erkennbaren Gesichter. Zwar bleibt Güler auch bei diesen Fotografien dem Prinzip „Der Fotograf der Menschen zu sein“ treu, jedoch sind hier nur menschliche Silhouetten zu erkennen. Gülers Abbildungen menschlicher Gestalten sind anonym und zeigen keine Details. Die so genannten „*künstlerisch ambitionierten*“ Arbeiten tragen keine soziale oder politische Botschaft, sondern vermitteln viel mehr ein Gefühl von Harmonie, Ästhetik und häufig Nostalgie (vgl. Abbildungen 2, 5, 7, 8, 10, 13, 14, 15). In der türkischen Sprache wird diese besondere Nostalgie, die sich auf Istanbul bezieht und sich durch viele Werke türkischer Künstler und Schriftsteller zieht, als „*hüzün*“ bezeichnet. Orhan Pamuk, der türkische Nobelpreisträger für Literatur, versucht diesen Begriff näher zu verdeutlichen: „The *hüzün* of Istanbul is not just a mood evoked by its music and its poetry, it is a way of looking at life that implicates us all, not only a spiritual state but a state of mind that is ultimately as life-affirming as it is negating.“²²¹

²²⁰ Interview mit Hasan Şenyüksel am 7. Mai 2008.

²²¹ Orhan Pamuk, *Hüzün*. In: Alex Webb, *Istanbul. City of a Hundred Names*, New York 2001, 127. Über den bewußten Einsatz von Gefühlen der Nostalgie und Melancholie in der Kunst vgl. Axel Murken, Christa Murken, *Melancholie und Eros in der Kunst der Gegenwart. Sammlung Murken*, Köln 1998; Ludger Heidbrink, *Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne*, Wien 1997; Ludger Heidbrink, *Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung*, München 1994.

Das Element der Nostalgie in Ara Gülers Werken ist laut Kaya Özsezgin, ein von Güler bewusst eingesetztes Mittel. Laut Özsezgin dokumentierte Güler mit seinen Fotografien die Veränderungen, den rasanten Wandel Istanbuls, die bei heutiger Betrachtung in uns ein Gefühl der Nostalgie bewirken. Ara Güler, so Özsezgin, zeigt Menschen in ihrem Leid, Arbeiter am Rande der Gesellschaft. Aufgrund der von Güler dargestellten Armut und Hilflosigkeit der Menschen, entstehe eine Art von Nostalgie.²²²

Auch Gültekin Çizgen ist der Ansicht, dass Güler die Elemente von Melancholie und Nostalgie bewusst einsetzt. Laut Çizgen habe Güler einfach alles so fotografiert, wie es damals ausgesehen hat. Çizgen ist davon überzeugt, dass Istanbul als eine der wichtigsten Metropolen der Welt, auf jeden der sich mit Kunst beschäftigt, einen Einfluss hat: „*Güler hat mit seinen Schwarz-Weiß Fotografien Karriere gemacht. Allein schon die Kombination von Licht und Schatten bewirkt eine melancholische Stimmung.*“²²³

Die generelle Grundstimmung einer „hüzün“, die in Ara Gülers Werken oft vorhanden ist, wird durch die Wahl der Motive verstärkt. Ein kennzeichnendes Motiv in Gülers Werken ist die häufige Darstellung von Moscheen, die meist den Hintergrund der Aufnahme bilden. Die hoch in den Himmel ragenden Minarette erzeugen bei der Betrachtung der Aufnahme einen zusätzlich interessanten Blickfang. Häufig lösen diese Szenen im Betrachter eine angenehme Stimmung von Melancholie aus. Das Gefühl von Nostalgie wird allein schon aus dem Grund hervorgerufen, da es sich bei Gülers Werken um Fotografien einer vergangenen Welt handelt, die heute nicht mehr existiert. Zusätzlich unterstreicht Güler diese Empfindung durch Lichtkontraste und durch die Wahl von Schwarz-Weiß Aufnahmen. Schwarz-Weiß Fotografien verstärken den historischen Aspekt.

Güler suchte bereits zum Zeitpunkt der Entstehung der Fotografien nach bestimmten Orten, die seiner Ambition, nämlich ein „altes“ Istanbul darzustellen, entsprachen. Bewusst wählte er Motive eines im Vergehen begriffenen Istanbuls und beschäftigte sich nicht mit den Anzeichen einer heranwachsenden Modernisierung Istanbuls, die in den 1950er und 1960er Jahren bereits stark zu spüren war. Dieser Strategie gegenüber, nämlich bewusst alt wirkende Elemente des Istanbuler Lebens auszuwählen, äußerte sich Gültekin Çizgen kritisch: „*Ara Güler hat allerdings eine interessante Strategie, wie er es schaffte, in der Türkei zu einer Ikone zu werden. Dafür gibt es meiner Meinung nach zwei wichtige Ursachen, die eine ist die Medienwelt, die ihn populär machte und die andere ist, dass er seine Arbeiten aus einer bestimmten Zeit verpackt*

²²² Interview Kaya Özsezgin am 5. Mai 2008.

²²³ Interview mit Gültekin Çizgen am 7. Mai 2008.

*hat. Er hat nichts Neues hinzugefügt. Er hat seine Werke in einer bestimmten Zeit konserviert, eingefroren und sich somit zur Ikone gemacht.*²²⁴

Allerdings, da Güler auf seinen Fotografien die untere soziale Schicht wie Arbeiter, Fischer oder Kleinhändler abzubilden bevorzugt und diese Bevölkerungsschicht vom heutigen Stadtbild nahezu verschwunden ist, zeigen seine Fotos „automatisch“ ein „altes“ Istanbul.

Bei seinen „künstlerisch ambitionierten Arbeiten“ wendet Güler im Vergleich zu seinen Auftragswerken weitaus stärker das Lichterspiel zwischen Hell-Dunkel Kontrasten an. Dieses Merkmal könnte als der bezeichnende Stil Ara Gürlers gelten.

Ein weiteres bestimmendes Element in Gürlers Werken ist die Anwendung einer nahezu perfekt angeordneten symmetrischen Bildkomposition. Diese Merkmale sind zwar in beiden Gruppen erkennbar, erfahren jedoch in den „künstlerisch ambitionierten Arbeiten“ beziehungsweise entsprechend Gürlers Betitelung dieser Fotos „Das Licht von Istanbul“, einen exakteren Einsatz.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Güler in der Wahl seiner Motive, der Orte, der Bildkomposition und der Schwarz-Weiss Technik seinem Stil im Wesentlichen über die Jahre treu geblieben ist. Lediglich kann von unterschiedlichen Lichtkontrasten und dem Einsatz von weichen und malerischen Effekten gesprochen werden. Die Kontinuität der in seinen Arbeiten behandelten Themen und der ständige Bezug zur Türkei trugen dazu bei, dass die „Marke“ Ara Güler entstehen konnte.

²²⁴ Interview mit Gültekin Çizgen am 7. Mai 2008.

4 ARA GÜLERS WERK IM INTERNATIONALEN UND TÜRKISCHEN KONTEXT

Es ist nicht die Absicht dieses Kapitels, die im Folgenden behandelten Fotografen hinsichtlich ihres oft enormen Gesamtwerks eindeutig einer der Analysekategorien (humanistische Fotografie versus sozialdokumentarische Fotografie) zuzuordnen. Es sollen in diesem Kapitel vielmehr Elemente in ihren Arbeiten anhand von einzelnen Beispielen herausgegriffen werden, die mit Ara Gülers Schaffen in einen lohnenden Vergleich gestellt werden können.

4.1 ARA GÜLER UND HENRI CARTIER-BRESSON

Ara Gülers Tätigkeit als Fotojournalist in der Türkei begann genau zu einer Zeit, in der weltweit einerseits die Tendenz der humanistischen Fotografie blühte, sowie andererseits soziale Zustände in fernen Ländern das Thema der Fotoreportagen bildeten. Gülers Werke können grob zwei fotografischen Strömungen zugeordnet werden. Während seine „künstlerisch ambitionierten“ Arbeiten, die aus eigenem Interesse entstanden, der humanistischen Fotografie zugeordnet werden können, sind seine Auftragswerke meist in der Tradition der sozialdokumentarischen Fotografie zu sehen. Mit diesem Hintergrundwissen wird Gülers Aussage, „Ich habe eine fotografische und eine journalistische Seite“²²⁵, etwas verständlicher.

Mit seinem Bestreben, das Leben der Menschen in ihrem Alltag festzuhalten, den Menschen somit in den Mittelpunkt zu stellen, befindet sich Güler ganz in der Tradition der humanistischen Fotografie. Diese Tradition soll im Folgenden näher beschrieben werden.

Wie in der Malerei kann auch in der Geschichte der Fotografie von einigen bedeutenden Fotografen gesprochen werden, die großen Einfluss auf die nachfolgenden Fotografengenerationen ausübten.

Als ein großer Meister der frühen Fotografiegeschichte und mittlerweile Vorbild zahlreicher Dokumentaristen und Konzeptfotografen gilt das um die Jahrhundertwende entstandene Werk Eugéne Atgets.²²⁶ Seine fotografische Sammlung des alten Paris der Jahrhundertwende hatte auf nachfolgende Fotografengenerationen eine große Auswirkung. Beliebt war sein nüchterner, rein auf das Medium der Fotografie bezogener fotografischer Stil, der sich keiner künstlerischen Stilmitteln bediente und als „modern“ galt.

²²⁵ Ara Güler, zitiert nach: Özge Açıkkol, Sevgili dostum Ara'ya, Istanbul 2005, S.7, eigene Übersetzung.

²²⁶ Vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.25.

Ara Güler bezeichnet Atget, als den bedeutendsten Fotografen der Epoche: „*Er lehrte uns eine Stadt ehrlich (anständig) zu betrachten.*“²²⁷ Der große Unterschied zwischen Atgets Werk und Gülers Aufnahmen besteht allerdings darin, dass Atgets Fotografien selten Menschen, sondern größtenteils architektonische Bestandsaufnahmen zeigen, die in ihrer Leblosigkeit und Starrheit häufig surrealistische Qualitäten aufweisen²²⁸ (vgl.

Abbildung 16) Atget wurde von vielen Fotografen „der zweiten“²²⁹ Generation als Vater der Fotografie gesehen, dessen Grundideen es zu verfolgen galt. Atgets Herangehensweise wirkte sich auf Ara Güler vor allem indirekt über dessen Einfluss auf Henri Cartier-Bresson aus.

Cartier-Bresson gilt als einer der einflussreichsten Fotografen des 20.Jahrhunderts, der den Stil und die Zugangsweise vieler späterer Generationen nachhaltig prägte. Der Fotografiepublizist und -historiker Peter Stepan bezeichnet ihn gar als den „*Raffael unter den Fotografen unseres Jahrhunderts*“²³⁰. In Bezug auf Ara Gülers Werk erfährt die Persönlichkeit Henri Cartier-Bresson, dem „Meister des Augenblicks“, eine besondere Bedeutung. Güler, der Ende der 1950er Jahre Cartier-Bresson persönlich kennenlernte, teilt in mehreren Punkten Cartier-Bressons Einstellung gegenüber der Fotografie, sowohl in Bezug auf die theoretischen Ansichten, als auch hinsichtlich der praktischen Anwendungen.

Auch der Lebenslauf beider Fotografen weist eine gewisse Ähnlichkeit auf, obwohl Güler zwanzig Jahre jünger ist als Cartier-Bresson. Wie Güler in einer wohlhabenden Familie aufgewachsen und von Film und Kino begeistert, beschloss auch Cartier-Bresson, sich der Fotografie zu widmen. Cartier-Bresson erlernte so wie auch Güler das Metier als Autodidakt. Auch er betrachtete den Film als nützliches Hilfsmittel für seine fotografische Sichtweise. „*Filme lehrten mich sehen.*“²³¹

Nach Abschluss seines Malereistudiums begann Cartier-Bresson ab 1931 zu fotografieren. Unter den Fotografen, die auf Cartier-Bressons Schaffen einen großen Einfluss hatten, möchte ich drei herausgreifen, nämlich Atget, Kertész und Munkasci, da deren Fotografien auch im Naheverhältnis zu Ara Gülers Arbeiten stehen.

Cartier-Bresson war vom Werk Atgets stark beeindruckt, vor allem begeisterte er sich für die bühnenhafte Stimmung in den menschenleeren Straßenszenen Atgets.

²²⁷ Ara Güler, zitiert nach: Özge Açıkkol, Sevgili dostum Ara'ya, Istanbul 2005, S.27, eigene Übersetzung.

²²⁸ Vgl. Lothar Fischer, Heinrich Zille, Reinbek bei Hamburg 1979, S.99.

²²⁹ Tim Gidal, Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage, Berlin 1993, S.56. Neben Cartier-Bresson nennt Gidal noch Robert Capa, Gisèle Freund, Chim, Werner Bischof, Dorothea Lange u.a. als Vertreter und Vertreterinnen der zweiten Generation.

²³⁰ Peter Stepan, Fotografie! Das 20. Jahrhundert, München 1999, S.58.

²³¹ Cartier-Bresson, Auf der Suche nach dem Rechten Augenblick, Berlin 1998, S.11.

Cartier-Bresson ergänzt diese Bühne mit Personen, die er in einem Augenblick auf frischer Tat festhält.²³² Im Gegensatz zu Atget interessiert ihn die Kulisse weniger, im Mittelpunkt stehen Menschen in Bewegung. Im Zentrum seiner Arbeit steht das Leben der einfachen Menschen sowie der gesellschaftlichen Randfiguren. Die große Leidenschaft des Fotografierens, so Cartier-Bresson, „dass ist die Freude des Blicks, den Bruchteil der Sekunde festzuhalten, das ist der fotografische Schuss, der intuitive Schuss“²³³.

Martin Munkascis Momentaufnahmen vermitteln ein Zeit- und Lebensgefühl als auch Bewegung und Stillstand zugleich.²³⁴ Diese, in Bewegung festgehaltenen Menschen, sowie die Ästhetik des menschlichen, sollten für Cartier-Bressons späteres Schaffen prägend sein.²³⁵ Cartier-Bresson fasizierte vor allem ein Foto Munkascis: „Das Foto, dass mich entscheidend beeinflusst hat, war ein Bild von Munkasci, schwarze Jungen, die auf Wellen zurennen. Ich fasse es immer noch nicht! Was für eine gestalterische Kraft, was für ein Sinn für das Leben, das Weiße und das Schwarze, die Gischt! Ich war überwältigt“²³⁶ (vgl. **Abbildung 17**).

Eine weitere Anregung, die zur Entwicklung Cartier-Bressons fotografischen Stils beitrug, war das Werk André Kertész'. Die Arbeiten Kertész' zeigen perspektivisch überraschende Ansichten alltäglicher Situationen, die auf lebendige Weise das meist kaum Wahrgenommene, Nebensächliche abbilden²³⁷ (vgl. **Abbildung 18**). Cartier-Bresson soll Kertész als seine „poetische Quelle“ bezeichnet haben.²³⁸

Cartier-Bressons Fotografien der 1930er Jahre (vgl. **Abbildung 19**) offenbaren bereits die Ästhetik der „Magnum“ Philosophie und das Interesse an Bildern, „die eine psychologisch-philosophische Dimension eröffnen wollen“²³⁹. Die Aufnahme zeigt zwei vornehm gekleidete Männer, die sich vor einer Absperrung aus grobem Stoff befinden, die vermutlich aus Schutz vor neugierigen Blicken aufgespannt wurde. Cartier-Bresson erwischt die beiden Männer in dem Augenblick, als sie gerade durch die Risse etwas zu erkennen versuchen. Der vordere Mann scheint die Nähe des Fotografen zu spüren und wendet seinen Blick gerade beschämmt ab, währenddem der andere Mann durch die Risse blickt. Cartier-Bresson ertappt die zwei Personen bei einer heimlichen Tat. Seine Aufnahme deutet eine Geschichte an, die jedoch keine Fortsetzung erfährt. Diese

²³² Vgl. Jean-Pierre Montier, Henri Cartier-Bresson, München 1997, S.17.

²³³ Cartier-Bresson, zitiert nach: Jean-Pierre Montier, Henri Cartier-Bresson, München 1997, S.16-17.

²³⁴ Vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.317.

²³⁵ Vgl. Jean-Pierre Montier, Henri Cartier-Bresson, München 1997, S.14.

²³⁶ Cartier-Bresson, zitiert nach: Jean-Pierre Montier, Henri Cartier-Bresson, München 1997, S.13-14.

²³⁷ Vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.227.

²³⁸ Vgl. Willfried Baatz, 50 Klassiker, Hildesheim 2003, S.154.

²³⁹ Vgl. Manfred Heiting (Hg.), Zwischen Wissenschaft und Kunst, Göttingen 2001, S.85.

Fotografie zählt zu Cartier-Bressons ersten Aufnahmen und lässt bereits seine fotografische Ambition erkennen: seine fotografische Leidenschaft für die Bildkomposition sowie den „entscheidenden Augenblick“.

Ara Güler lernte Cartier-Bresson über Marc Riboud Ende der 1950 Jahre kennen. Es verband sie bald eine enge Freundschaft. Cartier-Bresson äußerte sich über Güler folgendermaßen: „Ich empfinde eine starke Freundschaft für Ara Güler und seine Art. Was mich sehr beeindruckt hat, als ich einmal in der Türkei war: Ara ist sehr kontaktfreudig und hilfsbereit. Wenn er nach Paris kommt, empfangen wir alle ihn mit Freude.“²⁴⁰ Folgende Aussage GÜLERS beschreibt die Nähe zu Cartier-Bressons fotografischer Einstellung: „Die Fotografie ist ein bedeutsamer, dem Leben entrissener Moment in künstlerischer Gestalt. Ich fotografiere das Leben und die Welt um mich herum.“²⁴¹

Wie in Cartier-Bressons Werken scheinen sich häufig auch in Gülers Aufnahmen, die fotografierten Personen der Gegenwart des Fotografen bewusst zu sein²⁴² (vgl. **Abbildung 20** mit Abbildung 1 und Abbildung 4). Es scheint fast so, als ob die dargestellten Personen mit dem Fotografen eine „stille“ Vereinbarung getroffen hätten.

Das Handwerk, so Cartier-Bresson, hängt stark von den Beziehungen ab, die man mit den Menschen herstellen kann.²⁴³ Auch Güler führte vor seinen Fotoreportagen oft lange Gespräche, um mit den Personen eine Beziehung aufzubauen und um eine natürliche Aufnahme zu erhalten. „Es geht nicht darum, Menschen aus der Distanz aufzunehmen. Du musst dich mit dem Menschen anfreunden, die Menschen lieben.“²⁴⁴ Dieses „stille“ Einverständnis zwischen Fotografen und porträtiertem Person zählt zu einem wesentlichen Merkmal der humanistischen Fotografie. Es ist auch in den Portrait-Aufnahmen GÜLERS wieder zu finden. Er selbst äußerte sich zu seiner Tätigkeit als Porträt-Fotograf folgendermaßen: „Ein Portrait ist nicht einfach das Bild eines Gesichts. Es ist die Gesamtheit eines Lebens.“²⁴⁵ Wie zuvor (in Kapitel 3.2, S.33) erwähnt, wandte sich auch Güler ganz dem Trend seiner Zeit entsprechend zwischen den Jahren 1950 bis 1980 immer wieder Portrait-Aufnahmen von prominenten Persönlichkeiten zu. Gülers Aufnahmen von Picasso, Dali, Renoir, Piaf, Hitchcock und anderen reihen sich

²⁴⁰ Henri Cartier-Bresson, zitiert nach: Ilker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.128.

²⁴¹ Ara Güler, zitiert nach: Erdan Buldun, Ahmet Savaşçı (Film), Ara Güler. Der Fotograf Istanbuls, 1998.

²⁴² Vgl. Jean-Claude Gautrand, Der Blick der Anderen, in: Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S.617.

²⁴³ Vgl. Henri Cartier-Bresson, Auf der Suche nach dem rechten Augenblick, Berlin 1998, S.17.

²⁴⁴ Ara Güler, zitiert nach: Erdan Buldun, Ahmet Savaşçı (Film), Ara Güler. Der Fotograf Istanbuls, 1998.

²⁴⁵ Lutz Jäkel, Starfotograf Ara Güler. Das scharfe Auge Istanbuls. 2.Teil: Visueller Historiker mit Flugangst, 7. Mai 2007. URL: <http://www.spiegel.de/reise/fernweh/0,1518,476927-2,00.html> [15.07.2008].

neben jene der Größen der Portrait-Aufnahme, wie Gisèle Freund²⁴⁶ (etwa 1930-60) und eben Henri Cartier-Bresson²⁴⁷ (etwa 1945-75) ein.

Auch hinsichtlich des Anspruches an eine „erzählende“ Aussage einer einzelnen Fotografie, ähneln sich Cartier-Bresson und Ara Güler. Cartier-Bresson wollte in seinen fotojournalistischen Arbeiten: „in einem einzelnen Bild, einer einzelnen Geste eine ganze Geschichte erzählen.“²⁴⁸ Die Gegenüberstellung mit GÜLERS Aussage soll aufzeigen, wie übereinstimmend die beiden Arbeitsweisen sind: „Fotografie ist ein Mittel der Aufzeichnung, sie muss erzählen und du musst etwas daraus schließen können. Das macht die Fotografie attraktiv.“²⁴⁹

Eine weitere Ähnlichkeit mit Cartier-Bressons Werk ist in der Bildkomposition zu erkennen. Baatz führt Cartier-Bressons berühmten Ausspruch an: Der Auslöser soll in dem Augenblick gedrückt werden, „wo Geste, Ausdruck, Licht und Komposition, die perfekte Einheit bilden“.²⁵⁰ Das besondere Interesse für Geometrie sowie das Streben nach einer nahezu perfekten Bildkomposition zeigt die Nähe GÜLERS zu Cartier-Bresson. GÜLERS Streben nach einer optimalen Komposition und seine Vorliebe für geometrische Formen wurden bereits in Kapitel 3.4 behandelt.

Ara GÜLERS Fotografie „Springender Bootsmann am Haliç und Frachtschiff“ aus dem Jahr 1960 (vgl. Abbildung 13) gilt als ein Beispiel für die Ambition GÜLERS, einen Moment, eine Bewegung im Bild festhalten zu wollen. Diese Fotografie kann im Gesamtwerk GÜLERS als eines der Beispiele genannt werden, das das Streben, den „entscheidenden Augenblick“ festzuhalten, am deutlichsten vermittelt.

Auch wenn Cartier-Bressons Art des Fotografierens, GÜLERS Arbeiten maßgebend beeinflusst hat, lassen sich auch Unterschiede in den Werken beider Fotografen feststellen.

Cartier-Bresson geht es rein um den „entscheidenden Moment“, den Bruchteil der Sekunde eines Ereignisses auf dem Foto festzuhalten. Seine Fotos bestimmen flüchtige, zufällige Begegnungen. Er löst sich in seinen Arbeiten vom dokumentarischen, von Bestandsaufnahmen. Wobei zu GÜLERS charakterisierendem Stilmittel nicht der „entscheidende Augenblick“ zu zählen ist. Zwar sind unter GÜLERS Werken auch Momentaufnahmen vorhanden, allerdings übernimmt Cartier-Bresson als Fotograf eine Täterrolle, indem er seine Opfer auf frischer Tat ertappen will. Cartier-Bresson scheint

²⁴⁶ Etwa: Gisèle Freund, Die Poesie des Porträts. Photographien von Schriftstellern und Künstlern, München 1998; Gisèle Freund, Photographien und Erinnerungen, München 1998.

²⁴⁷ Vgl. André Pieyre de Mandiargues, H.C. Bresson. Photoprotraits, München 1985.

²⁴⁸ Willfried Baatz, 50 Klassiker, Hildesheim 2003, S.174.

²⁴⁹ Ara Güler, zitiert nach: Ilker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.22.

²⁵⁰ Willfried Baatz, 50 Klassiker. Photographen, Hildesheim 2003, S.175.

den Zeitpunkt des entscheidenden Augenblicks intuitiv zu „erwischen“, sodass seine Aufnahmen wie Schnappschüsse²⁵¹ wirken. Dieser Überraschungseffekt ist bei Gülers Werken weniger zu spüren. Güler folgt zwar dieser Arbeitsweise, allerdings scheint er die Vorstellung des Bildausschnitts bereits vor der Aufnahme geplant zu haben, sodass er auf den beabsichtigten Moment geduldig wartet und die Szene so zu sagen „inszeniert“ wird (vgl. Abbildung 1). Hier tritt ein Unterschied zwischen beiden Fotografen deutlich hervor, den Cartier-Bresson mit folgender Aussage bekräftigt: „Ara versteht es, sich Zeit zu nehmen. Das ist der einzige Luxus unserer Tage. Auch in seinem Werk drückt sich das aus.“²⁵² Während Cartier-Bresson bewusst das Dynamische, das Schnelllebige und Energiegeladene in Situationen zu fassen versucht und somit die Menschen am Höhepunkt einer Aktion einfängt, versucht Güler in seinen Fotografien bewusst eine Atmosphäre der Ausgeglichenheit, Zeitlosigkeit und Ruhe zu schaffen.

Diesbezüglich weisen Gülers Arbeiten einige Parallelen zu August Sanders Werken auf, einem Fotografen, der hier unter diesem Aspekt erwähnt werden soll. Zwar schuf Sander ausschließlich „gestellte“ Aufnahmen, was in dieser Form nicht auf Gülers Arbeitsweise zutrifft (vgl. **Abbildung 21**). Eine Verbindung zu Sander ist jedoch in Bezug auf das Folgen einer klaren Systematik gegeben, die einen sorgfältig geplanten Bildausschnitt sowie die Absicht einer authentischen Wiedergabe der dargestellten Personen anstrebt. Wie Sander lieferte auch Güler mit seinen Aufnahmen eine authentische Darstellung der meist unteren sozialen Schicht. Allerdings entspricht Gülers Werk nicht der konzeptuellen Kunst, zudem Sanders Arbeiten als frühe Beispiele zu zählen sind.

Dieser generelle Zwiespalt der Fotografie, zwischen „Kunst“ und „reiner Dokumentation des Faktischen“, wurde bereits in Kapitel 3.3 ab Seite 38 angesprochen. Ara Güler entspricht in diesem Punkt ganz der Einstellung Cartier-Bressons, beziehungsweise der „Magnum“ Philosophie. Wie diese erkennt auch er die Fotografie nicht als Kunstform an. Obwohl sich die Magnum-Fotografen dessen bewusst waren, dass die Fotografie die Kriterien der Kunstform erfüllte, wollten sie nicht als Künstler betrachtet werden.²⁵³ Bereits Eugène Atget bezeichnete sich nicht als Künstler, sondern als Dokumentarist, womit er die allgemein vertretene Meinung der späteren „Magnum“ Fotografen vorwegnahm. Dem widersprechend hält Gisèle Freund die Atmosphäre in den Werken Atgets

²⁵¹ Es ist hier anzumerken, dass der Begriff mit der Erfindung der Kodak Nr.1 im Jahr 1888 in Verbindung steht. Die Kodak Schnappschusskamera, die den Webeslogan „You Press the Button. We do the Rest“ hatte, war mit Autofokus-Linse, fest eingestellter Blende und Rollfilm ausgestattet. Seither wird die Schnappschussfotografie mit eher anspruchsloser Amateurfotografie assoziiert. Diese Verbindung soll hier nicht hergestellt werden.

²⁵² Ara Güler, zitiert nach: Ilker Maga, Hommage an Ara Güler, Bremen 1998, S.128.

²⁵³ Vgl. Claude Roy, Vorwort. In: Marc Riboud, Portfolio, München 2001.

gerade aus dem Grund für besonders, weil er die Auswahl seiner Motive mit den Augen eines Künstlers traf²⁵⁴ (vgl. Kapitel 2.1, S.5).

Auch für Cartier-Bresson galt: „*Die Fotografie ist ein Handwerk. Viele wollen daraus eine Kunst machen, aber wir sind einfach Handwerker, die ihre Arbeit gut machen müssen.*“²⁵⁵ Oder noch deutlicher: „*Die Fotografie ist ein wunderbares Handwerk, solange es beim Kleingewerbe bleibt. Sobald es aber Kunst wird, wird es schrecklich.*“²⁵⁶ Dennoch wurden Cartier-Bressons Fotografien bereits im Jahr 1947 in der fotografischen Abteilung des Museum of Modern Art in New York öffentlich ausgestellt.²⁵⁷

Güler äußert sich über das Verhältnis zwischen Fotografie und Kunst folgendermaßen: „*Fotografen nehmen die Welt mit einem besonderen Auge wahr. Das ist eine besondere Gabe, aber es ist keine Kunst. Kunst ist wie ein zweiter Prophet. Man schafft Neues. Das kann ich mit Fotografie nicht. Ich bin nicht Jesus*“²⁵⁸ (vgl. Kapitel 3.3, S.38). Mit dieser Ansicht teilt Ara Güler offensichtlich nicht die Einstellung Gisèle Freunds, die selbst assoziiertes Mitglied der Agentur „Magnum“ war: „*Als Reproduktionsmittel hat die Fotografie die Kunst demokratisiert, indem sie unsere Sicht des Kunstwerkes veränderte.*“²⁵⁹

Boris von Brauchitsch ist der Meinung, dass sich die führenden Fotojournalisten deshalb von der Kunst abzugrenzen versuchen, da sie befürchten, dass durch Interpretation und bewusste Subjektivismen die scheinbare Reinheit des dokumentarischen Ansatzes verklärt werden könnte.²⁶⁰ Auch Gültekin Çizgen, den berühmten türkischen Kollegen und langjährigen Freund Ara Gülers, befremdet Ara Gülers Ablehnung gegenüber der Gleichsetzung von Fotografie und Kunst: „*Er sagt das Gegenteil, um originell zu sein, um populär zu sein. Er möchte den Fotojournalismus in den Vordergrund stellen. Er zeigt jedoch in seinen Ausstellungen stets ein Portfolio seiner Werke und nicht nur die reinen Fotoreportagen. Es ist kindisch zu sagen, es sei keine Kunst.*“²⁶¹

Hier kommt auch ein weiterer Aspekt hinzu: Wie bei den meisten bekannten „Magnum“-Fotografen, handelt es sich auch bei Gülers heute bekannten Fotografien ausschließlich um Schwarz-Weiß Aufnahmen. Obwohl Ara Güler sich dem Ziel ver-

²⁵⁴ Vgl. Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1986, S.100.

²⁵⁵ Dieses Zitat von Henri Cartier-Bresson ist sehr berühmt geworden und findet sich häufig im Internet. Leider werden jedoch Ort und Datum dieser Aussage nicht belegt.

²⁵⁶ Henri Cartier-Bresson, zitiert nach: Jean-Pierre Montier, *Henri Cartier-Bresson*, München 1997, S.68.

²⁵⁷ Vgl. Klaus Honneth, Die Herausforderung des Fernsehens, in: Ingo F. Walther (Hg.), *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Band II, Köln 2005, S.669.

²⁵⁸ Ara Güler, zitiert nach: Lutz Jäkel, Starfotograf Ara Güler. Das scharfe Auge Istanbuls. 2.Teil: Visueller Historiker mit Flugangst, 7. Mai 2007. URL: <http://www.spiegel.de/reise/fernweh/0,1518,476927-2,00.html> [15.07.2008].

²⁵⁹ Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1986, S.230.

²⁶⁰ Vgl. Boris von Brauchitsch, *Kleine Geschichte der Fotografie*, Stuttgart 2002, S.178.

²⁶¹ Interview mit Gültekin Çizgen am 7. Mai 2008.

schworen hat, durch seine Fotografien die Welt möglichst unverfälscht wieder zu geben, bediente er sich weitgehend der Schwarz-Weiß Fotografie. Er nahm somit in Kauf, auf die realistische Farbigkeit der Welt wohl aufgrund künstlerischer Überlegungen zu verzichten. Mit dieser Eigenschaft, die laut Kaya Özsezgin klar einem Kriterium der Kunstfotografie entspricht, reiht sich Güler erneut neben die Arbeiten bekannter Fotografen, wie Cartier-Bresson, Riboud, Koudelka oder Salgado ein, die ebenfalls hauptsächlich mit Schwarz-Weiß Kontrasten arbeiteten.

Gülers nahezu perfekte Bildkomposition lässt erkennen, dass er nichts dem Zufall überließ. Mit der Wahl des besten Lichtes, des besten Zeitpunktes und der besten Umgebung verwendet Güler die wichtigsten Voraussetzungen für die künstlerische Fotografie. Güler trifft eine Wahl und die Wahl ist einer der wichtigsten Charakteristika der Kunstfotografie.²⁶²

4.2 ARA GÜLER IN DER TRADITION DER HUMANISTISCHEN FOTOGRAFIE

Zusätzlich zu dem starken Einfluss, den Cartier-Bresson auf Gülers Schaffen hatte, sollen im Weiteren andere bekannte Fotografen Erwähnung finden, deren humanistische Fotografien mit Gülers Werken in einen lohnenden Vergleich gestellt werden können.

Die Bekanntschaft mit dem Fotojournalist und Mitglied der „Magnum“ Agentur Marc Riboud markiert in Ara Gülers Lebenslauf einen wichtigen Wendepunkt. Riboud kam im Jahr 1956 nach Istanbul, um die Türkei zu fotografieren und anschließend ein Fotobuch zusammenzustellen. Über die Vermittlung der „Magnum“ Agentur wurde er an Ara Güler verwiesen, der ihm dabei behilflich sein sollte. Die Bekanntschaft mit Marc Riboud sollte Ara Güler in Folge die Türe zur internationalen Fotografie-Szene öffnen.

Marc Riboud ist jedoch nicht nur ein wichtiger Schlüssel für Gülers Kontakte zur internationalen Fotografie-Szene, sondern Riboud und Güler teilten auch einen gemeinsamen fotografischen Ansatz. Über seine fotografische Herangehensweise äußert sich Marc Riboud, dass er bei der Aufnahme von Menschen, darauf achtet, mit seiner Kamera eine Distanz zu bewahren.²⁶³ Mit der Fotografie als Kommunikationsmittel will er Zuneigung für seine Mitmenschen ausdrücken und ihnen zur Seite stehen.²⁶⁴ Cartier-

²⁶² Interview mit Kaya Özsezgin am 5. Mai 2008.

²⁶³ Vgl. Reporter ohne Grenzen e.V. (Hg.), *Meine Bilder sind Notizen*. Marc Riboud, Berlin 1998, S.8.

²⁶⁴ Vgl. Jean-Claude Gautrand, *Der Blick der Anderen*, in: Michel Frizot, *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S.623.

Bresson, so Marc Riboud, habe ihm alles beigebracht: „*Durch ihn habe ich die mathematischen Kniffe der Komposition gelernt, eine Facette der Fotografie, die man durchaus mit der Malerei vergleichen kann.*“²⁶⁵

Ribouds Aufnahme „Paris“ aus dem Jahr 1953 (**Abbildung 22**) zeigt einen Arbeiter, der mit einer Zigarette im Mund und einem Pinsel in der Hand, wie ein Akrobant auf einem Seil, die Streben des Eifelturms streicht.²⁶⁶

Die Wahl des Motivs zeigt Ähnlichkeiten zu Gülers Werken. Ribouds Aufnahme zeigt den Arbeiter im Mittelpunkt der Bildkomposition, der von einer Stahlkonstruktion und der Stadt im Hintergrund umgeben ist (vgl. Abbildung 8). Riboud und Güler konzentrieren sich beide auf eine nahezu perfekte Bildkomposition, die durch eine sorgfältig angeordnete Strukturierung der einzelnen Bestandteile zustande kommt. Beide Werke werden von einer klaren Symmetrie bestimmt, wobei die dargestellte Person im Mittelpunkt durch die zentrale Bildkomposition akzentuiert wird. Der Protagonist in Ribouds Aufnahme strahlt einen glücklichen Moment aus. Die tanzende, fast akrobatische Körperhaltung des Mannes könnte ebenso aus einer Komödie entrissen sein. In Gülers Fotografie hingegen ist lediglich eine auf die schwarze Silhouette reduzierte Sicht der zentralen Figur zu sehen, wodurch eher von einem „poetischen Moment“ zu sprechen ist.

Einer der bedeutendsten Vertreter der humanistisch geprägten Fotografie, der der Poesie in seinen Werken eine besondere Bedeutung beimaß, ist Robert Doisneau (vgl. Kapitel 2.1, S.5). Seine in den Straßen von Paris entstandenen Momentaufnahmen versuchen auf poetische Weise Alltagssituationen festzuhalten (vgl. **Abbildung 23**).

Die Arbeitsweise Doisneaus (Wahl der Motive und der verwendeten Technik) weist gewisse Ähnlichkeiten mit der Ara Gülers auf. Allerdings war Doisneau anders als Güler bereit, nötigenfalls dem Zufall auf die Sprünge zu helfen.²⁶⁷ Doisneaus Fotos besitzen laut Montier, die „*Authentizität seines eigenen Mythos*“²⁶⁸. Für sein Projekt, das im Verschwinden begriffene Paris, so Montier, suche Doisneau nach individuellen Typen, die soziale Rollen verkörpern, mit all den Gesten, den Verhaltensweisen und Beziehungen, die diese mit sich bringen. Laut Montier, formt er das Leben eines bestimmten Paris.²⁶⁹ In dieser Hinsicht ist Doisneau mit Güler zu vergleichen, der mit seinen in den 1950er und 1960er Jahren entstandenen Fotografien, ebenfalls eine

²⁶⁵ Marc Riboud, zitiert nach: Claude Roy, Vorwort. In: Marc Riboud, Portfolio, München 2001.

²⁶⁶ Vgl. Reporter ohne Grenzen e.V. (Hg.), Meine Bilder sind Notizen. Marc Riboud, Berlin 1998, S.8.

²⁶⁷ Vgl. Boris von Brauchitsch, Kleine Geschichte der Fotografie, Stuttgart 2002, S.158.

²⁶⁸ Jean-Pierre Montier, Henri Cartier-Bresson, München 1997, S.160.

²⁶⁹ Vgl. Jean-Pierre Montier, Henri Cartier-Bresson, München 1997, S.160.

bestimmte Welt im Bild erschaffen hat. Gülers Fotografien prägten das Bild eines vergangenen Istanbuls maßgeblich und schufen dadurch auch eine Wirklichkeit.

Doisneau fotografierte aus Liebe zu den einfachen Menschen, als Chronist der Pariser Vororte²⁷⁰, ganz genauso wie Güler Istanbul fotografierte. Wie bei Güler handelt es sich auch bei Doisneaus Arbeiten um Momentaufnahmen, die den Betrachter am Geschehen teilnehmen lassen wollen.

Die Werke des Franzosen Édouard Boubats sind ebenfalls der humanistischen Fotografie verpflichtet. Seine nicht „auf der Lauer“, sondern im Stegreif fotografierten Momentaufnahmen des Alltags zeichnen sich insbesondere durch ihr friedliches und harmonisches Gleichgewicht aus.²⁷¹ Beispielsweise die Aufnahme „Portugal 1956“ (**Abbildung 24**) strahlt eine harmonische, friedliche Atmosphäre aus, obwohl es sich um eine dynamische Szene handelt. Abgebildet sind laufende, spielende Kinder am Strand. Das Bild vermittelt durch die bewegte Darstellung einen mitten aus dem Leben entrissenen Moment. Eine ähnlich friedliche und harmonische Stimmung vermitteln wie beschrieben (vgl. Kapitel 3.4, S.42) auch viele Bilder Gülers. Auch versuchen diese wie jene eine Geschichte zu erzählen. Allerdings ist das Momentaufnahmende und Bewegte für Boubats Technik prägend, während Gülers Aufnahmen eher wie Standaufnahmen, teilweise gar wie Inszenierungen, wirken (vgl. Abbildungen 1, 8, 14). Ara Güler und Édouard Boubat kannten sich über die Arbeit für die Zeitschrift *Réalité*, die für die Fotografen der humanistischen Tendenz eine wichtige Adresse darstellte.²⁷²

4.3 ARA GÜLER UND DIE SOZIALDOKUMENTARISCHE FOTOGRAFIE

Viele Arbeiten Ara Gülers verfolgten, wie in Kapitel 3.4 ab Seite 42 bereits dargelegt, eine klare sozialdokumentarische Zielrichtung. Insbesondere für die Auftragswerke Ara Gülers ist dies zutreffend. Aufgrund dieser Beobachtung sollen nun manche seiner Fotografien mit den Werken bekannter sozialdokumentarischer Fotografen verglichen werden.

Ein Fotograf, der sich bereits um die Jahrhundertwende für städtische Ansichten mit den sich bewegenden Menschen interessierte war Heinrich Zille. Seine fotografischen Dokumente des Berliner Alltagslebens gelten heute als früheste Beispiele für Momentaufnahmen²⁷³ (vgl. Kapitel 2.1, S.5). Als Amateurfotograf verwendete Zille allerdings die

²⁷⁰ Vgl. Peter Stepan, *Fotografie! Das 20. Jahrhundert*, München 1999, S.106.

²⁷¹ Vgl. Hans-Michael Koetzle, *Das Lexikon der Fotografen*, München 2002, S.61.

²⁷² Vgl. Özge Açıkkol, *Sevgili dostum Ara'ya*, Istanbul 2005, S.37.

²⁷³ Vgl. Enno Kaufhold, Heinrich Zille. *Photograph der Moderne*, München 1995, S.31.

Kamera lediglich als Hilfsmittel, um Vorlagen für seine sozialkritischen Zeichnungen zu erhalten.²⁷⁴

Viele seiner Aufnahmen zeigen Menschen, die im Schatten der Berliner Gesellschaft standen, allerdings ohne deren sozialen Zustand analysieren zu wollen (vgl. **Abbildung 25**). Zilles Fotografien zählen zu den ersten wichtigen Ergebnissen der Sozialreportage.²⁷⁵

Wie Zilles Aufnahmen dokumentieren auch Gülers Fotografien eine Stadt und das Leben der einfachen Gesellschaftsschicht. In dieser Hinsicht können auch Gülers Werke als Sozialreportagen betrachtet werden, vor allem seine Auftragswerke. Auch Kaya Özsezgin zufolge entspricht Gülers fotografische Arbeit der „sozialrealistischen“ Fotografie.²⁷⁶

Die Arbeiten von Lewis W. Hine zählen zu den Klassikern der sozialrealistischen Fotografie. (vgl. Kapitel 2.1, S.5). Seine der Realität verpflichtenden Aufnahmen zeigen Studien der Armut und Not in den USA. Hines stellte den dokumentarischen Charakter der Fotografie in den Vordergrund seiner Arbeit, für den er, auf jegliche effektvolle Motive sowie auf besondere Beleuchtungen verzichtete (**Abbildung 26**). Die fotojournalistischen Auftragsarbeiten Gülers weisen im fotografischen Stil sowie in der Motivwahl, Parallelen zu Hines „sozialkritischen“ Fotografien auf (vgl. Abbildung 6). So wie Hine verwendet auch Güler eine direkte, authentische Darstellungsweise, womit der Fotografie ein dokumentarischer Charakter verliehen wird.

Güler, der auf seinen Aufnahmen ausschließlich Personen der unteren sozialen Schicht abbildet, lässt eine sozialkritische Absicht vermuten. Bezüglich einer möglichen politischen Aussage Gülers ist Kaya Özsezgin der Meinung, dass sich Güler mit der Wahl seiner Motive automatisch auf die Seite des Volkes stellt und somit auch indirekt eine politische Botschaft vermittelt.²⁷⁷

Da sich Güler über seinen politischen Standpunkt öffentlich nicht direkt äußert, kann hier nicht eindeutig geklärt werden, ob Güler mit seinen fotografischen Dokumentationen auf gesellschaftskritische Weise, die soziale Realität darstellen wollte, um Reformen zu bewirken (vgl. Kapitel 3.1, S.29).

Einer der jüngeren sozialengagierten Fotojournalisten sowie Mitglied der „Magnum“ Agentur (1979-1994) ist Sebastião Salgado. Obwohl beide wie erwähnt (Kapitel 3.2, S.33) freundschaftlich verbunden sind und Güler Salgado als „*den in jüngster Zeit her-*

²⁷⁴ Vgl. Lothar Fischer, Heinrich Zille, Reinbek bei Hamburg 1979, S.33.

²⁷⁵ Vgl. Willfried Baatz, Geschichte der Fotografie, Köln 2000, S.80.

²⁷⁶ Interview mit Kaya Özsezgin am 5. Mai 2008.

²⁷⁷ Interview mit Kaya Özsezgin am 5. Mai 2008.

vorragendsten Fotojournalisten“²⁷⁸ bezeichnet, können Salgados Werke aufgrund seines klaren politischen Engagements als Gegenbeispiel zu Gülers Werken betrachtet werden. Ab 1973 fotografiert Salgado weltweit in Regionen der Armut und Unterdrückung. „Salgado ist mit seiner fotografischen Arbeit zum Anwalt der Ärmsten geworden“, meint Stepan.²⁷⁹ Seine Bilder vermitteln Hoffnungslosigkeit, Brutalität und Verelendung – Menschen die gezwungen sind für ihr Überleben hart zu arbeiten²⁸⁰ (vgl. Abbildung 27). Salgado, so Boris von Brauchitsch, setzt die Fotografie der politischen Wirksamkeit halber ein und vermittelt mit seinen persönlichen fotografischen Stellungnahmen den Geist der Magnumfotografie, nämlich, dass die Welt fotografiert werden muss um verstanden zu werden, dass das Medium existiert um uns zu einem erneuten Blick zu zwingen.²⁸¹

„Ein Berichterstatter kreiert keine Ereignisse, wie oft suggeriert wird, er sorgt für den „Spiegel der Kritik“²⁸², schreibt Salgado. Die Hoffnung des Berichterstatters basiert auf der Rettung der Welt durch Bilder: „Es ist die Gewalt auf der Welt, die sie uns vermitteln. Man kann uns nie genug davon zeigen [...] Es ist von größter Bedeutung, dass jeder diese Bilder sieht und sich darin wiedererkennt. Geschieht dies nicht, wird die Menschheit, die Täter und Opfer dieser Grausamkeiten ist, eines Tages verschwinden.“²⁸³

Salgados Darstellung der Realität wurde aufgrund seiner übermäßig ästhetisch konstruierten Elemente häufig kritisiert. Insbesondere wurden die schön arrangierten großen Aufnahmen seines über sieben Jahre andauernden Projekts „Migrationen, Menschheit im Übergang“ zum Anstoß. Etwa Susan Sontag nimmt bezüglich der neuen Form des Fotojournalismus eine kritische Haltung ein: „Fotografie, die von Katastrophen und anderen Übeln Bericht erstattet, wird oft kritisiert, wenn sie „ästhetisch“, das heißt, zu sehr wie Kunst wirkt. Das Doppelpotential der Fotografie – dass sie imstande ist, Dokumente hervorzu bringen und Bildkunstwerke zu schaffen – hat Anlass zu einigen erstaunlichen Übertreibungen hinsichtlich dessen gegeben, was Fotografen tun oder lassen sollen.“²⁸⁴ Laut Sontag umgeben die Ausstellungen Salgados und seine Bücher, eine „frömmelnde ‚Family of Man‘ Rhetorik [...], die sich zum Nachteil der Bilder

²⁷⁸ Ara Güler, zitiert nach: Özge Açıkkol, Sevgili dostum Ara'ya, Istanbul 2005, S.80, eigene Übersetzung.

²⁷⁹ Peter Stepan, Fotografie! Das 20. Jahrhundert, München 1999, S.186.

²⁸⁰ Ebda.

²⁸¹ Vgl. Boris von Brauchitsch, Kleine Geschichte der Fotografie, Stuttgart 2002, S.176.

²⁸² Sebastião Salgado, zitiert nach: Boris von Brauchitsch, Kleine Geschichte der Fotografie, Stuttgart 2002, S.176.

²⁸³ Ebda.

²⁸⁴ Susan Sonntag, Das Leiden anderer betrachten, Wien 2003, S.89.

ausgewirkt hat“.²⁸⁵ Die in 39 Ländern aufgenommenen Migrationsbilder fassen eine Vielzahl unterschiedlicher Nöte zusammen und verlieren dadurch eine zuordenbare Ursache.

Ara Güler versucht sich von einer derartigen Kritik zu befreien, indem er gezielt vermeidet, über seine Bilder politische Ansichten zu vermitteln, beziehungsweise gar soziale Reformen einzuleiten (vgl. Kapitel 3.1, S.29).

Auch weisen Ara GÜlers Bilder eine gänzlich andere Ästhetik auf als die Aufnahmen Salgados. Salgados Aufnahmen scheinen zwar die Realität abzubilden, wirken aber dennoch in der Art des Lichteinsatzes sowie der Wahl der Perspektive und der Abbildung der menschlichen Gestalten fern der Realität. Häufig entsteht aufgrund der abgebildeten Massen an Menschen, die wie „Ameisen“ wirken, der Eindruck einer nicht realen, künstlichen Szene (vgl. **Abbildung 27**).

Ara GÜlers Aufnahmen hingegen zeigen eine überschaubare Anzahl an Menschen, deren Leid, wenn es dargestellt wird, nicht plakativ hervortritt. Auch wenn die Menschen in GÜlers Fotografien oft aus ärmlichen Verhältnissen stammen, soll mit deren Darstellung nicht ein eindeutiger sozialer Missstand dokumentiert oder ein klarer Appell zur Veränderung ausgerufen werden.

4.4 ARA GÜLER UND DIE TÜRKISCHE FOTOGRAFIE

Ara Güler verwirklichte in den 1950er und 1960er Jahren als „visueller Historiker“, wie er von sich selbst meint, wertvolle fotografische Dokumente Istanbuls. Mittlerweile wird er als der Dokumentarist, als „Das Auge Istanbuls“²⁸⁶, bezeichnet. Mit dieser Leistung trug Güler massiv zur frühen bildlichen Dokumentation der Türkei bei, die es darauf anlegte, fotografische Archive der Stadt und ihrer Bewohner anzulegen. Auf seinen Fotografien bildet er meist die Randbezirke Istanbuls ab sowie deren einfache Bevölkerungsschicht. Seine Fotografien erschienen vermehrt Anfang der 1990er Jahre in Bildbändern, wie beispielsweise in seinem Bildband „Eski İstanbul Anıları“ (Erinnerungen an das alte Istanbul). Zu diesem Zeitpunkt ist in der Türkei infolge des enormen Modernisierungsprozesses eine Nostalgiewelle für das sich veränderte Istanbul zu spüren. Orhan Pamuk spricht wie erwähnt von einem allgemeinen melancholischen Empfinden der Bewohner Istanbuls für ihre Stadt, der „hüzün“ für Istanbul. Pamuk geht davon aus, dass dieser Gemütszustand damit zusammenhängt, dass mit dem Zerfall

²⁸⁵ Ebda, S.91.

²⁸⁶ Lutz Jäkel, Starfotograf Ara Güler. Das scharfe Auge Istanbuls. 2.Teil: Visueller Historiker mit Flugangst, 7. Mai 2007. URL: <http://www.spiegel.de/reise/fernweh/0,1518,476927-2,00.html> [15.07.2008].

eines großen Reiches und seiner Kultur auch seine Macht und sein Reichtum verloren gegangen seien und daher das heutige Leben ärmer und orientierungsloser sei.²⁸⁷

Gülers Aufnahmen, die ein altes „verlorenes“ Istanbul zeigen, tragen dieses Element von „hüzün“ in sich und sprechen vermutlich gerade aus diesem Grund besonders die Istanbuler an, die ihrer alten Stadt nachtrauern (vgl. Kapitel 3.4, S.42). Damit leistete Güler mit seinen Aufnahmen einen zusätzlichen Beitrag für die insbesondere in den 1990er Jahren aufgekommener Nostalgiewelle. Susan Sontag geht jedenfalls davon aus, dass Fotos das Empfinden von Nostalgie fördern: „*Fotografie ist eine Art memento mori. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, dass sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarrten lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.*“²⁸⁸

Ein weiterer Fotograf, der an dieser Stelle erwähnt werden soll, ist der Österreicher Othmar Pferschy (vgl. Kapitel 2.2, S.24). Im Auftrag des türkischen Presseministeriums fotografierte Pferschy zwischen 1935 und 1940 in Anatolien und Istanbul, legte fotografische Archive alter und moderner Gebäude an und versuchte der neuen Republik damit ein „Aussehen“ zu geben.

Die in Istanbul aufgenommene Fotografie Pferschys (vgl. Abbildung 28) zeigt in der Wahl der Motive sowie der Ästhetik eine unverkennbare Ähnlichkeit zu Gülers Werken (vgl. Abbildung 2 mit Abbildung 28). Wie Güler scheint auch Pferschy eine Vorliebe für Darstellungen von Fischern, des Bosporus sowie für im Hintergrund auftauchende Silhouetten von Moscheen zu haben. Die einzigartige Kulisse Istanbuls setzen Güler wie Pferschy bevorzugt ein. Beide Fotografen zeigen eine Vorliebe für den Einsatz von dramatischen Lichteffekten, wie beispielsweise das im Gegenlicht aufblitzende Meer. Im Gegensatz zu Pferschy, der den Auftrag hatte, eine modernisierte, republikanische türkische Nation darzustellen, verzichtet Ara Güler jedoch völlig auf Symbole einer modernen, laizistischen Türkei (Bilder und Statuen Atatürks, monumentale Bauwerke der 1920er und 1930er Jahre²⁸⁹, nationale Flaggenmotive)²⁹⁰.

Bei Pferschys Aufnahmen handelt es sich um Bestandsaufnahmen, um Fotodokumente des Stadtbildes und nicht wie bei Güler um die Dokumentation der Bevölkerung.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen beiden Fotografen ist, dass aufgrund der oft nüchternen Stadtansichten Pferschys bei der Betrachtung kein Gefühl der

²⁸⁷ Vgl. Orhan Pamuk, Istanbul, München 2006, S.121.

²⁸⁸ Susan Sontag, Über Fotografie, Frankfurt am Main 1980, S.21.

²⁸⁹ Etwa die im Auftrag der türkischen Regierung geplanten und ausgeführten Regierungsgebäude des Österreichischen Architekten Clemens Holzmeisters.

²⁹⁰ Vgl. dazu im Detail Interview mit Kaya Özsezgin am 5. Mai 2008, Kapitel 6.4, S.155.

Nostalgie mitschwingt. Das Gefühl der Trauer um ein verlorengegangenes Istanbul kommt in seinen Fotografien nicht auf.

Ein weiterer hier einzubringender Fotograf, dessen Werk zahlreiche türkische Motive enthält, ist Ozan Sağıdış. Im Gegensatz zu Othmar Pferschy ist dieser so wie Ara Güler in der Türkei geboren und aufgewachsen. Ozan Sağıdış war wie Ara Güler ab Mitte der 1950er Jahre für die Zeitschrift „Hayat mecmuası“ tätig. Neben Ara Güler zählt Sağıdış zu den international bekanntesten türkischen Fotografen.²⁹¹ Sağıdış' erste Ausstellung im internationalen Raum war eine Zusammenarbeit mit Ara Güler (vgl. Kapitel 3.2, S.33).

Wie Güler legt Sağıdış besonderen Wert auf eine sorgfältig arrangierte Bildkomposition, eine Symmetrie und Harmonie der einzelnen Objekte. Ein wesentlicher Unterschied ist jedoch, dass er die Fotografie als Kunstwerk anerkennt und im Jahr 1985 vom türkischen Kunstkomitee, den Titel „Artist of the Year“ erhielt. Den bewusst künstlerischen Charakter seiner Fotografien unterstreicht er durch den Einsatz von Farbfotos, die durch harmonische Farbkombinationen oder effektvolle farbliche Kontraste geprägt sind.

Auch wenn beide, Güler und Sağıdış, ihre Aufmerksamkeit der türkischen Bevölkerung im Alltag widmen, verfolgt Sağıdış im Festhalten der Szenen eine gänzlich andere Ambition. Er bildet auf seinen Fotos die türkische Gesellschaft ab, ohne sich auf eine bestimmte Bevölkerungsschicht zu konzentrieren. Auf seinen Momentaufnahmen hält er häufig ironische oder amüsante Szenen des Alltags fest. In diesem Sinne erinnern seine Fotografien an den humorvollen und poetischen Charakter Doisneaus der 1950er Jahre (vgl. Kapitel 2.1, S.5 und Kapitel 4.2, S.62).

Darüber hinaus scheint Sağıdış nach Motiven zu suchen, die bewusst mit der traditionellen Rollenverteilung in der Türkei spielen, indem er „traditionelle Typen“ in einem unerwarteten Kontext portraitiert, der ihrer Rolle nicht zu entsprechen scheint. Hierbei gelingt es ihm, aussagekräftige Blicke und Gesten der dargestellten Personen zu „erwischen“ und Situationen zu bannen, die im schnelllebigen Lauf der Dinge sonst verborgen blieben. Im Gegensatz zu Gülers systematischer und arrangierender, fast filmisch (vgl. Kapitel 3.1, S.29) wirkender, Vorgehensweise erinnert Sağıdış' hierbei eher an Cartier-Bresson, der als „Überraschungstäter“ Personen zu ertappen versucht (vgl. Kapitel 4.1, S.55).

Die als Beispiel gewählte Aufnahme (**Abbildung 29**) zeigt einen auf einer Parkbank sitzenden, traditionell gekleideten, wohl gläubigen Mann, der misstrauisch seinen Blick auf die neben ihm sitzende Straßenkatze richtet. Sein Ausdruck vermittelt dem Betrach-

ter seine momentane Unbefangenheit. Die verhaltene Körpersprache des Mannes lässt vermuten, dass er mit der Situation nicht umzugehen weiß.

Im Gegensatz zu Güler versuchen Sağdıç' Fotografien keine Nostalgie zu erwecken, sondern vielmehr ganz in der Tradition der humanistischen Fotografie, im entscheidenden Augenblick die kleinen Freuden des Lebens festzuhalten (vgl. Kapitel 2.1, S.5).

²⁹¹ Vgl. Interview mit Gültekin Çizgen am 7. Mai 2008.

5 ZUSAMMENFASSUNG

Ara Güler gilt als der Doyen der modernen türkischen Fotografie. Seine fotografische Karriere begann in den 1950er Jahren, als das türkische Pressewesen einen Aufschwung erlebte. Mit den Kontakten seines Vaters zur türkischen Kunstszene sowie der finanziellen Unterstützung seiner Familie konnte sich Güler der Fotografie beziehungsweise dem Fotojournalismus widmen, einer Berufssparte die sich in der Türkei zu jener Zeit neu entwickelte. Schon mit seiner ersten Anstellung bei „Yeni İstanbul“ entpuppte sich Ara Güler als talentierter Fotograf. Dies ermöglichte ihm einen Wechsel zu der damals bedeutendsten türkischen Zeitschrift für Fotografie, „Hayat mecması“, die stark dem westlichen Stil von „LIFE“ nacheiferte. Als „Time Life“ eine Zweigstelle in Istanbul errichtete, hatte sich Ara Güler als Fotojournalist bereits soweit etabliert, dass er dort sofort engagiert wurde.

Die Tätigkeit für „Time Life“ eröffnete Güler die Tür zur internationalen Fotografie-Szene. Über den Fotografen Marc Riboud lernte er kurz darauf sein fotografisches Vorbild Henri Cartier-Bresson kennen, den er bereits aus Fotozeitschriften kannte und dessen Werk er besonders schätzte. Mit diesen Bekanntschaften bewegte sich Ara Güler im Kreis der renommierten „Magnum“ Fotografen. Zwar hatte Güler schon davor seinen eigenen fotografischen Stil herausgebildet, doch der persönliche Kontakt zu den Fotojournalisten förderte einen fruchtbaren Austausch fotografischer Techniken.

Seine heute bekanntesten Werke, die als die klassischen Werke GÜLERS bezeichnet werden, entstanden in den 1950er und 1960er Jahren. Diese Fotografien stehen ganz in der Tradition der „Magnum“ Fotografen, indem sie den Menschen in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellen.

Ara Gülers Motiv sind Menschen im Alltag Istanbuls, die der unteren sozialen Schicht angehören. Die Protagonisten seiner Werke sind Fischer, Handwerker und Arbeiter, die er im Kontext eines alten, verschwindenden Istanbuls porträtiert. Seine klassischen Fotografien sind stets in Schwarz-Weiß gehalten. Er setzt effektvolle Lichtkontraste ein, wobei er häufig die imponierende Kulisse Istanbuls miteinbezieht. Zu seinen bevorzugten Motiven zählen beispielsweise Silhouetten von Moscheen und deren Minarette, das im Sonnenlicht aufblitzende Meer sowie Fischerboote am Bosporus. Die Wahl dieser Darstellungen und Lichteffekte verwendete bereits mehr als ein Jahrzehnt zuvor Othmar Pferschy in seinen Aufnahmen von Istanbul. Bestimmt wurde auch Ara Güler von Pferschys Werk, das auf viele türkische Fotografen einen Einfluss ausübte, inspiriert. Auch wenn in der Wahl der Motive Ähnlichkeiten in den Werken beider Fotografen feststellbar sind, fügt Güler zur nüchternen, sachbezogenen Darstellungs-

weise Pferschys durch die Darstellung des einfachen Volkes ein zusätzliches Element von Nostalgie (hüzün) hinzu.

Ara Gülers Werke sind zwei unterschiedlichen fotografischen Tendenzen zuzuordnen. Während seine im Auftrag entstandenen fotojournalistischen Aufnahmen sozialdokumentarische Züge aufweisen, sind seine Werke, die aus persönlichem Interesse (künstlerisch ambitionierte Arbeiten) realisiert wurden, in den Bereich der humanistischen Fotografie einzuordnen.

Seine im Auftrag entstandenen Werke weisen einen nüchternen, dokumentarischen Stil auf und sind der unverfälschten Realität verpflichtet. Die Themen dieser Arbeiten beziehen sich vorwiegend auf die sozialen Zustände der armen Bevölkerungsschicht.

Seine künstlerisch ambitionierten Arbeiten hingegen zeigen verstärkt sein Interesse für Lichtkontraste zwischen Hell und Dunkel sowie für eine nahezu perfekte Bildkomposition, die einer klaren Symmetrie folgt. Einige seiner Aufnahmen werden von einem malerischen Charakter begleitet. Auffallend ist, dass in diesen Fotografien die abgebildeten menschlichen Gestalten zu Silhouetten reduziert werden und ihre Gesichter nicht klar zu erkennen sind. Es handelt sich um harmonische, ästhetische Aufnahmen, die von einem Gefühl der Nostalgie begleitet werden, die insbesondere durch den Einsatz der Lichtkontraste (Licht und Schatten), der Schwarz-Weiß Technik und der Darstellung einer vergangenen Welt hervorgerufen werden.

Eine vergleichbare Anwendung dieser Elemente findet sich auch in den Werken internationaler humanistischer Fotografen. Gülers Werke richten sich im Wesentlichen nach den fotografischen Ansprüchen Henri Cartier-Bressons, nach einer nahezu perfekten Bildkomposition sowie nach einer „erzählenden“ Aussage einer Einzelfotografie. Allerdings zählt zu Gülers fotografischem Streben nicht nur die dynamische Momentaufnahme, sondern auch der dokumentarische Charakter der Fotografie. Um eine Atmosphäre der Ausgeglichenheit, Zeitlosigkeit und Ruhe zu schaffen, scheint Güler den beabsichtigten Moment der Aufnahme geduldig abzuwarten. Diese Arbeiten kommen einem Vertreter der humanistischen Fotografie nahe, der eine ähnlich friedliche und harmonische Stimmung zu vermitteln suchte, nämlich Édouard Boubat. Doch anders als Güler handelt es sich bei Boubats Aufnahmen um momenthafte, bewegte Szenen und weniger um „komponierte“ Standaufnahmen. Ein weiterer Fotograf dessen Arbeiten ansatzweise ähnliche Ambitionen verfolgen wie Ara Güler, ist Robert Doisneau. So wie Ara Güler hinsichtlich Istanbuls, hat auch Doisneau das Leben seiner Stadt Paris jahrzehntelang fotografisch dokumentiert und mit diesen Aufnahmen eine bestimmte Welt im Bild erschaffen.

Das Festhalten von Alltagssituationen ist ein Thema, das auch in der sozialdokumentarischen Fotografie Verwendung findet. Güler dokumentiert auf seinen Aufnahmen

den sozialen Zustand der einfachen Gesellschaftsschicht Istanbuls. Auch Lewis W. Hine realisierte bereits zur Jahrhundertwende durch seinen fotografischen Stil sowie durch die Motivwahl eine vergleichbare Arbeit. Beide Fotografen verwenden eine direkte, authentische Darstellungsweise, mit der sie der Fotografie einen dokumentarischen Charakter verleihen. Ein weiterer Fotograf, der sich der sozialengagierten Fotografie verpflichtet fühlt, ist Sebastião Salgado. Im Unterschied zu Güler verwendet Salgado die Fotografie dazu, um sein klares politisches Engagement zum Ausdruck zu bringen. Salgados Werk wurde aufgrund seiner plakativen politischen Aussagen und seiner übermäßig ästhetisch konstruierten Elementen häufig kritisiert. Ara Gülers Werken kann man beides nicht vorwerfen.

Seine Fotografien, ob Auftragswerke oder jene, die aus eigenem Interesse entstanden, weisen einen hohen Grad an Ästhetik auf, allerdings ohne politische Ansichten vermitteln zu wollen. Viele seiner Aufnahmen sind äußerst kreativ konzipierte „Bilder“, deren Ästhetik er durch die Komposition von Lichtkontrasten sowie der Verwendung der Schwarz-Weiß Technik hervorruft. Aufgrund Gülers fotografischer Ambition nach einer nahezu perfekten Bildkomposition, der Wahl des besten Lichtes, des besten Zeitpunktes und der besten Umgebung können seine Werke als künstlerische Arbeiten betrachtet werden, obwohl sich Ara Güler selbst dagegen wehrt, als Künstler bezeichnet zu werden. Gülers Werke lassen sich zwar grob in die beiden fotografischen Tendenzen, einerseits der humanistischen und andererseits der sozial-dokumentarischen Fotografie, einteilen, allerdings gehen die fotografischen Merkmale der beiden Tendenzen in Gülers Werken zeitweilig ineinander über.

Ara Gülers Werdegang ist eng mit der Illustrierten Presse und dem Fotojournalismus verbunden. Der Aufschwung des türkischen Zeitungs- und Zeitschriftenwesens in den 1950er Jahren erwies sich für ihn als äußerst günstig. Durch seine Kontakte mit der internationalen Fotografie-Szene konnte er wertvolle fotografische Techniken sammeln, die er in seine Arbeiten mit einfließen ließ und in die türkische Fotografie einführte. Güler ist für die Türkei von besonderer Bedeutung, da er als einziger Orte aufgesucht hat, um sie in ihrem damaligen Zustand fotografisch festzuhalten. Er dokumentierte das Leben einer Gesellschaft, die aufgrund des enormen Wandels in ihrer Existenz bedroht war. Ganz in der Tradition der humanistischen Fotografie fing Güler die „Seele“ Istanbuls und deren Einwohner auf den Fotos ein. Mit seinem fotografischen Stil übt und übt Güler einen großen Einfluss auf nachfolgende türkische Fotografen aus. Ara Güler kann mit seinem Schaffenswerk zwar nicht als Pionier betrachtet werden, aber dennoch als Vorreiter des türkischen Fotojournalismus und ist aufgrund der vorherrschenden internationalen fotografischen Tendenzen als Kind seiner Zeit zu betrachten.

6 ANHANG

6.1 PERSONENVERZEICHNIS

Eugéne Atget: (1857-1927)

Der Franzose Atget widmete sich nach seiner Schulzeit der Schauspielerei und danach der Malerei. Ab 1888 begann Atget als Autodidakt mit einer bereits für damalige Verhältnisse altmodischen Holzkamera zu fotografieren (18 x 24 cm Glasnegative und Stativ). In den 1890er Jahren entstand die fotografische Serie „Malervorlagen für Künstler“ (Documents pour Artistes). Diese Aufnahmen zeigen Detailansichten und Szenen von Paris und den Pariser Vororten. Kurz darauf konnte er einige Fotografien an staatliche Institutionen verkaufen. Ab 1898 begann Atget systematisch, die zahlreichen Facetten des alten Paris zu fotografieren. In diesen Jahren entstanden zwei Serien: Die Aufnahmen der Serie „Das Alte Paris“ (Le Vieux Paris) sollten als bauliche Zeugnisse dienen und topografische Ansichten und Architekturdetails zeigen, wobei die Aufnahmen der Serie „Das malerische Paris“ (Paris Pittoresque) das soziale Leben und Straßenszenen im alten Paris abbilden. Vier von Atgets Aufnahmen wurden im Jahr 1926 in der Zeitschrift „La Révolution surréaliste“ veröffentlicht. In über 30 Jahren entstand eine umfassende Sammlung an Fotodokumenten des Paris der Jahrhundertwende. Eugène Atgets Werke wurden zunächst von den Surrealisten entdeckt, waren aber bald das Vorbild zahlreicher Fotografen (vgl. Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002, S.13-14; Willfried Baatz, 50 Klassiker, Hildesheim 2003, S.91).

Werner Bischof: (1916 – 1954)

Der Schweizer Werner Bischof beendete 1936 sein Studium an der Kunstgewerbeschule in Zürich und eröffnete ein Studio für „Foto-Grafik“. Nach seinen in Frankreich, Deutschland und Holland der Nachkriegszeit entstandenen Reportagen wurde er 1949 Vollmitglied der „Magnum“ Agentur. 1951 war er für „LIFE Magazine“ tätig und schuf die Reportage „Hunger in Indien“. Mit dieser erfolgte sein internationaler Durchbruch. Danach folgten weitere Reportagen wie eine Reportage über den Koreakrieg, die in der Zeitschrift „Paris-Match“ erschien. Werner Bischof kam im Jahr 1954 bei einem Autounfall in den peruanischen Anden ums Leben. Bischof zählt zu den Vertretern der humanistischen Fotografie. Seine Bilder weisen eine Mischung aus Ästhetik und sozialem Engagement auf (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.51; Willfried Baatz, 50 Klassiker, Hildesheim 2003, S.229).

Édouard Boubat: (1923 – 1999)

Der französische Fotograf Édouard Boubat gewann gleich nach seinem Debüt (1945) den Prix Kodak im Jahre 1947. Sein Werk wird der humanistischen Fotografie zuge-rechnet, wobei ein wichtiges Merkmal die Auswahl seiner Themen bildet. Von 1953 bis 1967 war er Redaktionsmitglied bei der Zeitschrift „Réalités“. Danach ging er als frei-schaffender Fotograf seinen eigenen Weg. Seine Aufnahmen entstanden in zahlreichen Ländern. Die Bilder Boubats sind von einem Moment der Harmonie und Frieden ge-prägt und stellen, nicht wie es häufig in Reportagen der Fall ist, eine Katastrophe dar. In Frankreich zählt Édouard Boubat zu den bekanntesten und populärsten Fotografen der Nachkriegszeit (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.61; Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002, S.29).

Margaret Bourke-White: (1904 – 1971)

Die amerikanische Fotografin widmete sich ab 1922 der Fotografie. 1927 beendete sie ihr Ingenieursstudium in New York. Danach war sie bis 1936 als Werbefotografien (u. a. Otis Steel) und Industriefotografien tätig. 1936 wurde sie eine feste Mitarbeiterin der Illustrierten „LIFE“. Ab 1939 widmete sie sich vermehrt der Erkundung sozialer Miss-stände im Süden Amerikas. 1941 dokumentierte sie den deutschen Luftangriff auf Moskau. 1942 wurde sie die erste Fotografin der amerikanischen Luftstreitkräfte. Nach zahlreichen Kriegsberichten und Reportagen in Asien und Afrika gab sie 1969 aus ge-sundheitlichen Gründen die Fotografie auf. Bourke-Whites Aufnahmen wirken auf eine bezwingende, fordernde Weise modern. Zwischen 1930 und 1950 erschienen Margaret Bourke-Whites Fotografien in hohen Zahlen, sodass sie im illustrierten Pressewesen in ihrem Genre zu den bekanntesten Vertretern zählt (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.64; Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002, S.29).

Mathew Brady: (1822 – 1896)

Der amerikanische Fotograf Mathew Brady wird als Vater des Fotojournalismus ange-sehen. Brady verwendete die Fotografie, um das historische Ereignis des Bürgerkrieges in den USA festhalten. Matthew Brady hatte ein Team von Mitarbeitern wie Alexander Gardner, Timothy H. O’Sullivan, sowie Assistenten. Brady und sein Team dokumentierten zwischen 1861 und 1865 in umfangreichen Fotoreportagen so-wie unzähligen Aufnahmen den amerikanischen Bürgerkrieg. Brady setzte die Fotografie rein für die Dokumentation der Geschehnisse ein (vgl. Tim N. Gidal, Deutschland. Beginn des modernen Photojournalismus, Luzern 1972, S.7).

Henri Cartier-Bresson: (1908 - 2004)

Der französische Fotograf Henri Cartier-Bresson interessierte sich schon früh für den Film sowie für die Malerei. Von 1922 bis 1923 und 1927 bis 1928 studierte Cartier-Bresson Malerei in Paris sowie von 1928 bis 1929 Literatur und Kunst in Cambridge. Nach seinem Aufenthalt an der Elfenbeinküste in Afrika im Jahr 1931 widmete er sich der Fotografie. Seine erste Ausstellung ereignete sich bereits im Jahr 1933. Von 1936 bis 1939 arbeitete er als Regieassistent für Jean Renoir und drehte seine ersten Dokumentarfilme über den Spanischen Bürgerkrieg. 1940 geriet er in deutsche Kriegsgefangenschaft, aus der ihm 1943 die Flucht gelang. Nach zahlreichen Dokumentar- und Filmarbeiten wurde er 1947 Gründungsmitglied der „Magnum“ Agentur. Seine Aufnahmen kennzeichnen insbesondere das Festhalten des entscheidenden Augenblicks, der Moment indem sich alle Elemente im Gleichgewicht befinden. Im Jahr 1952 publizierte er sein Buch „Decisive Moment“. Henri Cartier-Bresson zählt zum Meister der modernen Fotografie (vgl. André Pieyre de Mandiargues, H.C. Bresson. Photoportraits, München 1985, Vorwort; Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.82-83; Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002, S.56-57).

Robert Capa: (1913 - 1954)

Nach dem Abschluss des Gymnasiums in Budapest im Jahr 1931 entschloss sich der Ungar Endre Erno Friedmann Journalist zu werden und siedelte nach Berlin. Im selben Jahr erfolgte mit seiner Anstellung als Fotolaborant bei Ullstein seine erste Annäherung an die Fotografie. Von 1932 bis 1933 war er als Fotoassistent für die Agentur „Dephot“ tätig und studierte gleichzeitig Politologie an der Hochschule für Politik. Durch die Veröffentlichung unbemerkt Fotos von Leo Trotzkij, die er mit einer Leica-Kamera aufnahm, wurde er bekannt. 1933 flüchtete er nach Paris und nahm anschließend den Künstlernamen Robert Capa an. Ab 1936 war er unter anderem für die Zeitschriften „Vu“, „Regards“ und „LIFE Magazine“ tätig, für die er als Kriegsberichterstatter im Spanischen Bürgerkrieg tätig war und seine bis heute berühmte Momentaufnahme „A Spanish soldier the instant he is dropped by a bullet“ realisierte. Capa entwickelte einen eigenen Stil, der sich insbesondere durch seine im spezifischen Moment eingefangen Szenen des Krieges auszeichnet. Diese Reportage bilden die Grundsteine der modernen Kriegsberichterstattung. 1947 wurde er Gründungsmitglied der „Magnum“ Agentur. 1954 kam Robert Capa während einer Fotoreportage für „LIFE Magazine“ in Indochina ums Leben (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.81-82; Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002, S.55).

Chim: (1911-1956)

Der gebürtige Pole David Seymour studierte von 1931 bis 1933 Drucktechnik an der Sorbonne. Er war als freier Fotograf tätig und nahm den Künstlernamen Chim an. Ab 1934 arbeitete er als Bildberichterstatter für die Zeitschriften „Vu“ und „Regards“ und lieferte Reportagen aus dem Spanischen Bürgerkrieg. 1947 war er Gründungsmitglied der „Magnum“ Agentur. Nach dem Tod Robert Capas im Jahr 1954 wurde Chim Präsident der „Magnum“ Agentur. 1956 starb auch Chim an der Suez-Front. Seine Reportagen sind in der Art eines aufklärerischen sowie humanen Fotojournalismus gehalten (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.86-87).

Robert **Doisneau**: (1912 - 1994)

Der französische Fotograf Robert Doisneau beendete 1929 sein Studium mit dem Diplom für Gravur und Lithographie. 1930 begann er als Werbefotograf und Grafiker zu arbeiten. Im Jahr 1932 wurde seine erste Fotoreportage über den Marché aux puces in der illustrierten Tageszeitung „Excelsior“ veröffentlicht. Zwischen 1934 und 1939 war er als Werbefotograf bei den Renault-Werken tätig. 1940 trat er seinen Dienst in der französischen Armee an, blieb aber bis 1945 in der Résistance aktiv. Ab 1949 machte er Modefotografien für die französische „Vogue“. Seine Aufnahmen zeigen meist humorvolle, ironische, aber auch poetische Szenen des Alltagslebens der Pariser Vororte. Doisneau zählt zu den wichtigsten Vertretern der humanistischen Fotografie. Robert Doisneaus Aufnahmen wurden zu den Ikonen des französischen Lebensstils (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.116-117; Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002, S.73).

Alfred **Eisenstaedt**: (1898 - 1995)

Der Deutsche Eisenstaedt fotografierte bereits im Alter von 14 Jahren. Ab 1926 arbeitete er als freier Fotojournalist für die „Berliner Illustrirte“ und andere Zeitungen. Zwischen 1930 und 1934 entstanden politische Fotoreportagen von Konferenzen (erstes Treffen mit Hitler und Mussolini) sowie von kulturellen Ereignissen. Ab 1931 begann Eisenstaedt mit einer Leica-Kamera zu fotografieren. 1935 emigrierte er in die USA. Von 1936 bis 1972 war Eisenstaedt für die neu gegründete Illustrierte „LIFE Magazine“ tätig. In diesen Jahren lieferte er zahlreiche Fotoreportagen über Politik, Wissenschaft und Kultur, sodass er zu den leistungsfähigsten Dokumentaristen des 20. Jahrhunderts zählt. 1958 wurde er von „Popular Photography“ zu einem der zehn größten Fotografen der Welt gekürt. Eisenstaedts Aufnahmen kennzeichnen sein Gespür für den entscheidenden Augenblick, der eine Geschichte in einem einzigen Foto erzählt. Oft bildet er

humorvolle Szenen sowie besondere Gesten und Situationen ab. Der unmittelbar wirkenden „Augenzeugen-Stil“ seiner Dokumentarfotos prägten das Gesicht des „LIFE Magazine“. Alfred Eisenstaedt zählt zu den Pionieren des modernen Fotojournalismus (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.127-128).

Roger Fenton: (1819 – 1869)

Der Engländer Robert Fenton absolvierte im Jahre 1841 sein Kunststudium in Paris. Anschließend absolvierte er in London ein Jurastudium und lies sich dort nieder. 1847 schloss er sich mit anderen Amateurfotographen zusammen, mit denen er den „Photographic Club of London“ gründete. Danach entschloss er sich endgültig Berufsfotograf zu werden. Fenton lieferte einen Anstoß für die Gründung der „Photographic Society of Great Britain“. Als Fotograf machte er sich schnell einen Namen, so dass er unter Königin Victoria zum Hoffotografen aufstieg. Er wurde der offizielle Fotograf für das „British Museum“ und dokumentierte die Sammlungsbestände. 1855 nahm er die Kriegsschauplätze auf der Krim mit der fotografischen Technik des nassen Kollodiumverfahrens auf (vgl. Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002, S.86).

Gisèle Freund: (1908 – 2000)

Die in Deutschland geborene Gisèle Freund kam schon früh mit der Kunst in Berührung. 1923 sammelte sie ihre ersten fotografischen Erfahrungen. Nach Abschluss der Mittelschule im Jahr 1929 begann sie mit einer Leica zu fotografieren. Von 1931 bis 1933 studierte Freund Soziologie und Kunstgeschichte in Frankfurt am Main und Freiburg. 1933 flüchtete sie nach Paris und schloss 1936 ihr Studium mit der Dissertation „La Photographie en France au XXe siècle“ (Photographie und Gesellschaft) ab. Anschließend begann sie für „LIFE Magazin“ als Journalistin und Fotoreporterin zu arbeiten. Ab 1938 begann sich Freund dem Genre der Portrait-Fotografie zu widmen, insbesondere farbigen Portrait-Studien von Schriftstellern und Künstlern. Von 1947 bis 1954 war sie Mitglied der „Magnum“ Agentur. Freunds Portrait-Aufnahmen zeigen die Personen aus einer geringen Distanz, wodurch ihre körperlichen Makel direkt hervorgehoben und die Charaktereigenschaft der Menschen angedeutet werden. Ihre Bilder sind sowohl Portrait-Aufnahmen als auch Dokumentarfotografien. Freund beschäftigte sich auch mit politisch motivierten Fotografien (Demonstrationen gegen die Nationalsozialisten Anfang der 1930er Jahre in Deutschland, Bildreportage über die argentinische Präsidentengattin Evita Perón). Sie gilt als eine wichtige Theoretikerin der modernen Fotografie. Ihr Werk „Photographie und Gesellschaft“ (1976) wurde zu einem Standartwerk der soziologischen Geschichte der Fotografie (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das

Lexikon der Fotografen, München 2002, S.153; Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen. Von den Anfängen 1839 bis zur Gegenwart, München 2002, S.92-93).

Lewis W. Hine: (1874 – 1940)

Der Amerikaner Hine absolvierte das Studium für Pädagogik und widmete sich ab 1903 der Fotografie. In einem Großprojekt mit aufklärerischem Anspruch fotografierte er im Jahr 1904 die Einwanderer auf Ellis Island/USA. Im Rahmen seiner Tätigkeit für das National Child Labor Committee (NCLO) fotografierte er von 1908 bis 1917 zum Thema Kinderarbeit. Mit dieser Arbeit setzte Hine die Arbeit Jacob A. Riis' über die Kinderarbeit fort und stellte die Serie fertig. 1918 wickelte er in Europa für das Rote Kreuz eine Dokumentation der Kriegsfolgen auf dem Balkan, Belgien und Frankreich ab. 1930 lieferte er eine Reportage über den Bau des Empire State Building. Im Jahr 1932 erschien sein Buch „Men at Work“. Seine Fotografien dokumentieren gesellschaftliche Missstände und wollen lediglich als nützliche Beweiskraft dienen sowie eine Botschaft vermitteln. Hine setzt die visuelle Kraft des Fotoapparates ein, um soziale Reformen zu erreichen. Lewis W. Hine zählt zu den ersten sozialdokumentarischen Fotografen (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.202).

André Kertész: (1894 – 1985)

Der Ungar Kertész begann bereits im Jahr 1912 neben diversen anderen Tätigkeiten, zu fotografieren. Mit dem Umzug nach Paris im Jahr 1925 begann er sich intensiver der Fotografie zu widmen. 1927 wurden erstmals seine Fotografien in der „Galerie Au Sacre du Printemps“ ausgestellt. Seine Fotografien, Bildessays und Fotoreportagen wurden infolge in zahlreichen Ausstellungen und Zeitschriften veröffentlicht. 1936 emigrierte Kertész nach New York und wurde 1944 amerikanischer Staatsbürger. Bis 1962 wurden mehr als 3000 Fotografien Kertész' veröffentlicht. Ab 1963 war er als freier Fotograf tätig. Kertész' Werke widmen sich einer Vielzahl an fotografischen Genres wie Künstlerporträts, Pariser Interieurs, Stillleben, Straßenszenen und Akten. Für verschiedene Zeitschriften lieferte er Mode- und Werbefotografien. Seine Aufnahmen zeigen ungewöhnliche und überraschende Perspektiven sowie gewagte Bildausschnitte. Kertész widmet sich in seinen Aufnahmen dem Nebensächlichen, den meist nicht wahrgenommenen Szenen des Alltags. Er zählt in der Geschichte der Fotografie zu einem Einzelgänger, da sich seine Werke zwischen Surrealismus und Neuer Sachlichkeit bewegen. André Kertész wird als früher Fotograf der „klassischen Moderne“ bezeichnet (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.226-227).

Josef Koudelka: (1938)

Der gebürtige Tscheche Josef Koudelka machte seine ersten Aufnahmen um 1952. Nach dem Abschluss seines Ingenieursstudiums 1961 in Prag fand seine erste Ausstellung statt. Ab diesem Zeitpunkt begann er sich dem Thema der Roma und Sinti in der Tschechoslowakei zu widmen. 1968 fotografierte er den Einmarsch der Warschauer Pakt-Truppen in Prag und erlangte internationale Anerkennung. 1970 emigrierte er nach England, wo er bis Ende der 1970er Jahre lebte, bevor er 1980 nach Frankreich übersiedelte. 1971 wurde er assoziiertes Mitglied der Agentur „Magnum“, seit 1974 ist er volles Mitglied. 1987 erhielt er die französische Staatsbürgerschaft und reiste erst 1990 wieder in sein Heimatland. Es wurden zahlreiche Ausstellungen seiner Werke organisiert und er erhielt für seine Arbeit viele Ehrungen. Seine Werke sind kontrastreiche Schwarz-Weiß Aufnahmen, die gleichermaßen Tragik, Poesie und Lebensfreude ausstrahlen (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.241; Brigitte Govignon, Kleine Enzyklopädie der Fotografie, Paris 2004, S.245).

Dorothea Lange: (1895 – 1965)

Die gebürtige Amerikanerin Lange brach bereits 1913 die High School ab, um Fotografin zu werden. Nach diversen Arbeiten in Fotostudios und Fotografiekursen eröffnete sie im Jahr 1919 ihr eigenes Portraitstudio. Nach 1930 wandte sie sich sozialen Themen zu und war ab etwa 1935 bis 1939 Mitarbeiterin der Resettlement Administration (ab 1937 FSA). Eines ihrer bekanntesten und am häufigsten publiziertesten Fotos „Migrant Mother“ aus dem Jahr 1936 wurde zu einer Ikone der sozialengagierten Fotografie. Weitere Reportagen, wie beispielsweise über die Gefangenencamps für Amerikaner japanischer Abstammung von 1943 bis 1945, zählen zur sozialdokumentarischen Fotografie. Im Jahr 1955 fanden einige Fotografien Langes im Rahmen der „Family of Man“ Gruppenausstellung ihren Platz. Lange gelang es, auf ein und demselben Foto die Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung der dargestellten Personen aufzuzeigen und ihnen gleichzeitig Stolz und Würde zu verleihen. Die einfachen Menschen werden bei Lange häufig durch aussagekräftige Gesten zu Helden erhoben. Die Ästhetik in Dorothea Langes Fotografien entsteht durch ihre individuelle suggestive Art des Fotografierens (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.248; Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002, S.145-146).

Felix H. Man: (1893 - 1985)

Der Deutsche Hans Baumann begann 1927 für das Ullstein-Blatt „Tempo“ zu fotografieren. Ab 1929 war er als Fotoreporter unter dem Namen Felix H. Man für die „Münchner

Illustrierte“, die „Berliner Illustrirte“ und für die „Dephot“ Agentur tätig. Im Jahr 1931 lieferte er seine Reportage „Ein Tag im Leben von Mussolini“. 1934 emigrierte Man nach London, wo er für zahlreiche Zeitungen und Zeitschriften arbeitete. 1948 erhielt er die britische Staatsbürgerschaft. Felix H. Man prägte mit seinen vom Einzelbild wegführenden Bildserien einen neuen Reportagestil. Felix H. Man zählt zum Wegbereiter des Bildjournalismus in Deutschland und Europa (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.278).

Martin Munkasci: (1896 – 1963)

Munkasci begann ab 1921 in Budapest Sportfotos aufzunehmen. 1927 übersiedelte er nach Berlin und arbeitete für den Ullstein Verlag. Seine erste Aufnahme wurde 1928 in der „Berliner Illustrirten“ veröffentlicht. Weitere Veröffentlichungen in diversen Zeitungen- und Zeitschriften folgten. Ab 1933 wandte er sich der Modefotografie zu. Schon bald darauf entwickelte Munkasci einen neuen Bildstil, indem er die Modelle unter freiem Himmel häufig in Bewegung fotografierte. 1934 emigriert er in die USA. In Amerika stieg er rasch zu einem der erfolgreichsten Modefotografen seiner Zeit auf. Martin Munkasci zählt zu den Pionieren des modernen Fotojournalismus, der außerdem wesentlich zur Entwicklung einer neuen Modefotografie beitrug (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.317).

Fikret Otyam: (1926)

Otyam begann im Jahr 1940 im Rahmen der Fotografiekurse der Volkshäuser (halk evleri) zu fotografieren. Bereits im Jahr 1942 gelang ihm ein Fotoportrait von Ismet İnönü. Ab 1950 war er als Berichterstatter tätig. Im Jahr 1953 schloss er sein Studium der Malerei an der Akademie für Schöne Künste in Istanbul ab. In seiner Heimatstadt Aksaray begann er sich intensiver der Fotografie zu widmen. Nach seinem Studium war er für sämtliche türkische Zeitungen und Zeitschriften tätig. Viele seiner Fotoreportagen entstanden in Anatolien und widmeten sich dem Thema der Bevölkerung und der Landschaft. Auf seinen Aufnahmen zeigt er die Menschen und deren Probleme, wie die Wassernot und den Bildungsrückstand. Otyam setzt die Kamera bewusst als Hilfsmittel ein, um auf die sozialen Probleme im Land aufmerksam zu machen. Die Fotografie diente ihm dabei als nützliches Werkzeug. In der türkischen Fotografiegeschichte gilt Fikrem Otyam mit seinen Arbeiten als Vorreiter der sozialdokumentarischen Fotografie (vgl. Engin Özandes, Türkiye'de Fotoğraf, İstanbul 1999, S.296-297).

Othmar Pferschy: (1898 – 1984)

Othmar Pferschy war ein international bekannter österreichischer Fotograf. Während des Zweiten Weltkrieges war Pferschy als Propagandafotograf der Nationalsozialisten und Militärfotograf in Norwegen tätig. Pferschys besondere Verbindung zur Türkei, die ihn ein Leben lang prägen sollte, begann bereits 1926. Er wurde von öffentlichen Stellen mit der Anlegung eines Bildarchivs über moderne türkische Gebäude betraut. In weiterer Folge eröffnete er zwei Fotostudios in Istanbul. Erst im Alter von 87 Jahren verließ Pferschy die Türkei und verbrachte seine letzten Lebenstage in München. Pferschy gilt als einer der bedeutendsten Fotografen der Türkei. Pferschys Aufnahmen wurden unter anderem auch in Schulbüchern und auf Briefmarken abgebildet (vgl. Seyit Ali Ak, Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı, Istanbul 2001, S. 228-229).

Marc Riboud: (1923)

Der Franzose Marc Riboud widmete sich bereits im Jahr 1937, im Alter von 14 Jahren der Fotografie. Nach einem Maschinenbaustudium begann er 1951 als assoziiertes Mitglied für die „Magnum“ Agentur zu arbeiten und wurde 1958 Vollmitglied (1975-76 Präsident). Viele seiner Fotoreportagen handeln vom Krieg, der Not und dem Elend in der Welt. Riboud berichtete über das Leben im jungen kommunistischen China, der Hungersnot in Afrika oder dem Alltag in Nordvietnam und Russland. Eine besondere Vorliebe hegt Riboud für das tägliche Leben in seiner Heimatstadt Paris. Riboud beobachtet die Menschen im Alltag und versucht mit der Fotografie das Mitgefühl für seine Mitmenschen auszudrücken (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.364-365; Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002, S.200).

Jacob A. Riis: (1849-1914)

Der Däne Jacob A. Riis emigrierte 1870 in die USA. Ab 1873 war Riis als Gerichtsreporter bei der „New York Tribune“ tätig. Riis versuchte mit einer Reihe von Artikeln auf die schlechten Zustände der Elendsquartiere aufmerksam zu machen. 1888 begann Riis mit der sozialdokumentarischen Fotografie. Er verwendete als einer der ersten amerikanischen Fotografen das Blitzlichtpulver, um alles so detailgetreu wie möglich festzuhalten. 1890 wurde sein Bildband „How The Other Half Lives“ mit 36 Fotografien publiziert. Ab 1903 beschäftigte sich Riis mit einer Fotodokumentation über die Kinderarbeit, die später von Lewis W. Hine fortgeführt wurde. Jacob A. Riis gilt als einer der ersten, der die Fotografie bewusst einsetzte um soziale Kritik zu äußern und um soziale Veränderungen zu erreichen. Daher gilt Riis als der Wegbereiter der sozialdokumentarischen Fotografie (vgl. Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002, S. 202).

George Rodger: (1908 - 1995)

Der Engländer George Rodger begann etwa gegen 1926, während seiner Zeit bei der Handelsmarine, als Amateur zu fotografieren. 1936 war er als Portrait-Fotograf tätig. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges war er für das „LIFE Magazin“ als Europa-Kriegsberichterstatter tätig. In dieser Zeit lieferte er zahlreiche Fotoreportage von sämtlichen Kriegsschauplätzen (Afrika, Europa, Mittlerer und Ferner Osten). Danach kehrte er der Kriegsreportage den Rücken zu. 1947 war Rodger Gründungsmitglied der „Magnum“ Agentur. George Rodger gelingt es, dem Betrachter das Gefühl zu geben, unmittelbar am Geschehen der dargestellten Szene teilzunehmen (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.371-372).

Ozan Sağdıç: (1934)

Im Jahr 1953 begann Sağıdış als Amateur mit einer einfachen Box-Kamera zu fotografieren. Im Jahr 1956 begann seine professionelle Fotografenkarriere bei der Zeitschrift „Hayat mecması“. Sağıdış zählt in der Türkei zu einem der ersten Fotografen, die sich mit der Werbefotografie und dem Fotoroman beschäftigt haben und wichtige Beiträge zum modernen Fotojournalismus leisteten. Sağıdış' Fotografien zeichnen sich in erster Linie durch die besondere Beobachtungsgabe des Künstlers aus (vgl. Kapitel 4.4, S.67). (vgl. Seyit Ali Ak, Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923-1960), Istanbul 2001, S.325).

Sebastião Salgado: (1944)

Der Brasilianer Sebastião Salgado studierte zunächst Wirtschaftswissenschaften in Victoria (Brasilien), die er im Jahr 1968 mit einem Diplom abschloss. Im selben Jahr war er im brasilianischen Finanzministerium tätig und übersiedelte im darauffolgenden Jahr nach Paris. Zwischen den Jahren 1971 und 1973 entschied sich Salgado als professioneller Fotograf zu arbeiten. Er begann seine fotografische Karriere als Autodidakt. Beeinflusst wurde er durch die Werke von Dorothea Lange, Walker E. Smith und Henri Cartier-Bresson. Bereits 1973 entstand seine erste Fotoreportage über die Dürreplage in der Sahelzone. Von 1979 bis 1994 war er Mitglied der „Agentur“ Magnum. Danach gründete er seine eigene Agentur „Amazonas Images“ in Paris. Bei Salgados Werken handelt es sich um groß angelegte Zyklen, wie etwa jener über die Handarbeit im Zeitalter der Automatisierung (Workers) oder die großen Migrationsbewegungen in der Welt. In seinen Aufnahmen bildet er häufig spektakuläre Darstellungen von Menschenmassen in Bewegung ab. Sebastião Salgados Szenen zeigen oft hart arbeitende Menschen in extremen Situationen, die er als Helden der Arbeit präsentiert (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.388).

Erich Salomon: (1886 – 1944)

Der Deutsche Erich Salomon schloss 1914 sein Jurastudium ab. 1925 widmete er sich der Fotografie und ab 1927 entstanden seine ersten Aufnahmen. Sein Durchbruch als Fotoreporter gelang ihm 1928 mit Aufnahmen vom Mordprozess Hein, die er mit einer Ermanox-Kamera verwirklichte. Salomons Aufnahmen zählen in der Geschichte des modernen Fotojournalismus zu den am häufigsten gedruckten Fotoreportagen. Seine Fotografien wurden auch von internationalen Illustrierten publiziert. Salomon flüchtete 1933 nach Den Haag, wurde jedoch 1943 verhaftet und in Auschwitz ermordet. Salomon war meist mit versteckter Kamera auf politischen Konferenzen tätig. Durch die unbemerkte Kamera gelang es ihm aussagekräftige Gesten der Menschen auf Fotos festzuhalten. Erich Salomon zählt mit seinen unzähligen Aufnahmen und Publikationen zum Pionier des modernen Fotojournalismus der Zwischenkriegszeit (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.389).

August Sander: (1876 – 1964)

Mit der Fotografie kam der deutsche Erich Sander das erste Mal zwischen 1890 und 1896 in Berührung. Zwischen 1897 und 1901 ging er verschiedenen Tätigkeiten nach und übernahm schließlich die „Photographische Kunstanstalt Greif“ in Linz an der Donau. In diesen Jahren erfolgte seine erste Ausstellung, für die er zahlreiche Preise erhielt. 1910 übersiedelt er nach Köln. Nach seinem Kriegsdienst begann er sich seinem Langzeitprojekt „Menschheit des 20. Jahrhundert“ zu widmen. 1929 publizierte er die kleine Version „Antlitz der Zeit“. Neben seiner Beschäftigung mit der Portrait-Fotografie widmete sich Sander auch der Landschafts- und Architekturfotografie sowie Pflanzenstudien. 1955 nahm Sander an der „Family of Man“-Ausstellung teil. Nach soziologischen Kategorien fotografierte Sander systematisch deutsche Menschen in ihrer traditionellen Arbeitsweise. Bei Sanders Aufnahmen handelt es sich um gestellte Aufnahmen, die gewissenhaft arrangiert wurden. Sander übertrug die traditionelle „gestellte“ Portrait-Fotografie in einen neuen Bereich der fotografischen Dokumentation. Sein fotografischer Stil wird heute als frühes Beispiel der konzeptuellen Kunst angesehen, denn er leistete mit seinem Werk einen wichtigen Beitrag zur Anerkennung der Fotografie als Kunst (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.391-392).

W. Eugene Smith: (1918 – 1978)

Der US-Amerikaner W. Eugene Smith beschäftigte sich bereits während seiner Schulzeit mit Fotografie. 1937 entschied sich Smith endgültig für den Beruf des

Fotografen. Von 1939 bis 1942 fotografierte Smith für „LIFE“ und wickelte insgesamt 170 Reportagen ab, von denen 81 publiziert wurden. Nach anderwärtiger Beschäftigung war er ab 1948 bis 1954 erneut für „LIFE Magazine“ tätig. In diesen Jahren lieferte Smith seine bedeutendsten Bildessays, wie „Spanish Village“ (1951) und „Man of Mercy“ (1954). Nach Differenzen über die Bildauswahl und das Layout beendete Smith seine Arbeit bei „LIFE Magazine“ und verwirklichte seinen großen Essay über Pittsburgh. Im selben Jahr wurde er Mitglied der „Magnum“ Agentur (bis 1958). Smith schuf nach Mitte der 1950er Jahre hauptsächlich Architektur- und Industriefotografien. Seine Werke kennzeichnen die technische Perfektion seiner Aufnahmen sowie die „humane“ und emotionale Annäherung an das Thema. Mit der Einstellung eines neutralen Beobachters stellte Smith hohe Ansprüche an die journalistische Ethik. Dennoch zeigen die Aufnahmen W. Eugene Smiths keine kalte oder voyeuristische Sichtweise, sondern sind nahezu immer von Mitgefühl und Leidenschaft geprägt (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.428-429; Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002, S. 222).

Edward Steichen: (1879 - 1973)

Der aus Luxemburg stammende Edward Steichen absolvierte eine Lithografenlehre in den USA und beschäftigte sich neben der Malerei und dem Zeichenunterricht etwa ab 1898 auch mit der Fotografie. In dieser Zeit entstehen seine ersten Aufnahmen, die im zweiten „Philadelphia Salon“ bereits 1899 ausgestellt wurden. Anschließend folgten zahlreiche Fotoausstellungen in Europa. 1902 wurde er Gründungsmitglied der „Photo-Secession“. Dabei handelte es sich um eine Gruppe von Vertretern der Kunstfotografie, die ab 1902 Ausstellungen organisierte und die Zeitschrift „Camera Work“ (1903-1917) publizierte. Steichen verwirklichte zu dieser Zeit viele Portrait- und Situationsaufnahmen. Gemeinsam mit Alfred Stieglitz gründete Steichen 1905 die „Gallery 291“ in New York, die neben Fotografen der „Photo-Secession“ später auch Maler, wie beispielsweise Picasso oder Cezanne ausstellte. Steichen, der sich zeitweise in Paris aufhielt, beschäftigte sich immer wieder mit Strömungen der Kunstfotografie. Anfang der 1920er Jahre gab er die Malerei auf und entschloss sich endgültig für die professionelle Fotografie. In den 1920er und 1930er Jahren widmete sich Steichen erfolgreich der Mode- und Werbefotografie. 1947 wurde Steichen Direktor der Fotoabteilung des „Museum of Modern Art“ in New York und organisierte zahlreiche Ausstellungen, wie die Ausstellung „Family of Man“ (1955). Steichen begann seine fotografische Karriere in der Tradition des Piktorialismus, einer Stilrichtung, deren Vertreter die Fotografie zur Kunst etablieren wollten. Sie setzten auf künstlerische Effekte und versuchten die Bilder der Malerei

anzugleichen. Im Laufe seiner fotografischen Karriere widmete sich Steichen zahlreichen fotografischen Tendenzen, weshalb eine Einordnung seiner Werke in ein bestimmtes Genre nicht möglich ist (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.436; Willfried Baatz, 50 Klassiker, Hildesheim 2003, S.71; Felix Freier, DuMont's Lexikon der Fotografie, Köln 1992, S.264-324).

Alfred Stieglitz: (1864 – 1946)

Der Amerikaner deutscher Herkunft Alfred Stieglitz begann 1882 ein Ingenieurstudium in Berlin. Später wechselte Stieglitz auf das Studium der Photochemie an der Technischen Hochschule in Berlin. Bereits während seines Studiums widmete er sich der Fotografie. 1890 kehrte Stieglitz nach New York zurück. 1902 gründete er gemeinsam mit Edward Steichen und anderen die „Photo-Secession“, ein Jahr darauf die einflussreiche Zeitschrift „Camera Work“ (vgl. Edward Steichen). Stieglitz organisierte 1910 in der Albright Art Gallery in Buffalo eine große Ausstellung amerikanischer piktorialistischer Fotografie. Etwa 1915 wandte sich Stieglitz vom Piktorialismus ab und verfolgte nun eine reine Fotografie. Alfred Stieglitz setzte sich sehr für die Anerkennung der Fotografie als eigene Kunstform ein und beeinflusste stark die amerikanische Fotografie (vgl. Felix Freier, DuMont's Lexikon der Fotografie, Köln 1992, S.324; Willfried Baatz, 50 Klassiker, Hildesheim 2003, S.97).

Umbo: (1902 - 1980)

Der deutsche Otto Maximilian Umbehr begann etwa gegen 1915 zu fotografieren. Von 1921 bis 1923 studierte er am Bauhaus. 1923 ging er nach Berlin und widmete sich ab 1926 professionell der Portrait-Fotografie. Schon bald beschäftigte er sich auch mit anderen fotografischen Genres, wie mit Akten, Straßenszenen im Stil des neuen Sehens, Sachaufnahmen und der Fotomontage. 1928 wurde er Gründungsmitglied der Agentur „Dephot“. Seine Fotoreportagen wurden in mehreren Zeitschriften wie beispielsweise der „Berliner Illustrirten“ und der „Münchener Illustrierten“ veröffentlicht. Umbo beteiligte sich außerdem an zahlreichen Ausstellungen. Mit der Auflösung der Agentur „Dephot“ ging er als freier Bildberichterstatter verschiedenen Tätigkeiten nach. Umbo zählt mit seinen Portrait- und Reportagefotografien zu den Pionieren der 1930er Jahre (vgl. Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen, München 2002, S.469-470).

William Vandivert: (1912 – 1989)

Der amerikanische Fotograf W. Vandivert war 1947 Gründungsmitglied der Agentur „Magnum“.

Heinrich Zille: (1858 -1929)

Der Deutsche Heinrich Zille absolvierte eine Lehre als Lithograf und besuchte Zeichenkurse, bevor er 1877 für die „Fotografische Gesellschaft“ tätig war. In diesen Jahren entstanden seine ersten Druckgrafiken sowie sozialkritischen Zeichnungen. In den 1890er Jahren ist eine Glanzzeit seines fotografischen Schaffens zu verzeichnen. Auf seinen Fotografien bildete er bevorzugt Berliner Alltagszenen ab. Das Besondere an Zilles Werk ist, dass er bereits zur Jahrhundertwende fotografische Serien verwirklichte, die erst Jahrzehnte später modern werden sollten. In erster Linie verwendete Zille die Fotografie, um Vorlagen für seine Zeichnungen zu erhalten. Mit dem zunehmenden Erfolg als Zeichner und Genredarsteller vernachlässigte Zille seine fotografische Tätigkeit. Ab 1907 war Zille als freischaffender „Künstler“ ein bereits gefeierter Erzähler der kleinen Leute Berlins (vgl. Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2002, S.254-255).

6.2 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 0:



Ara Güler, „Allah“, Alte Moschee („Allah“, Eski Camii), Edine 1956, in: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, Istanbul 2006, S.35.

Abbildung 1:



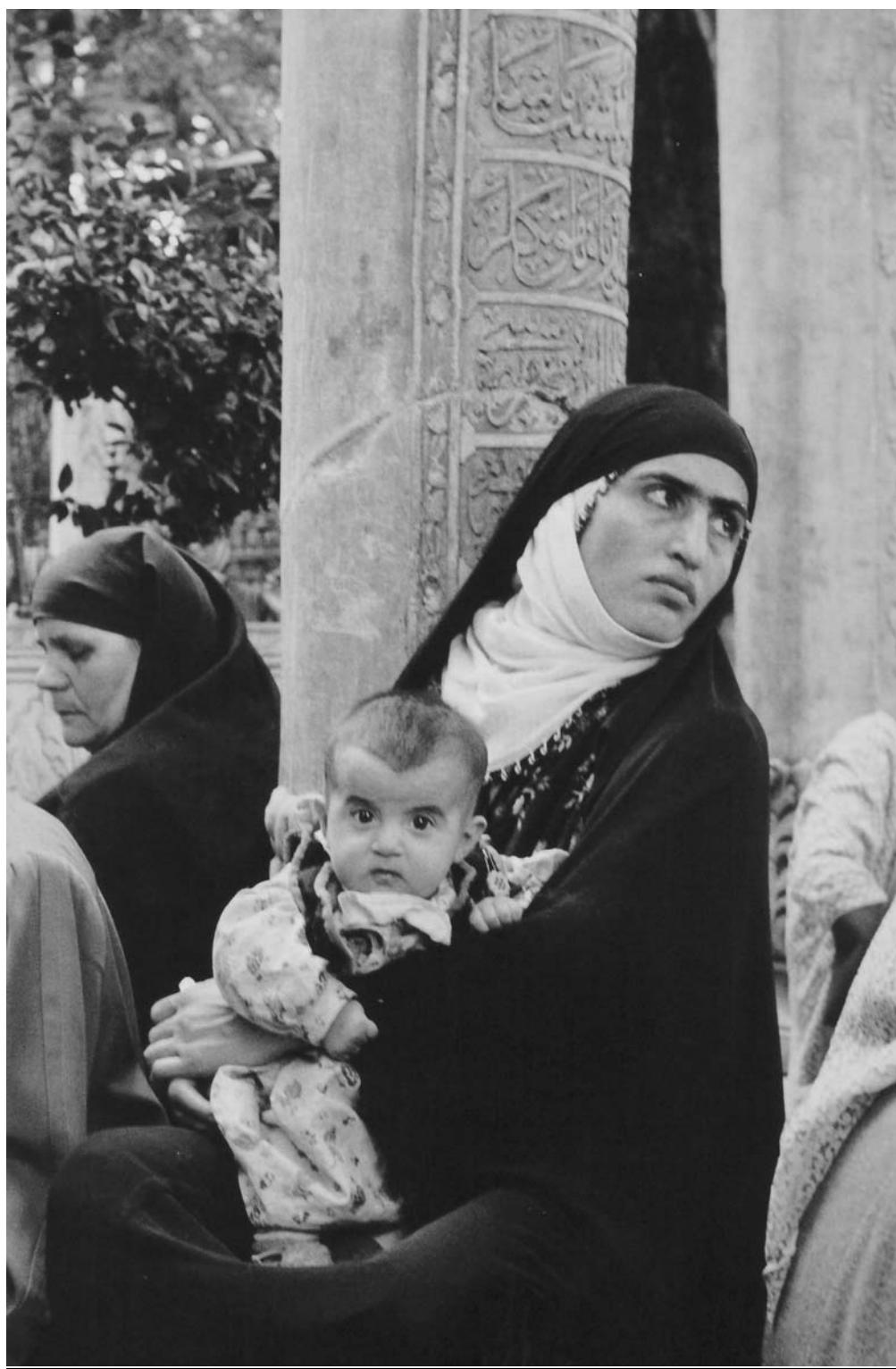
Ara Güler, „Die Fischer von Kumkapı kehren in den ersten Morgenstunden in den Hafen zurück“ (Sabahın ilk ışıklarında kumkapı balıkçıları limana dönüyor), Istanbul 1950, in: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, Istanbul 2006, S.83.

Abbildung 2:



Ara Güler, „Fischernetze in Kumkapı“ (Kumkapı'da balıkçı ağıları), Istanbul 1950, in: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, Istanbul 2006, S.59.

Abbildung 3:



Ara Güler, „Eyüp”, Istanbul 1950, in: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, Istanbul 2006, S.32.

Abbildung 4:



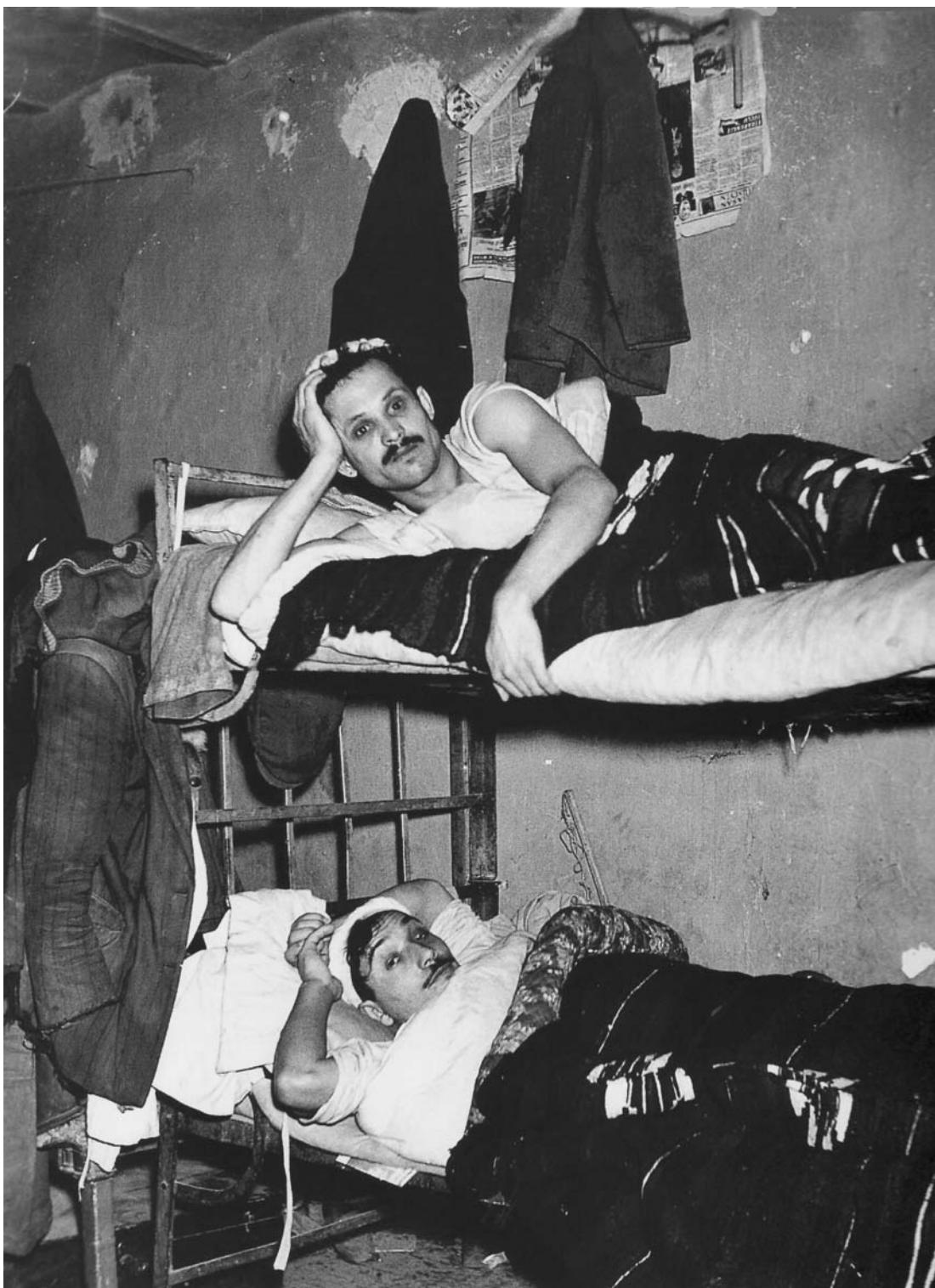
Ara Güler, „Korbträger im Beyoğlu-Fischbazar“ (Beyoğlu Balık Pazarı’nda küfeciler), Istanbul 1954, in: Ara Güler, Eski İstanbul Anıları, İstanbul 1995, S.88.

Abbildung 5:



Ara Güler, „Galata”, Istanbul 1955, in: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, Istanbul 2006, S.44.

Abbildung 6:



Ara Güler, „Zwei Männer im Wohnheim für Ledige“ (Bekar odalarında yaşayan iki kişi), Istanbul 1955, in: Ara Güler, Eski İstanbul Anıları, İstanbul 1995, S.129.

Abbildung 7:



Ara Güler, „Bootsleute am Goldenen Horn, die alte Galata-Brücke und die neue Moschee“ (Haliç sandalcıları, eski galata köprüsü ve yeni camii), Istanbul 1956, in: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, Istanbul 2006, S.13.

Abbildung 8:



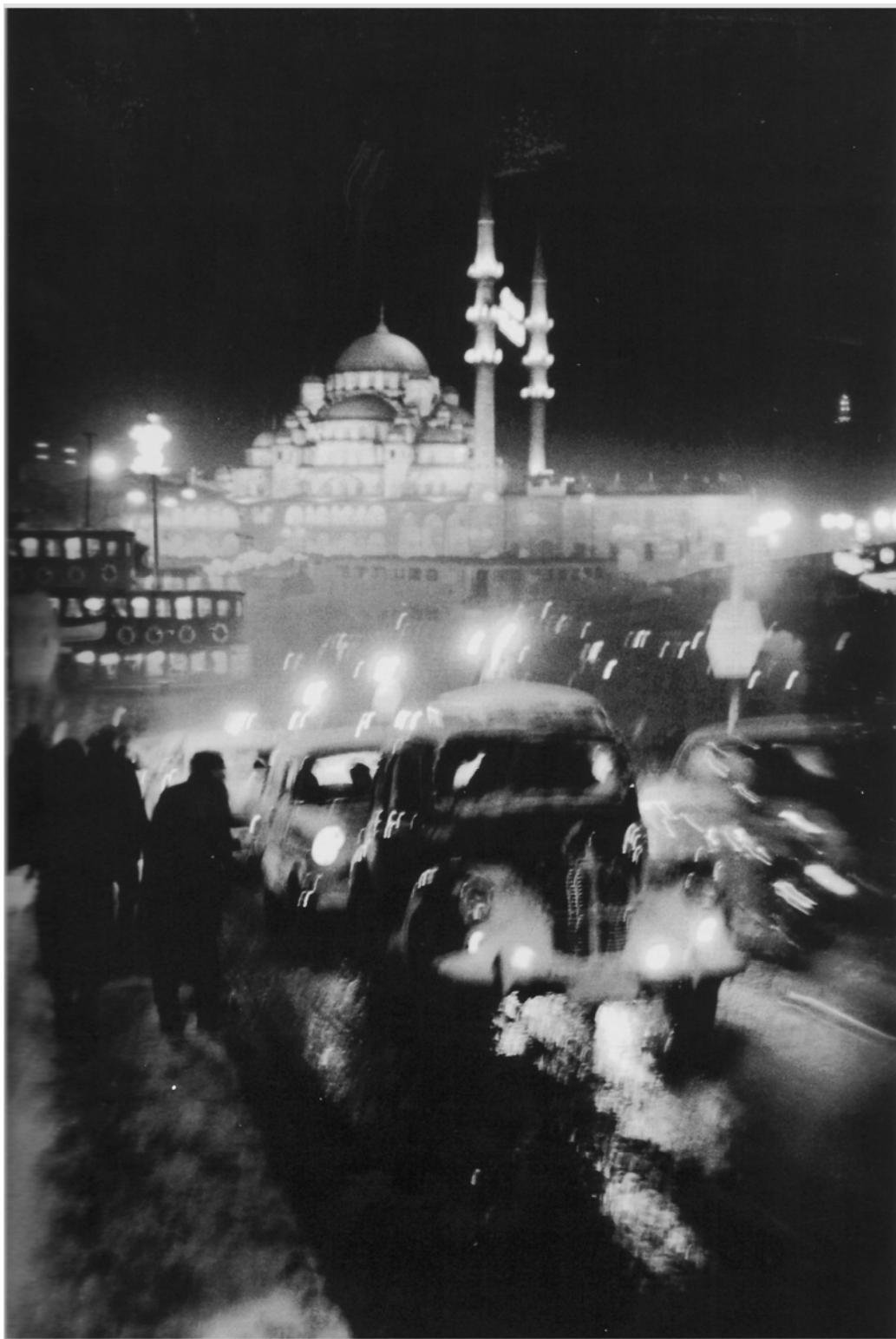
Ara Güler, „Karaköy“, Istanbul 1957, in: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, Istanbul 2006, S.62.

Abbildung 9:



Ara Güler, „Der osmanische Friedhof in Zeyrek, Kind mit Puppe“ (Zeyrek'te Osmanlı mezarları, çocuk ve oyuncak bebeği), Istanbul 1957, in: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, Istanbul 2006, S.25.

Abbildung 10:



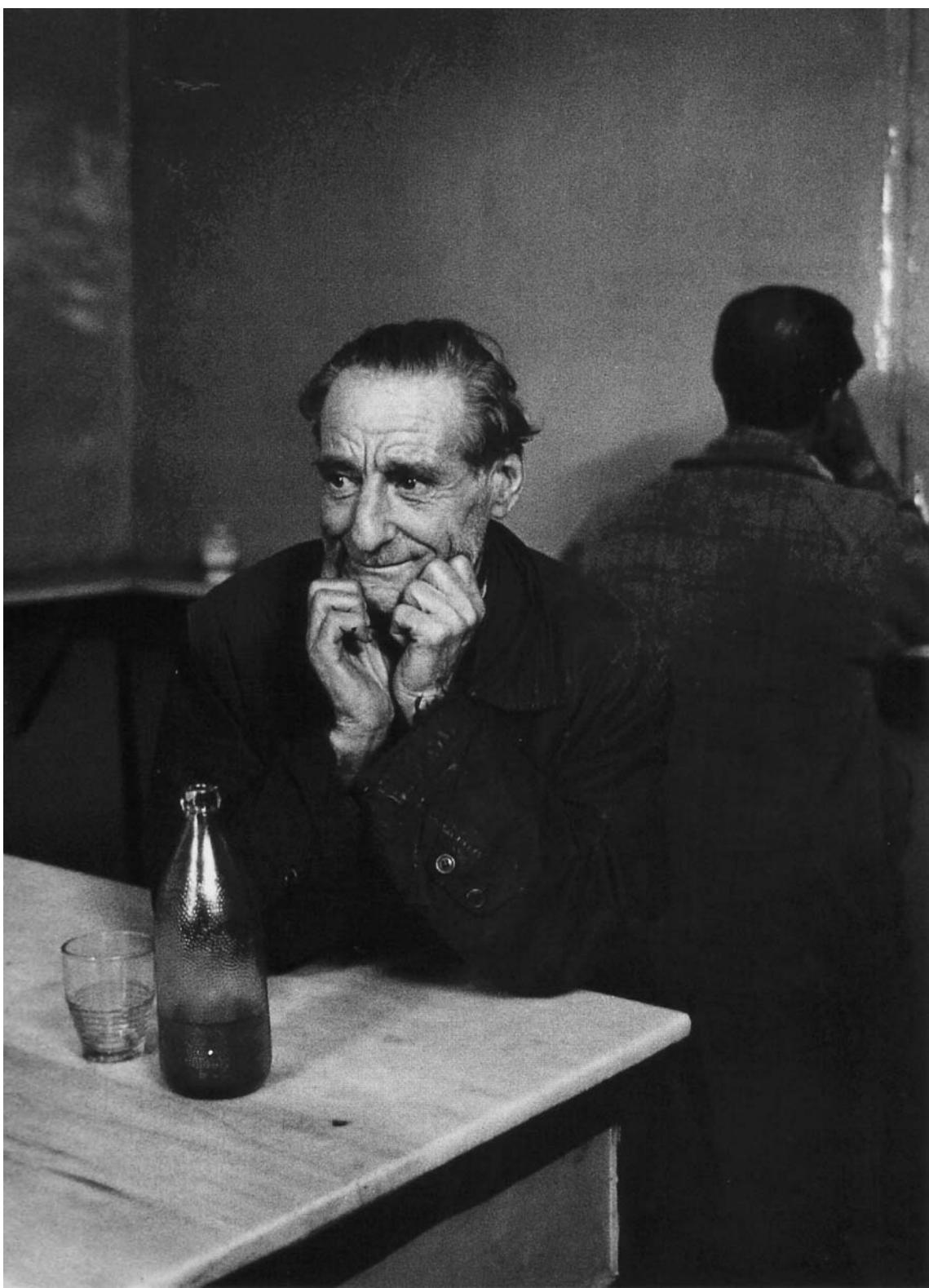
Ara Güler, „Abends auf der Galata-Brücke, Wartende auf die Heimfahrt mit dem Sammeltaxi“ (Akşam eve dönüş için dolmuş bekleyenler, galata koprüsü üzerinde), Istanbul 1958, in: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, Istanbul 2006, S.75.

Abbildung 11:



Ara Güler, „Eck-Café in der Hazzopulo Passage in Beyoğlu“ (Hazzopulo pasajında köşe kahvesi), Istanbul 1958, in: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, Istanbul 2006, S.41.

Abbildung 12:



Ara Güler, „Alkohol trinkender alter Mann in Tophane“ (Tophane'de içki içen ihtiyar), Istanbul 1959, in: Ara Güler, Eski İstanbul Anıları, İstanbul 1995, S.116.

Abbildung 13:



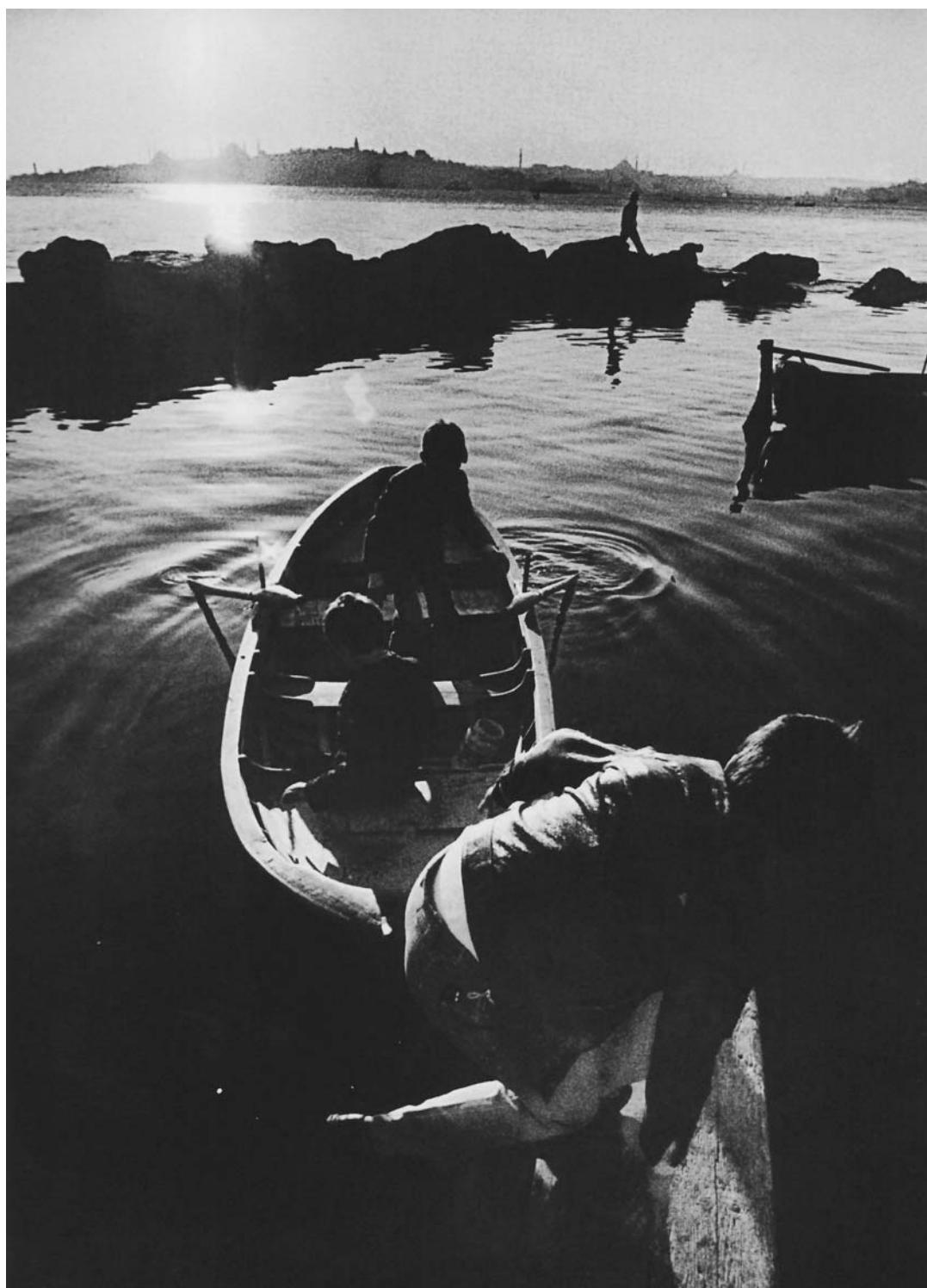
Ara Güler, „Springender Bootsmann am Haliç und Frachtschiff“ (Haliç'te atlayan sandalcı ve yük feribotu), İstanbul 1960, in: Ara Güler, Eski İstanbul Anıları, İstanbul 1995, S.24.

Abbildung 14:



Ara Güler, „Die Straßenbahnen am Galatasaray-Platz, an einem verschneiten Tag“
(Karlı bir günde galatasaray meydanında tramvaylar), Istanbul 1960, in: Hasan
Şenyüksel, Best of Ara Güler, Istanbul 2006, S.49.

Abbildung 15:



Ara Güler, „In Salacak aus dem Boot kletternde Kinder“ (Salacak'ta sandaldan inen çocuklar), İstanbul 1964, in: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, İstanbul 2006, S.67.

Abbildung 16:



Eugène Atget, "Coin des rues de Seine et de l'Échaudé - Saint-Germain (6^e arr.)", Paris 1910, in: Hans Christian Adam (Hg.), Paris. Eugène Atget. 1857-1927, Köln 2000, S.8.

Abbildung 17:



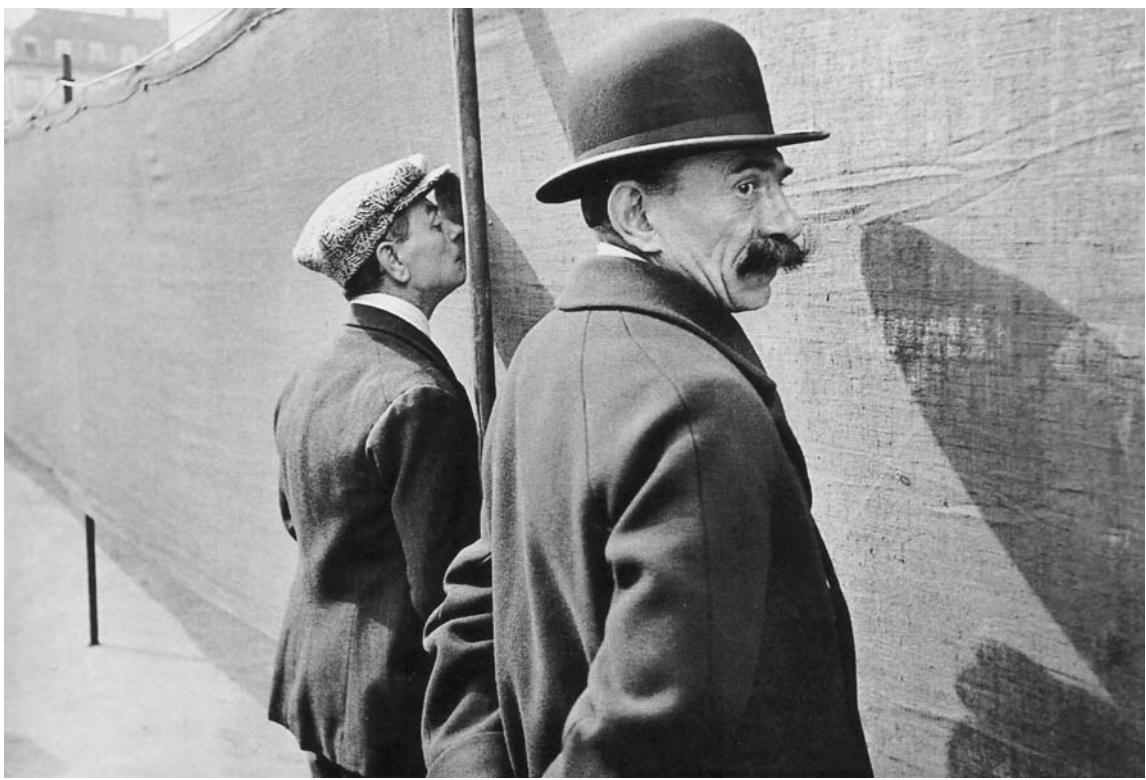
Martin Munkasci, „Junge laufen in die Brandung des Tanganzka-Sees”, Tanganyika um 1930, in: F.C. Grundlach, Martin Munkacsi, Göttingen 2005, S.101.

Abbildung 18:



André Kertész, „Place du Carrousel“, Paris 1928 – 1929, in: Collection Donations, Kertész in Paris, München 1992, S.96.

Abbildung 19:



Henri Cartier-Bresson, „Brüssel”, Madrid 1932, in: Jean-Pierre Montier, Henri Cartier-Bresson. Seine Kunst – Sein Leben, München 1997, S.49.

Abbildung 20:



Henri Cartier-Bresson, „Madrid”, Madrid 1936, in: Jean-Pierre Montier, Henri Cartier-Bresson. Seine Kunst – Sein Leben, München 1997, S.57.

Abbildung 21:



August Sander, „Jungbauern“, Westerwald 1914, in: August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts, Köln 2002, S.69.

Abbildung 22:



Marc Riboud, „Anstreicher ohne Sicherheitsgurt auf dem Eiffelturm, 300 Meter über dem Boden“, Paris 1953, in: Marc Riboud, Portfolio, München 2001, Abb. 8.

Abbildung 23:



Robert Doisneau, „Das Mädchen in der Rue Saint-Louis-en-l’Île“, Paris 1947, in:
Annette Doisneau, Francine Deroudille, Doisneau Paris, Paris 2005, S.215.

Abbildung 24:



Édouard Boubat, „Portugal“, 1956, in: Bernard Boubat, Édouard Boubat. Eine Monografie, München 2004, S.117.

Abbildung 25:



Heinrich Zille, Dritte Serie der Reisigsammlerinnen, 5. Bild: "Zwei Frauen ziehen und schieben gemeinsam den Handkarren durch den Sand, Blick auf die Knobelsdorffbrücke", Herbst 1898, in: Enno Kaufhold, Heinrich Zille. Photograph der Moderne, München 1995, Tafel 53.

Abbildung 26:



Lewis W. Hine, „Power house mechanic working on steam pump“, New York 1920, in:
Walter Guadagnini, Fotografia, Bologna 2000, S.81.

Abbildung 27:



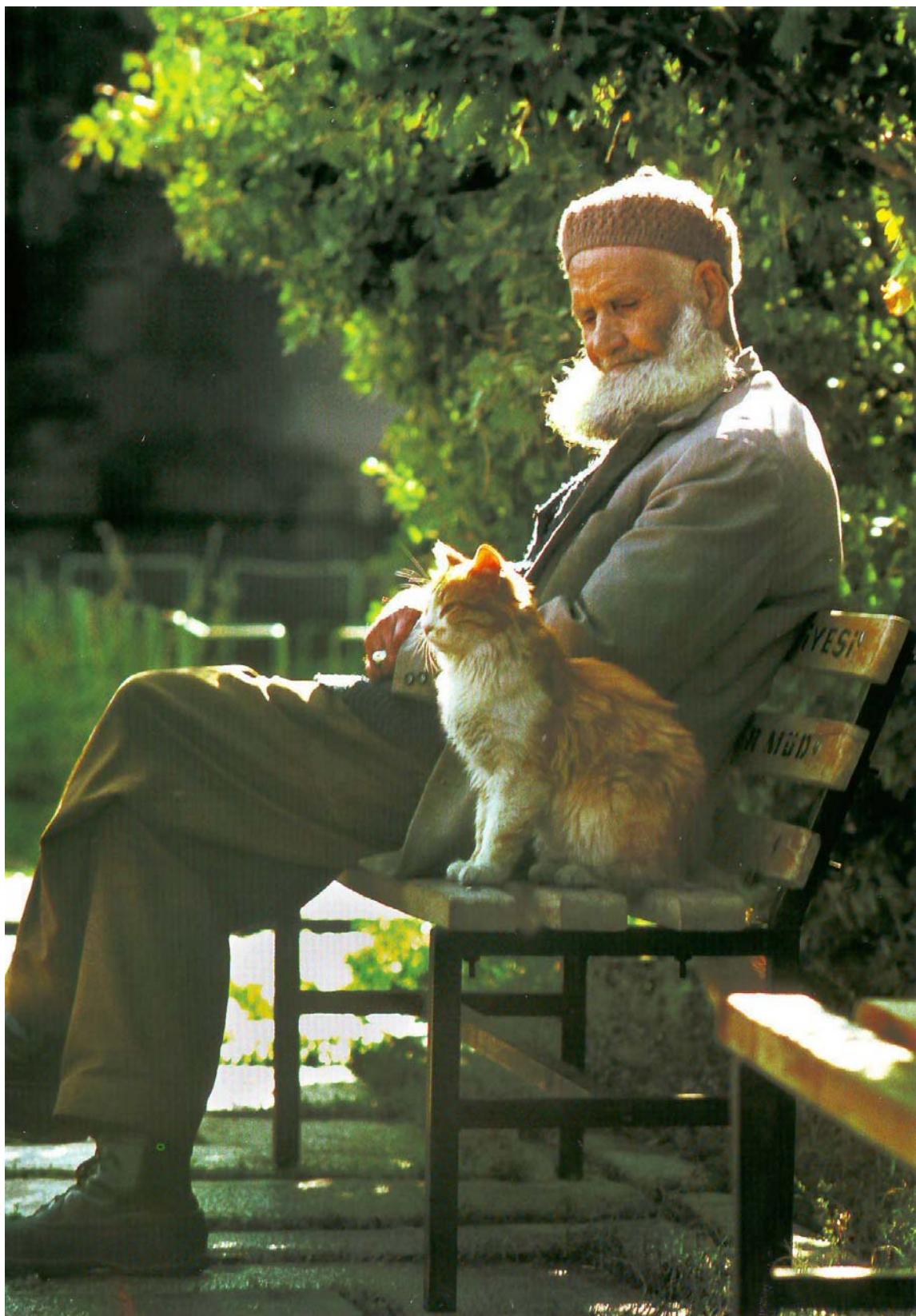
Sebastião Salgado, „Serra Pelada”, Brazil 1986, in: Ara Güler, Hasan Şenyüksel (Hg.), Fotoğrafevi, № 7, İstanbul 2007, S.28.

Abbildung 28:



Othmar Pferschy, „Istanbul bei Mondschein“ (Mehtapda İstanbul), Istanbul 1936, in:
Othmar Pferschy, Fotoğrafla Türkiye, München 1937, Sektion B.

Abbildung 29:



Ozan Sağıdıç, „Resting“ (Dinleniş), Erzurum Jahr unbekannt, in: Şerif Antepli, Türk Fotoğrafları Kütüphanesi 13, İstanbul 2005, S.23.

6.3 LITERATURVERZEICHNIS

- Özge Açıklol, Sevgili dostum Ara'ya...Ara Güler. Fotoğraf Koleksiyonundan Seçmeler, İstanbul 2005.
- Hans Christian Adam (Hg.), Paris. Eugène Atget. 1857-1927, Köln 2000.
- Seyit Ali Ak, Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923-1960), İstanbul 2001.
- Şerif Antepli, Türk Fotoğrafçıları Kütüphanesi 13, İstanbul 2005.
- Willfried Baatz, Geschichte der Fotografie, Köln 2000.
- Willfried Baatz, 50 Klassiker. Photographen. Von Louis Daguerre bis Nobuyoshi Araki, Hildesheim 2003.
- Jean Back, The Family of Man 1955-2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004.
- Christopher Belz, Berufsbilder im Bildjournalismus. Von den alten zu den neuen Medien, Konstanz 1999.
- Walter Benjamin, Über Eugène Atget, in: Hans Christian Adam (Hg.), Paris. Eugène Atget. 1857-1927, Köln 2000, S.23.
- Jochen Blaschke, Jahrbuch zur Geschichte und Gesellschaft des Vorderen und Mittleren Orients 1985/1986. Thema: Gesellschaft und Politik in der Türkei. Diskussion: Sozialgeschichte der Türkei. Ethnisch-politische Bewegungen, Berlin 1987.
- Helmut Blecher, Fotojournalismus, Hamburg 2001.
- Bernard Boubat, Édouard Boubat. Eine Monografie, München 2004.
- Boris von Brauchitsch, Kleine Geschichte der Fotografie, Stuttgart 2002.
- Henri Cartier-Bresson, Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze und Erinnerungen, Berlin und München 1998.
- Henri Cartier-Bresson, Der entscheidende Augenblick (1952), in: Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie III.1945-1980, München 1983, S.78-83.
- Erdan Buldun, Ahmet Savaşçı (Film), Ara Güler. Der Fotograf Istanbuls, 1998 (l'image television).

- Bülent Celik, Fotoğraf ve Ara Güler, İstanbul 2002. (Radyo TV ve Sinema Bölümü).
- Gültekin Çizgen, Bir Fotoğrafçının Anıları, Fotoğraf ve Yaşam Yokuçunda ilk 50, İstanbul 1994.
- Gültekin Çizgen, Işık Çağı - Fotoğraf Çağı. Fotoğraf ve Sanatı üzerinde 6 Konferans, İstanbul 1998.
- Sandra Phillips, Jean-Claude Lemagny, Michel Frizot, André Kertész in Paris. Photographien 1925 – 1936, München 1992.
- Bodo von Dewitz, KIOSK. Eine Geschichte der Fotoreportage. 1839-1973, Göttingen 2001.
- R.J. Doherty, Sozialdokumentarische Photographie in den USA, Luzern 1974.
- Annette Doisneau, Francine Deroudille, Doisneau Paris, Paris 2005.
- Lothar Fischer, Heinrich Zille, Reinbek bei Hamburg 1979.
- Eric Nepomuceno, Sebastião Salgado, Sebastião Salgado. Gold, Serra Pelada, Brazil, in: Ara Güler, Hasan Şenyüksel (Hg.), Fotografevi IZ Dergisi. № 7, İstanbul 2007, S. 26-41.
- Felix Freier, DuMont's Lexikon der Fotografie. Kunst Technik Geschichte, Köln 1992.
- Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1986 (erste Auflage: 1974).
- Gisèle Freund, Die Poesie des Portraits. Photographien von Schriftstellern und Künstlern, München 1998.
- Gisèle Freund, Photographien und Erinnerungen, München 1998.
- Heinrich Freytag, Photojournalismus, Time-Life-Bücher: Life. Die Photographie, Amsterdam 1972.
- Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998.
- Jean-Claude Gautrand, Der Blick der Anderen. Humanismus und Neorealismus, in: Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S.613-639.
- Tim N. Gidal, Deutschland. Beginn des modernen Photojournalismus, Luzern 1972.
- Tim N. Gidal, Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage, Berlin 1993.

Brigitte <u>Govignon</u> ,	Kleine Enzyklopädie der Fotografie, Paris 2004.
Ralph <u>Graves</u> ,	Einführung. In: Hans-Heinrich Wellmann, Die besten Photos aus Life, Amsterdam 1974, S.4-5.
L. Fritz <u>Gruber</u> ,	Vorwort. In: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, Istanbul 2006, S.5-6.
F.C. <u>Grundlach</u> (Hg.),	Martin Munkacsi, Göttingen 2005.
Ara <u>Güler</u> ,	Ara Güler'in Sinemacıları, İstanbul 1989.
Ara <u>Güler</u> ,	Eski İstanbul Anıları, İstanbul 1995.
Ara <u>Güler</u> ,	Vanished Colours, İstanbul 1995.
Ara <u>Güler</u> ,	All the world in their faces, İstanbul 1995.
Ara <u>Güler</u> ,	Babil'den Sonra Yaşayacağınız, İstanbul 2000 (erste Auflage: 1996).
Ara <u>Güler</u> ,	Seven Landmarks of the World, İstanbul 2002.
Ara <u>Güler</u> ,	Bir Devir Böyle Geçti Kalanlara Selam Olsun, İstanbul 2005.
Ara <u>Güler</u> , Çetin <u>Altan</u> ,	Al İşte İstanbul, İstanbul 2006 (erste Auflage: 1998).
Ara <u>Güler</u> ,	Bir dönemin görsel hikayesi. Beyaz güvercinli adam, İstanbul 2007.
Ara <u>Güler</u> ,	Kahraman Yavuz (Film), İstanbul 1975, URL: http://kameraarkasi.org/yonetmenler/a/araguler/kahramanyavuz.html [5.5.2008].
Ara <u>Güler</u> , Hasan <u>Şenyüksel</u> (Hg.), Fotografevi IZ Dergisi. № 7, İstanbul 2007.	
Cengiz <u>Günay</u> ,	From Islamists to Muslim Democrats?, Saarbrücken 2008.
L. Fritz <u>Gruber</u> ,	Vorwort, in: Hasan Şenyüksel, Best of Ara Güler, İstanbul 2006, S.6-7.
Walter <u>Guadagnini</u> ,	Fotografia, Bologna 2000.
Ludger <u>Heidbrink</u> ,	Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung, München 1994.
Ludger <u>Heidbrink</u> ,	Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne, Wien 1997.

- Manfred Heiting (Hg.), Zwischen Wissenschaft und Kunst. 50 Jahre Deutsche Gesellschaft und Photographie, Göttingen 2001.
- Klaus Honref, Die Herausforderung des Fernsehens, in: Ingo F. Walther (Hg.), Kunst des 20. Jahrhunderts. Band II, Köln 2005, S.664-673.
- Lutz Jäkel, Starfotograf Ara Güler. Das scharfe Auge Istanbuls. 2.Teil: Visueller Historiker mit Flugangst, 7.Mai 2007. URL: <http://www.spiegel.de/reise/fernweh/0,1518,476927-2,00.html> [15.07.2008].
- Enno Kaufhold, Heinrich Zille. Photograph der Moderne, München 1995.
- Hans-Michael Koetzle, Das Lexikon der Fotografen: 1900 bis heute, München 2002.
- Walter Koschatzky, Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Wien 1983.
- Andreas Krase, Archiv der Blicke – Inventar der Dinge. Eugène Atgets Paris, in: Hans Christian Adam, Paris. Eugène Atget. 1857-1927, Köln 2000, S.126-143.
- José Macias, Die Entwicklung des Bildjournalismus, München 1990.
- Ilker Magaa, Ara Güler'e Saygı. Hommage an Ara Güler. Tribute to Ara Güler, Istanbul 1998.
- Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen. Von den Anfängen 1839 bis zur Gegenwart, München 2002.
- Jean-Pierre Montier, Henri Cartier-Bresson. Seine Kunst – Sein Leben, München 1997.
- Axel Murken, Christa Murken, Melancholie und Eros in der Kunst der Gegenwart. Sammlung Murken, Köln 1998.
- Beaumont Newhall, Geschichte der Photographie, München 1989.
- Engin Özendes, Türkiye'de Fotoğraf. Photography in Turkey, İstanbul 1999.
- Orhan Pamuk, Hüzün, in: Alex Webb, İstanbul. City of a Hundred Names, New York 2001, S.127-133.

- Orhan Pamuk, Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt, München 2006.
- Karl Pawek, Das optische Zeitalter. Grundzüge einer neuen Epoche, Olten und Freiburg 1963.
- Karl Pawek, 3mal Weltausstellung der Photographie, Hamburg 1975.
- Hans Peter, Das Photo als Dokument. Time-Life-Bücher, Vero- na 1973.
- Othmar Pferschy, Fotoğrafla Türkiye. La Turquie en Image. Turkey in Pictures. Die Türkei im Bild, Ankara 1936.
- André Peyre de Mandiargues, H.C. Bresson. Photoprotraits, München 1985.
- Reporter ohne Grenzen e.V., (Hg.), Meine Bilder sind Notizen. 100 Fotos für die Pressefreiheit 1998. Marc Riboud, Berlin 1998.
- Marc Riboud, Portfolio, München 2001.
- Fred Ritchin, Zeitzeugen. Das Engagement des Fotojournalisten, in: Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S.591-611.
- Claude Roy, Vorwort, in: Marc Riboud, Portfolio, München 2001.
- August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Lichtbildern eingeteilt in sieben Gruppen, Köln 2002.
- Perihan Sarıöz, Istanbul Paris Istanbul, Istanbul 2000.
- Hasan Şenyüksel, Ara'dan Yetmiş Yedi Yıl Geçti. Best of Ara Güler, Istanbul 2006.
- G.A. Sonnenhol, Kemal Atatürk heute. Eine beispiellose Kulturrevolution und ihr Schicksal, in: Südosteuropa Mitteilungen, 20.Jg., Heft 3, München 1980, S.17-38.
- Susan Sontag, Das Leiden anderer betrachten, Frankfurt am Main 2005.
- Susan Sontag, Über Fotografie, Frankfurt am Main 1980 (erste Auflage: 1977).
- Marie-Loup Sougez, Die humanistische Fotografie, in: Fundacion „La Caixa“, Europa nach der Flut, Wien 1995.

- Udo **Steinbach**, Die Türkei im 20. Jahrhundert. Schwieriger Partner Europas, Bergisch Gladbach 1996.
- Udo **Steinbach**, Geschichte der Türkei, München 2001.
- Peter **Stepan**, Fotografie! Das 20. Jahrhundert, München 1999.
- Petr **Tausk**, Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus, Köln 1977.
- Ingo F. **Walther**, Kunst des 20. Jahrhunderts. Band II, Köln 2005.
- Alex **Webb**, Istanbul. City of a Hundred Names, New York 2001.
- Hans-Heinrich **Wellmann**, Die besten Photos aus Life, Amsterdam 1974.

6.4 INTERVIEWS

Interview mit Ara Güler am 1. Mai 2008, in seinem Café „Ara“ in Beyoğlu, Istanbul.

Zum Zeitpunkt des Gesprächs waren neben mir noch zwei weitere Wissenschaftlerinnen anwesend. Da der Künstler nur wenig Zeit hatte, konnten wir nur wenige Fragen stellen.

Sie interessierten sich bereits während Ihrer Schulzeit für das Kino, so sehr, dass Sie in den Sommerferien in Filmstudios arbeiteten. Denken Sie, dass diese Erfahrung Ihre visuelle Sichtweise geprägt hat?

Natürlich hat sie das. Ich habe eine Komposition in meinen Fotos, die dem Film entnommen ist. Meine Aufnahmen zeigen Szenen in der Art eines Dokumentarfilms. Eigentlich gibt es diese Szenen in der Wirklichkeit gar nicht. Ich habe oft stundenlang auf einen Moment gewartet, den ich mir erhofft habe zu erhalten – manchmal ist er eingetroffen, manchmal auch nicht und dann habe ich weiter nach Szenen gesucht. Das Foto muß im Betrachter etwas bewirken, etwas auslösen.

Ihre Fotos aus den 1950er und 60er Jahren werden heute besonders geschätzt. Warum gerade diese?

Es gibt niemanden außer mir, der Istanbul in diesen Jahren fotografiert hat. Fast täglich, wenn ich den Fernseher einschalte, sehe ich, dass sie meine Fotos bringen. Vor ein paar Tagen habe ich gesehen, dass sie aus dem Buch, das ich über Bülent Ecevit herausgebracht habe, einige Fotos im Fernsehen gezeigt haben. Sie kopieren meine Fotos und zeigen sie im Fernsehen. Auch die Zeitungen machen nichts anderes. Ich werde dabei nicht gefragt. Wen soll ich da bitte zur Rechenschaft ziehen? Wenn ich für jedes Foto, dass sie im Fernsehen ausstrahlen, Geld bekommen würde, wäre ich bereits ein Millionär. Nach wie vor zeigen sie meine Kompositionen, meine Fotografien. Seit Jahrzehnten hat sich in dieser Hinsicht nichts getan.

Interview mit Kaya Özsezgin, Professor für Kunstgeschichte und Dekan der Universität für schöne Künste Istanbul, am 5. Mai 2008, im Café Teşvikiye in Nişantaşı, Istanbul.

Hatte es Ara Güler Ihrer Meinung nach aufgrund seiner Familie, die Beziehungen zur türkischen Kunst-Szene besaß leichter, in der Fotografie einen Zugang zu finden?

Aufgrund dessen, dass Ara Gülers Wurzeln armenisch sind, hatte er bestimmt einen Vorteil, sich intensiver mit der Fotografie beschäftigen zu können. Das ist ein Vorteil und er hat diesen genutzt. Hayat war damals die erste Zeitschrift mit gutem Druck. Ara Güler ist mit seinen dort entstandenen Fotografien bekannt geworden.

Ara Güler sowie auch andere Fotografen jener Zeit hatten bestimmt auch das Glück, sich in einer Stadt wie Istanbul zu befinden. In einer historisch so bedeutenden Stadt zu leben, mit ihrer kosmopolitischen Bevölkerung und ihrem reichen kulturellen Erbe sowohl des römisch-byzantinischen wie auch des osmanischen Reiches, war bestimmt ein großer Vorteil. Istanbul war immer die Hauptstadt einer reichen Kultur. Dieser Vorteil, sich in so einem kulturellen Zentrum zu befinden, ist in den Bildern Ara Gülers sichtbar. Seine Aufnahmen aus den 50er und 60er Jahren zeigen immer die Ränder und Ecken Istanbuls mit dem gewöhnlichen Leben einfacher Menschen.

Wie würden Sie das türkische Künstlerleben der 1950er Jahre beschreiben?

In der Regel war es sehr verschlossen. Es gab keine Ausstellungen, es gab nur drei Galerien, die in den 1950er Jahren in Ankara eröffnet wurden, sonst gab es keine. Es gab auch keinen Kunstkreis, keine Käufer, keine Sammler, keine Kunstszenen. Die Beschäftigung mit Kunst brachte kein Geld ein. Erst in den 1980er Jahren begann dies. Bis dahin schufen Künstler beziehungsweise Maler ihre Werke aus eigenem Interesse. Sie verschenkten ihre Bilder innerhalb der Familie oder behielten sie in ihrer eigenen Kollektion. Eine Fotografie-Szene gab es nicht. Es gab nur eine sehr kleine Gruppe an Künstlern.

Welche westlichen Einflüsse setzen sich ihrer Meinung nach in der Türkei durch und welche nicht?

Die Osmanen besaßen keine eigene Kunst, die mit der westlichen Kunst vergleichbar wäre. Es gab kein Kulturleben, sie hatten die Buchschrift, Buchmalerei und dergleichen. Im 18. und 19. Jahrhundert wurde so ziemlich alles mit großem Interesse aufgenommen, was aus dem Westen kam. Besonders offen waren die Osmanen für Neuheiten aus Frankreich. Das hängt wiederum mit den diplomatischen Beziehungen zwischen dem Osmanischen Reich und Frankreich zusammen. Unter den Aristokraten

und reichen Familien wurde es üblich, französisch zu lernen, sowie auch ihren Kindern die französische Sprache im Unterricht gelehrt wurde. Alle Neuheiten, Errungenschaften kamen aus Frankreich, so wie auch die Fotografie. Alle diese neuen Richtungen kamen jedoch erst etwa 40-50 Jahre nach ihrer Erfindung aus Frankreich in die Türkei.

Zum Beispiel gibt es eine Gruppe von Künstlern, die an der Akademie für Schöne Künste in Istanbul (Güzel Sanatlar Akademisi) studiert hatten, sie sind in der türkischen Kunstgeschichte mit dem Namen Ibrahim Çallı verbunden. Dabei handelt es sich um Ibrahim Çallı und seine Freunde, die um 1910 in Frankreich studiert hatten. Sie studierten in der klassischen Akademie den Impressionismus, das heißt so zugesagen die eher konservative Malerei. Das gelernte, die Ästhetik brachten sie bei ihrer Rückkehr, in die Türkei mit. Allerdings fand in der Türkei der Impressionismus erst verspätet, um etwa 1930/40, Anerkennung.

Der Kubismus erreichte erst in den 1930er Jahren die Türkei, obwohl der Kubismus in Frankreich bereits um 1910 aufkam.

In der Regel erreichten die Kunstströmungen erst ca. 20-30 Jahre nach ihrem Aufkommen die Türkei. Die Schwierigkeit hängt mit der Tatsache zusammen, dass es in der Türkei nur einen kleinen Kunstkreis gab. Neue westliche Strömungen fanden nur in diesen Zugang, sodass sie nur sehr eingegrenzt Verwendung fanden bzw. ausgeübt werden konnten. In den großen Kreis aufgenommen zu werden, erreichten sie nicht.

Die westliche Kunst erreichte immer mit großer Verspätung die Türkei, aber das gilt nicht für die Fotografie. Die Fotografie wurde bereits 20 Jahre nach ihrer Erfindung [im Jahre 1839 in Frankreich] in Istanbul verwendet. Sie wurde gleich akzeptiert. Wieso? Technische Erfindungen fanden schneller Akzeptanz. Auch, da sie sich für den Gebrauch im öffentlichen Bereich als sehr wichtig und nützlich erwiesen. Daher fand eine schnellere Akzeptanz und Einbettung in der Gesellschaft statt.

In welchen Kunstströmungen, Kunstgruppen und Kunstschulen können wir Ihrer Meinung nach Ara Gülers Einfluss finden?

Die Fotografie wurde in der neuen Republik der Bevölkerung in den Volkshäusern (Halk evleri) näher gebracht, die Anfang der 1930er Jahre eröffnet wurden. In den Volkshäusern wurde das Volk in Lesen und Schreiben, Kunst und Kultur unterrichtet, welches eine der kultur-politischen Maßnahmen der Republikanischen Volkspartei war, nämlich die Bevölkerung zu kultivieren. In den Volkshäusern wurde auch die Fotografie dem Volk nähergebracht. Die Erziehung zur Fotografie hat in der Türkei somit über die Volkshäuser stattgefunden. Später wurde der Unterricht in Fotografie in der „Güzel Sanatlar Akademisi“ (Akademie für Schöne Künste) [in Istanbul] eingeführt und somit über den Staat auf eine intellektuellere Stufe gebracht.

Zu der Zeit, als Ara Güler mit seiner Karriere als Fotograf begann, gab es in der Türkei noch kein Betätigungsgebiet in der Fotografie. Es gab die Fotografie nicht wirklich, sowie es auch noch keine Ausstellungen gab. Die Fotografie wurde nicht als Kunst angesehen. Ara Güler ist es trotz dieser Umstände und unter diesen Bedingungen gelungen, sich mit seinen Fotografien zu behaupten. Er ist immer bei der Fotografie geblieben, hat sich nie mit anderen Kunstrichtungen beschäftigt und hat sich somit dem Umstand widersetzt.

Was ist Ihrer Meinung nach die Ästhetik in Gülers Fotografien?

Eine Haupteigenschaft an Gülers Werk ist, dass es sich um Schwarz-Weiß Aufnahmen handelt. Auch im Westen in den Werken berühmter Fotografen sehen wir diese Eigenschaft. Wenn man an die Kunstdokumentation denkt, sind es immer Schwarz-Weiß Aufnahmen. Die Farbfotografie ist eher im Volk verbreitet sowie im Druck. In den 1950er Jahren haben alle großen Fotografen nur Schwarz-Weiß Aufnahmen gemacht, man denke an die Magnum Agentur. Wenn man an Kunstdokumentation denkt, fallen einem immer nur als Hauptbeispiele Schwarz-Weiß Fotos ein. Auch Ara Güler hält daran fest. Die Aufnahmen Ara Gülers sind eher als fotojournalistische Arbeiten zu sehen. Güler hielt die sozialen und kulturellen Veränderungen Istanbuls fest. Seine Fotos zeigen als Hauptthema immer Menschen. Menschen, die am Rande der Gesellschaft stehen. Diese Menschen zeigen in ihrem Alltagsleben am besten das Leben der einheimischen Bevölkerung Istanbuls. Er wählte immer das Alltagsleben dieser Gesellschaftstypen. Ara Güler ist gleichzeitig auch Dokumentarist. Als Fotojournalist hat er auch den Blick des Dokumentaristen. Er ist der Berichterstatter des Lebens. Er dokumentiert das Leben.

Wie unterscheidet sich der spezifisch türkische Fotojournalismus?

In der Türkei ist die Fotografie eng mit dem Aufkommen des Pressewesens verbunden. Die Tagespresse beginnt etwa in den 1930 Jahren. Somit haben die ersten Fotografen den Weg zur Fotografie über die Presse gefunden. Auch Ara Güler vollzog diesen Weg. Die Presse brauchte damals Fotografen. Die ersten haben als Berichterstatter fungiert. Der Bildjournalismus und die Fotografie sind in der Türkei eng miteinander verbunden. Der Fotograf steht für den Pressefotografen, auch im Fall Ara Güler. Güler trennte sich von der Presse, um seinen eigenen, freien Weg zu gehen. Er hat sich dazu frei entschlossen. Somit konnte er selbst die Orte, die Alltagssituationen bestimmen, die sein Interesse erweckten. Die Motive, die er wählte, sind eine Sache, aber er hat es auch sehr gut verstanden, die Zeit, die Szene sowie das Licht auf dem Foto festzuhalten und diese Auswahl macht im Endeffekt Kunst aus.

Gibt es ihrer Meinung nach in Gülers Fotografien eine politische Aussage?

Nein, denke ich nicht. Er hat nicht fotografiert, um etwas Politisches zu vermitteln. Ara Güler hat jedoch mit der Wahl, die Randgesellschaft abzubilden, in einer Art der sozialrealistischen Fotografie, mit seinen Fotografien eine Volksnähe gezeigt. Er hat mit seiner Volkssicht die gesellschaftlichen Themen angeschnitten und deshalb auch eine Art politische Sichtweise dargelegt.

Was ist Ihrer Meinung nach das Besondere an Ara Güler? Worin bestehen in der Türkei die Schwierigkeiten bei der Beschäftigung mit Kunst? Wo sehen Sie Vorteile gegenüber anderen Ländern?

Es gibt Risiken. Mit Kunst verdient man in der Türkei kein Geld, vor allem nicht mit der Fotografie. Die Foto-Ausstellungen begannen erst in den 1970er und 80er Jahren. Die Galeriebesitzer wollten jedoch keine Fotoausstellungen veranstalten, da diese keine Käufer brachten. Nur von Ausstellungen kann kein Fotograf leben. Sie mussten entweder auch eine Verbindung zur Pressefotografie haben oder nebenbei auch einer anderen Beschäftigung nachgehen. Auch im Westen gibt es nur wenige, die allein durch die Kunst leben können. Die meisten haben einen zweiten Beruf.

Handelt es sich bei Gülers Fotografien ihrer Meinung nach um Kunst?

Ja.

Bei der Betrachtung seiner Istanbul-Fotografien aus den 1950er und 60er Jahren kommt in mir – natürlich es handelt sich dabei immer um eine rein subjektive Betrachtung – ein Gefühl der Nostalgie/Melancholie für ein verschwundenes, „verlorenes“ Istanbul auf. Nicht im negativen Sinne gemeint. Was hat es mit diesem Element der Nostalgie an sich? Wie denken Sie darüber? Handelt es sich dabei um einen beabsichtigten Einsatz Gülers?

Ja, ich denke er verwendet die Nostalgie ganz bewusst. Istanbul hat sich sehr rasant verändert. Güler zeigt diese Veränderungen und dokumentiert somit die Zeit. Bei der Betrachtung seiner Fotos aus den 1950er Jahren kommt eine nostalgische Stimmung auf. Diese Besonderheit gibt es bei Ara Güler.

Was ist für Sie ganz im Allgemeinen das Konzept der Nostalgie? Wie würden Sie ein nostalgisches Bild definieren?

In der Malerei ist die Nostalgie, das Schwarze, das Innenleben sehr vielfältig. Alle drei Strömungen, die Romantik, der Expressionismus und der Symbolismus zeigen die Nostalgie. Beispielsweise Schiele oder Klimt, beide zeigen das schwarze Innenleben

der Menschen. In der Fotografie ist es nicht so frei. Es gibt nicht so viele Möglichkeiten. Ara Güler zeigt das Istanbul am Rande, das Viertel der Arbeiter, die engen Straßen und Menschen in ihrem Leid. Mit der Armut und Hilflosigkeit, die er zeigt, entsteht eine Art von Nostalgie.

Die Liebe für Istanbul, für die Türkei ist ein Thema mit dem sich viele türkische Künstler ihr Leben lang auseinander setzen. Es handelt sich um einen allgemeinen Gemütszustand vieler Türken, der mit einer Nostalgie/Melancholie verbunden ist (Orhan Pamuk, Özpetek) Was hat es Ihrer Meinung nach mit dieser Nostalgie an sich?

Istanbul ist für die Modernisierung sehr offen, aufgrund dessen haben die Veränderungen in Istanbul im Vergleich zu manch anderen europäischen Städten ganz anders stattgefunden. Fotografen, die nach Istanbul kamen, wurden aufgrund der Besonderheit Istanbuls im Vergleich zu anderen europäischen Orten beeinflusst. Vielleicht ist dies der Grund, dass für einen Fotografen der günstigste Ort zu arbeiten, Istanbul ist. Schon sehr früh hat es viele westliche Künstler nach Istanbul getrieben. Die Geschichte, Kultur, Alltagsleben hat sie beeindruckt und beeinflusst. Als Beobachter haben Fotografen den Reiz Istanbuls als eine andersartige Stadt wahrgenommen.

Hat Güler die junge türkische Fotografie-Szene beeinflusst? Erkennen Sie an manch einem seine Handschrift? Fallen Ihnen Namen ein?

Das besondere an Ara Güler ist, dass er einer der ersten berühmten und noch lebenden Fotografen ist. Aufgrund dessen hat er bestimmt einen Einfluss auf die junge Generation. Selbst in Anatolien, in Bursa, Eski Sehir gibt es einige Fotografen, auf die er einen Einfluss ausgeübt hat. Warum? Da er einer der Ersten ist, der sich die Fotografie zum Beruf gemacht haben.

Auch aufgrund seines Stils hat er bestimmt die jungen Fotografen beeinflusst. Er machte das Leben, die Kultur, das Soziale zu seinem Thema. Diese Themen interessieren die jungen Fotografengenerationen. Das Vorbild der jungen Fotografen ist aber nicht nur Ara Güler, sondern auch andere, beispielsweise Fotografen aus der gleichen Generation Gülers, die mit Ara Güler angefangen haben, wie Sami Güner oder Ozan Sağdıç.

Weshalb ist aus dieser Generation nur Güler bekannt geworden?

Vermutlich weil Ara Güler auch international als Fotograf tätig war. Er war quasi der einzige, der eine Beziehung zu internationalen Fotografen hatte und auch Freundschaften mit international bekannten Fotografen pflegte.

Außerdem hat er durch seine Wahl, die Fotografie zum Beruf zu machen, kämpfen müssen. Er übt seinen Beruf gern aus. Doch musste er dadurch, dass es zu jener Zeit in der Türkei kaum Austauschmöglichkeiten mit anderen Fotografen gab, in Kauf nehmen, einen schwierigen Weg gewählt zu haben.

Denken Sie, dass Güler mit seinem Stil, mit seinen Werken die türkische Fotografie-Szene geprägt hat?

Ja, sieht man immer noch. Bei Amateur- als auch bei professionellen Fotografen. Er hat nach wie vor einen Einfluss auf die Fotografie-Szene in der Türkei. Heute handelt es sich bei den meisten um Amateurfotografen. Für Ara Güler wird im Allgemeinen eine Verehrung, ein Respekt empfunden.

Interview mit Hasan Senyüksel, Leiter der Foto-Galerie „Fotoqrafevi“ und Herausgeber der Fotozeitschrift „IZ“, am 7. Mai 2008, im Büro der Galerie, Istanbul.

Ara Güler fotografiert seit Jahrzehnten seine Stadt Istanbul. Er versuchte stets, die Atmosphäre des alten Istanbuls einzufangen, das er aus seiner Kindheit kannte. Verehrt Ara Güler auf eine Art und Weise seine Stadt?

Ara Güler versuchte auf seinen Fotografien stets ein altes Istanbul einzufangen, das er aus seiner Kindheit kannte. Daher können wir davon ausgehen, dass es sich bei Gülers Istanbul-Fotografien, um eine Art Verehrung für seine Stadt handelt.

Ara Güler „verehrt“ nicht Istanbul. Aber was er sagt, ist, dass Istanbul in den letzten Jahren zubetoniert wurde und aufgrund dessen das alte Istanbul verschwunden ist. Istanbul hat sich seiner Meinung nach nicht richtig entwickelt. Aber beispielsweise gefällt es ihm, dass jetzt mehr Blumen, im Vergleich zu den Jahren davor gepflanzt werden. Ara Güler hat eine harte Einstellung zum Fotojournalismus. Er sagt, ein Foto von etwas zu machen, heißt zu kopieren. Er versuchte das Leben zu fotografieren. Ara Güler versuchte von sich selbst etwas in seine Istanbul-Fotografien einzubauen. Ara Güler sagt, ich habe eine Verpflichtung – ich bin hier geboren, mit dieser Atmosphäre aufgewachsen. Mit den Fotografien zahle ich meine Schuld zurück. Zu fotografieren bin ich Istanbul schuldig. Mit Hilfe der Fotografie versucht er Istanbul unsterblich zu machen.

Es war mir leider nicht möglich, die Themen seiner Reportagen ausfindig zu machen. In Ara GÜLERS publizierten Büchern sind nur die Titel der einzelnen Fotografien, ohne Hinweis auf den Titel des Auftrags, abgebildet. Wissen Sie die Themen seiner Reportagen?

Ja, einige fallen mir ein. Eine Reportage beschäftigt sich zum Beispiel mit den Menschen, die dem Alkohol verfallen sind, „den Unterschlupf Suchenden“. Ara Güler hat in dieser Serie Betrunkene abgebildet, die die Befreiung aus ihrer aussichtslosen Situation im Alkohol suchen. Dann gibt es die Serien über die Arbeiter. Er fotografierte Kohlenhändler, Grubenarbeiter, Bergarbeiter oder Lastenträger.

Dann gibt es Ara Gülers Serien über die Wohngemeinschaften für ledige Männer, die Kinder und die Kinderarbeit, die Arbeitslosen oder über das Istanbuler Nachtleben. Über die armenischen Fischer in Kumkapi hat er auch eine Reportage gemacht. Sehr bedeutend war für ihn die Reportage über den großen Architekten Sinan („Mimar Sinan“). Für diese Reportage fotografierte Ara Güler über 300 Bauwerke von Sinan. Die Reportagen „Aphrodisias“ und die über den Berg „Nemrut“ zählen ebenfalls zu Ara Güler bedeutendsten Serien. Dann gibt es noch die Reportage mit dem Titel „Das Leben geht weiter“ oder die Serie über das türkische Hamam. In Eyüp hat Ara Güler Reportagen über Moscheen sowie über die Religion abgewickelt. Eine weitere Reportage entstand in Zusammenarbeit mit Cetin Altan über die Vororte und Armenviertel Istanbuls.

Sprechen wir noch die bekannte Fotografie Ara Gülers mit dem Titel „Allah“ aus dem Jahr 1956 an. Ist er nicht mit diesem Foto bekannt geworden?

Nein. Bekannt geworden ist er nicht mit diesem Foto. Aber er sagt zu diesem Foto: „Das ist mein Siegel.“ Diese Fotografie stellt sowohl den Islam als auch die Gewalt dar. Die verhüllten Frauen stehen für einen strengen Islam. Der Schriftzug [„Allah“] ähnelt einem Schwert.

Ara Güler fotografierte viel im Bezirk Zeyrek. Dort ist auch eine Fotografie im Jahr 1957 entstanden, die ein kleines Mädchen mit einer Plastikpuppe unter dem Arm zeigt. Fällt Ihnen etwas zu diesem Foto ein?

Ja. Diese Fotografie mag Ara Güler besonders gern, da auf der Aufnahme das byzantinische, das osmanische und das heutige Istanbul zu sehen ist.

Dann gibt es noch eine ganze Reihe an Fotografien Ara Gülers, die zu seinen „klassischen Fotografien“ zählen und die nicht im Auftrag entstanden. Können Sie zu diesen Arbeiten etwas sagen?

Ja. Insgesamt handelt es sich dabei um etwa dreißig Fotografien. Diese sind aus eigenem Interesse entstanden. Ara Güler bezeichnet diese Fotografien als seine „künstlerisch ambitionierten“ Arbeiten. Es handelt sich nicht um „Kunst-Fotografien“, darauf legt er strengsten Wert. Er sagt: „Das sind meine „art-form“ Fotografien“. Ara

Güler sagt, um etwas als Kunst bezeichnen zu können, muss man etwas Neues erschaffen. Etwas, das bereits existiert, erkennt er nicht als Kunst an. Eigentlich ist er aufgrund der Fotografien, die nicht im Auftrag entstanden, sondern die er aus eigenem Interesse fotografiert hat, bekannt geworden.

Es gibt eine Fotografie die zum Trocknen aufgehängte traditionelle, anatolische Kopftücher zeigt. Gehört dieses Foto auch zu seinen Aufnahmen, die aus persönlichem Interesse entstanden sind?

Nein. Diese Aufnahme gehört zu einer Serie. Allerdings hat Ara Güler erst Jahre nach Entstehung der Fotos, als er merkte, dass viele an diesen Fotografien Gefallen fanden, diese in seine Sammlung gegeben.

Einige Arbeiten, wie beispielsweise die Fotografien „Tahtakale“ (1966) und „Eski Galata köprüsünden turistik bir geminin görünüsü“ (1959) sind aus dem Interesse der Dokumentation heraus entstanden.

In seinem Buch „All the world in their faces“ (1995) befindet sich eine Farbfoto-Serie aus den 1980er und 1990er Jahren mit dem Titel „Auf das, was sich verändert hat und was sich nicht verändert hat“. Der Stil auf diesen Fotografien ist ein ganz anderer als jener aus den 1950er und 1960er Jahren. Die Fotografien erwecken den Eindruck, als wollte Güler den Modernisierungsprozess Istanbuls darstellen. Nichts von seinem romantischen, schönen und ruhigen Istanbul ist auf diesen Fotos zu sehen.

Diese Fotografien waren ein Auftrag, eine Arbeit. Wo hast du diese Fotografien gefunden?²⁹² Diese Fotos schauen nicht aus wie Arbeiten Ara GÜlers. Ara Güler interessiert sich nicht für das, was sich verändert hat und was nicht. In seinen Fotografien steckt nicht so eine Motivation dahinter. Ihm geht es darum eine Dokumentation über Istanbul zu machen.

Meiner Meinung nach liegt die Besonderheit in GÜlers Werken darin, dass er seinen Fotos eine Seele verlieh. In seinen Fotografien kommen immer Menschen vor. Er sagt selbst: „Ich bin die Seele Istanbuls, ich trage die ehrliche Seele Istanbuls in mir.“

Ara Güler wurde sehr durch Cartier-Bressons Arbeiten beeinflusst. Er hat Bresson Ende der 1950er Jahre durch die Türkei geführt, hat für ihn den „Tourist Guide“ gemacht. Danach kamen viele bekannte Fotografen nach Istanbul, die Ara Güler aufsuchten. Mit vielen ist er befreundet gewesen. Ara Güler profitierte sehr von diesen international bekannten Fotografen. Koudelka und Salgado haben öfter Ara Güler be-

²⁹² Hasan Şenyüksel kannte dies Fotos Ara GÜlers offenbar nicht und wollte anfangs nicht glauben, dass sie tatsächlich von ihm stammen.

sucht und sind oft Monate in Istanbul geblieben. Ara Güler hat wiederum auf Salgado einen Einfluss ausgeübt. Salgado schätzte Ara GÜlers Portrait-Fotografien sehr. Er schaute genau auf die Art und Weise wie Ara Güler seine Portraits fotografierte, auf was er dabei achtete.

Eine weitere Besonderheit ist die Komposition in GÜlers Werken. Er verwendete fast immer ein 21 mm Weitwinkelobjektiv. Im Allgemeinen arbeiten sehr wenige Fotografen mit dieser Brennweite. Aus diesem Grund erhielt Güler auch die Auszeichnung „Master of Leica“, denn fast alle anderen Fotografen benutzten ein 35 mm Objektiv. Das 21 mm Weitwinkelobjektiv verlangt sehr nah an das Objekt heranzutreten. Daher ist die Position der Kamera auch sehr nahe zum Porträtierten. Eine natürliche Aufnahme des Porträtierten zu erhalten, gestaltet sich für den Fotografen als schwierig. Deshalb hat Ara Güler bei Portrait-Fotografien vor der Aufnahme mit den dargestellten Personen viel Zeit verbracht, damit sie die Scheu vor der Kamera verlieren. Anders geht es nicht.

Interview mit Isa Celik, bekannter türkischer Fotograf der jüngeren Generation, am 28. April 2008, in seinem Atelier in Beyoğlu, Istanbul.

Von wem hat sich Güler Ihrer Meinung nach beeinflussen lassen?

Wenn wir vom „entscheidenden Augenblick“ reden, dann bestimmt von der Magnum Philosophie. Allerdings von wem er beeinflusst wurde, kann nur er selbst beantworten. Wenn doch eine Beeinflussung stattgefunden hat, dann gewiss von der Magnum Gruppe.

Ara Güler wird heute mit seinen Aufnahmen Istanbuls der 1950er und 1960er Jahre als der einzige Fotograf gesehen, der diese Zeit festhielt. Durch seine Fotografien Istanbuls und Anatoliens machte er die Türkei im Westen bekannt. Aber genauso waren da beispielsweise Fotografen wie Ozan Sağıdıcı und Mustafa Türkyılmaz. Es gibt nicht nur Ara Güler, der die Türkei im Westen bekannt machte.

Wann haben sie Ara Güler und seine Werke kennen gelernt?

Ich habe gleich neben seinem Atelier mein Atelier gehabt. Sein vorderes Fenster schaute auf mein hinteres Fenster. Ein Bekannter, der gerade eine Reportage vorbereitete, hat zu mir gesagt: „Komm gehen wir zu Ara rüber“ und so bin ich Ara begegnet. Das war so zwischen 1970 und 80, vielleicht 1975.

Wie würden Sie das Element der Melancholie beschreiben? Insbesondere im Bezug auf Gülers Werke?

Das Gefühl, das eine Fotografie als ein Kunstwerk im Menschen auslösen kann, ist immer eine subjektive Empfindung. Das ändert sich je nach Betrachter. In meinen Bildern würde ich die Stimmung anders bezeichnen. Eine Art von Nostalgie. Aber es kommt darauf an, wie man auf die Nostalgie eingestellt ist. Die Nostalgie ist nicht schlecht, nicht negativ. Die Nostalgie in Gülers Werken ist etwas Schönes.

Was ist das Konzept von Nostalgie in Gülers Werken?

Wenn es das gibt, dann kommt es immer darauf an, von welchem Standort du etwas aufnimmst. Von 100 Fotografen, die vom gleichen Standpunkt aus fotografieren, kommt bei jedem einzelnen etwas vollkommen anderes heraus. Und einer fällt vielleicht aus der Reihe. Es kommt darauf an, wie die Person es am besten schafft, die ganze Situation zusammenzufassen.

Sind Ihrer Meinung nach Gülers Werke Kunst?

Ara Güler sagt, die Fotografie ist keine Kunst, ich bin ein Fotojournalist. Ich habe darüber viel nachgedacht. Sagen wir, was wir machen, ist keine Kunst, aber es gibt etwas ähnliches, neben Kunst. Picassos Zitat! Ich hätte mir von Ara Güler erwartet, dass sich hinter dem, was er sagt, etwas befindet, dass etwas folgt. Er hätte ja nach einer gewissen Zeit durchaus sagen können, ich habe mich geirrt. Aber natürlich, kann nur er das wissen.

Was ist die Ästhetik in Gülers Werken?

Der „entscheidende Moment“, wenn er ihn gut erwischt. In der Fotografie gibt es Möglichkeiten, wie beispielsweise den einfachen Schnappschuss. Man muss sich konzentrieren. Hirn, Gefühl und die Aktion müssen vereint werden, dass ist meine Meinung. Es gibt viele Möglichkeiten zur Ästhetik zu kommen. Ich fotografiere auch mit einer Digitalkamera. Kann man gegen alles Neues sein? Gegen das Handy, Internet...? Man muss neue Wege, neue Vokabel finden, um etwas Neues zu schaffen. Ich versuche nicht, an Dingen zu sehr festzuhalten. Man muss offen bleiben, um mit den neuen Dingen umgehen zu können. Es gibt nicht nur immer nur eine wahre Sicht.

Gibt es Ihrer Meinung nach viele Fotografen, die von Ara Güler beeinflusst wurden?

Wie viele, weiß ich nicht. Aber es gibt sicher welche, die beeinflusst wurden.

Wer ist ihr Lieblingsfotograf?

Henri Cartier-Bresson, wegen „dem Moment“. Aber auch andere, die in dieser Weise fotografieren.

Interview mit Gültekin Cizgen, berühmter türkischer Kollege und langjähriger Freund Ara Gülers, am 7. Mai 2008 in seinem Atelier in Sultanahmet, Istanbul.

Sie haben etwa 10 Jahre nach der Gründung der Zeitung „Yeni İstanbul“, beziehungsweise nach Ara Güler zu fotografieren begonnen. Wie würden Sie die damalige türkische Fotografie-Szene beschreiben? Sind Ara Gülers Werke damals bereits anerkannt worden. Haben Gülers Fotografien eine Aufmerksamkeit erregt und wurden sie von Anfang an geschätzt?

Zwischen uns gibt es einen Altersunterschied von 11 Jahren. Ich kenne Ara seit Anfang der 1960er Jahre. Er ist der Trauzeuge meiner zwei Ehen und ich bin der Trauzeuge seiner letzten Ehe. Daher haben wir eine gewisse Nähe. Ich schätze ihn und respektiere ihn, er ist eine Art Lehrmeister, Ikone für mich. Es besteht kein Zweifel, dass er ein wichtiger Künstler ist. Aber zwischen seiner „Verpackung“, seine Selbstdarstellung und seinem künstlerischen Talent bestehen große Unterschiede.

Damals [in den 1950er Jahren] hat es keine Fotografie-Szene in der Türkei gegeben. In der Türkei, beziehungsweise auf der ganzen Welt kann man von zwei Arten des Fotografierens sprechen: die künstlerische Fotografie und die berufliche Ausübung der Fotografie. In der Türkei war und ist es noch immer so, dass es diese zwei unterschiedlichen Bereiche gibt. Die künstlerische Fotografie braucht verschiedenste Plattformen, wie Museen, Galerien, Drucke, Zeitschriften, Bücher und diese hat es nicht gegeben. Ara Güler hat bei „Yeni İstanbul“ angefangen. Aber erst mit Hayat und der guten Drucktechnik haben sich seine Werke verbreitet. Mit der Arbeit bei Hayat und der Verbreitung seiner Fotografien ist er populär geworden. Zwischen gestern und heute liegt ein gewaltiger Unterschied, den man gar nicht miteinander vergleichen kann. Seit damals hat sich schon einiges verändert. Im Vergleich zu Europa war das Zeitungswesen in der Türkei sehr mager, sehr schwach. Damit sich die Fotografie ausbreiten konnte, braucht sie die bereits erwähnten Plattformen, wie Galerien etc. Damals hat Ara Güler keine Popularität gehabt. Ara Güler hat allerdings eine interessante Strategie, wie er es schaffte, in der Türkei zu einer Ikone zu werden. Dafür gibt es meiner Meinung nach zwei wichtige Ursachen, die eine ist die Medienwelt, die ihn populär machte, und die andere ist, dass er seine Arbeiten aus einer bestimmten Zeit verpackt hat. Er hat nichts Neues hinzugefügt. Er hat seine Werke aus einer bestimmten Zeit konserviert, eingefroren und sich somit zur Ikone gemacht. Ara Güler war nie ein Fotograf der ganz vorne

stand, das waren andere. Ara Güler war nur in einem Kreis bedeutend, der eine Kultur besaß, für diesen ist er ein wichtiger Fotograf. Innerhalb der populären Kultur ist er nach wie vor umstritten.

Wer hat außer Ara Güler mit seinen Werken noch Aufmerksamkeit erregt?

Bei der Zeitschrift „Hayat“ hat es noch zwei andere Fotografen gegeben. Das waren die beiden Fotografen Ozan Sağıdış und Semsi Güner. Semsi Güner war zuerst Maler und hat später zu fotografieren begonnen. „Hayat“ hatte die Zeitschrift „LIFE“ als Vorbild. Aber eigentlich hatte sie keine Gemeinsamkeit mit „LIFE“, weder die Redaktion noch sonst etwas. Hayat eiferte „LIFE“ in Bezug auf den politischen Beitrag nach. Aber die Mitarbeiter waren ohne Zweifel kompetent. Die Gründung von Hayat ereignete sich in der Zeit als die Demokratische Partei zu regieren begann. Aber die Zeitschrift konnte nicht als populäre Zeitschrift fortgeführt werden. Die gute Druckgrafik war sehr bedeutsam und darum waren die Fotografen wie Ara Güler, Ozan Sağıdış, Semsi Güner wichtig. Aber sie waren nicht mit „LIFE“ gleichzusetzen. Die Reportagen hatten nicht die Größe einer „LIFE“ Reportage. Zu jener Zeit hat es auch andere Fotografen gegeben. Vor Ara Güler hat es Mitarbeiter gegeben wie beispielsweise Limasollu Naci oder Zeki Faik Iz. Die Fotografen haben sich einmal im Jahr getroffen und Ausstellungen veranstaltet. Sie waren Amateure. Ara Güler war also nicht die „einzige Blume“. Es hat auch andere gegeben.

Ich hab 1958 zu fotografieren angefangen. Der Unterschied zu den anderen ist, dass ich nirgends gearbeitet habe. Ich war nicht angestellt. Ara Güler war in den 1960er Jahren mitten im Geschehen. In Europa boomten die Zeitschriften wie „Stern“ usw. Diese Magazine suchten auch eine Verbindung mit der Türkei. Perihan Kuturman [Ara Gülers zweite Frau] war eine wichtige Person in Ara Gülers Leben. Er hat ihr viel zu verdanken. Sie war sehr gut in der Öffentlichkeitsarbeit. Sie hatte gute Kontakte und führte Güler in die Szene ein.

Kann man Ihrer Meinung nach Ara Güler als den stillen Beobachter des Alltagslebens in der Stadt sehen?

Ja.

Handelt es sich bei Gülers Werken ihrer Meinung nach um Kunst?

Ja. Er sagt das Gegenteil, um originell zu sein, um populär zu sein. Er möchte den Fotojournalismus in den Vordergrund stellen. Er zeigt jedoch in seinen Ausstellungen stets ein Portfolio seiner Werke und nicht nur die reinen Fotoreportagen. Es ist kindisch zu sagen, es sei keine Kunst.

Ara Güler hat in seinen Werken stets die Menschen ins Zentrum gestellt. Schon vor ihm gab es mehrere Fotografen die dies zu ihrem Thema machten, wie beispielsweise die "Magnum" Fotografen Cartier-Bresson, Riboud, Salgado, Koudelka. Wer hat ihrer Meinung nach Güler beeinflusst, in der Türkei und im Ausland?

Cartier-Bresson hat bestimmt einen Einfluss auf Ara ausgeübt – insbesondere die Momentaufnahme. Aber das ist auch ganz normal. Die Technik die er verwendet – er hat viel von der Magnum Gruppe gelernt.

In seinen Schwarz-Weiß Fotografien aus den 1950er und 1960er Jahren sind meist Fischer, Hafenarbeiter oder andere Menschen der unteren sozialen Schicht abgebildet. Was ist der Grund dafür? Steckt eventuell der Gedanke dahinter, die gesellschaftlichen Bedürfnisse aufzuzeigen? Fließt eine politische Aussage mit ein?

Ara Güler hat all das fotografiert, was ihm gefallen hat, was er auf dem Foto festhalten wollte. Aber Politisches wollte er meiner Meinung nach nicht mit einfließen lassen.

War es für jemanden wie Ara Güler durch die Beziehungen der Familie zur Kunstszenе, leichter, sich mit Kunst zu beschäftigen?

Ara hat armenische Wurzeln. Er hat es mit der Hilfe seiner Familie geschafft.

Wie würden Sie seine Werke beschreiben? Was für ein Gefühl lösen seine Werke bei Ihnen aus?

Seine Bilder bewegen einen. Sie tragen viele Nachrichten in sich. Er verwendet das Weitwinkelobjektiv sehr gut. Aber wieso macht er nichts Neues mehr?

Wenn wir seine Fotografien aus den 1950/60er Jahren betrachten – natürlich handelt es sich dabei immer um ein subjektives Gefühl – dann kommt in mir eine Art von Nostalgie/Melancholie auf. Es handelt sich dabei nicht um ein negatives Gefühl. Hat Güler Ihrer Meinung nach dieses Element bewusst eingesetzt?

Das Istanbul das er zeigt ist nicht das heutige. Er hat das damalige pittoreske Aussehen aufgenommen, das für damals ganz normale. Ara hat für uns als Dokumentarist der Zeit einen großen Wert. Istanbul ist eine der wichtigen Metropolen der Welt. Istanbul ist wie eine Bühne. Sie hat auf jeden, der mit Kunst zu tun hat, einen Einfluss. Diese Einflüsse sind normal. Güler hat mit seinen Schwarz-Weiß Fotografien Karriere gemacht. Allein schon die Kombination von Licht und Schatten bewirkt eine melancholische Stimmung.

Lebenslauf:

Lale Günay, geboren am 10. Mai 1977 in Graz, österreichische und türkische Staatsbürgerschaft. Schulausbildung in Graz, Kolleg für Möbel- und Innenausbau in Villach, seit 2001 Studium der Kunstgeschichte in Wien und an der Università degli Studi "La Sapienza" in Rom.

Abstract: (Deutsch)

Während der mittlerweile 80jährige Ara Güler in der Türkei selbst als unbestrittener Starfotograf gilt, ist er im Westen wenig, in Österreich kaum bekannt. Die vorliegende Arbeit will vor allem Gülers fotografisches Schaffen aus den 1950er und 60er Jahren dokumentieren und analysieren. Um Gülers Arbeiten im Kontext des Fotojournalismus zu betrachten, werden 15 ausgewählte Werke zum Alltagsleben der einfachen Istanbuler Bevölkerung genauer untersucht und in Vergleich mit Arbeiten internationaler und türkischer Fotojournalisten (Henri Cartier-Bresson, Édouard Boubat, Robert Doisneau, Lewis W. Hine, Heinrich Zille, Sebastião Salgado, Ozan Sağıdıç und andere) gesetzt.

Neben der Analyse der noch eher spärlichen Forschungsliteratur zu Ara Güler wurde das Gespräch mit türkischen Kulturwissenschaftlern, Fotografen und Kunstschaffenden gesucht, auch ein Interview mit Ara Güler selbst floss in die Arbeit ein.

Ara Güler kann als der Doyen der modernen türkischen Fotografie gesehen werden. Seine fotografische Karriere begann in den 1950er Jahren als das türkische Pressewesen einen Aufschwung erlebte. Die Tätigkeit für „Time Life“ in Istanbul eröffnete Güler die Tür zur internationalen Fotografie-Szene. Ara Güler wurde in den Kreis der renommierten „Magnum“ Fotografen aufgenommen.

Obwohl Güler schon davor einen eigenen fotografischen Stil herausgebildet hatte, förderte der persönliche Kontakt zu den Fotojournalisten einen fruchtbaren Austausch. Die Mitglieder des „Magnum“ Kreises beeinflussten einander in Bezug auf fotografische Techniken und Herangehensweisen.

Ara Gülers Werke sind grob zwei unterschiedlichen fotografischen Tendenzen zuzuordnen. Während seine im Auftrag entstandenen fotojournalistischen Aufnahmen sozialdokumentarische Züge aufweisen, sind seine Werke, die aus persönlichem Interesse (künstlerisch ambitionierte Arbeiten) realisiert wurden, in den Bereich der humanistischen Fotografie einzuführen.

Seine im Auftrag entstandenen Werke weisen einen nüchternen, dokumentarischen Stil auf und sind der unverfälschten Realität verpflichtet. Die Themen dieser Arbeiten beziehen sich vorwiegend auf die sozialen Zustände der armen Bevölkerungsschicht.

Seine künstlerisch ambitionierten Arbeiten hingegen zeigen verstärkt sein Interesse für Lichtkontraste sowie für eine nahezu perfekte Bildkomposition, die einer klaren Symmetrie folgt. Einige seiner Aufnahmen weisen einen malerischen Charakter auf. Auffallend ist, dass in diesen Fotografien die abgebildeten menschlichen Gestalten zu Silhouetten reduziert werden und ihre Gesichter nicht klar zu erkennen sind. Es handelt sich um äußerst kreativ konzipierte, harmonische „Bilder“, die von einem Gefühl der Nostalgie (türkisch: *hüzün*) begleitet werden. Unter der Berücksichtigung der von Güler verwendeten nahezu perfekten Bildkomposition, der Wahl der besten Lichtbedingungen, des besten Zeitpunktes und der besten Umgebung sowie der Wahl des Schwarz/Weiß Stils werden seine Werke heute allgemein als künstlerisches Schaffen betrachtet. Ara Güler selbst wehrt sich jedoch vehement dagegen als Künstler bezeichnet zu werden.

Gülers besondere Bedeutung für die Türkei erklärt sich unter anderem dadurch, dass er Orte, Menschen, Arbeiten und Alltagsszenen fotografisch festgehalten hat, die meist in dieser Form heute nicht mehr existieren. Dafür suchte Güler vor allem ärmere Viertel Istanbuls auf und beobachtete Fischer, Händler, Arbeiter und andere bei ihrer Arbeit. Er dokumentierte das Leben einer Gesellschaft, die aufgrund des enormen Wandels in ihrer Existenz bedroht war. Ganz in der Tradition der humanistischen Fotografie fing Güler die „Seele“ Istanbuls und deren Einwohner auf den Fotos ein.

Auch leistete Güler einen wichtigen Beitrag innerhalb der internationalen Fotografie und beeinflusste durch seine Techniken und seinen eigenen Stil nachfolgende türkische Fotografen. Ara Güler kann mit seinem Schaffenswerk zwar nicht als Pionier betrachtet werden, doch können seine Arbeiten im Kontext der internationalen Fotografie-Trends seiner Zeit gesehen werden. Es ist als Gülers Verdienst zu sehen, dass er eine Brücke zwischen der internationalen Fotografie-Szene und der türkischen Fotografie schuf und dadurch zur Öffnung des türkischen Fotojournalismus hin zu internationalen Trends und Einflüssen beitrug. In diesem Sinne gilt Güler als Vorreiter des modernen türkischen Fotojournalismus.

Abstract: (Englisch)

Whereas in his home Turkey, the meanwhile 80 years old Ara Güler is indisputably accounted as a star-photographer, he is hardly known in the West and in particular in Austria. This study has the aim to document and analyse Ara Güler's work of the 1950s and 1960s. In order to scrutinise Güler's work in the broader context of photojournalism, the study deals with 15 chosen works of Güler, depicting everyday life of the common people in the Istanbul of this era and to set them in comparison to the works of other Turkish and international photojournalists (Henri Cartier-Bresson, Édouard Boubat, Robert Doisneau, Lewis W. Hine, Heinrich Zille, Sebastião Salgado, Ozan Sağıdıç and others). Besides the analysis of the rather poor literature dealing with Güler, the study includes interviews with Turkish cultural scientists, photographers und artists, but most important it has been enriched by an interview with Ara Güler himself.

Ara Güler can be seen as the doyen of modern Turkish photography. His career as a photographer began in the 1950s, a time when the Turkish press gained a momentum. His work for "Time Life" in Istanbul opened for Güler the door to the international scene of photography. Ara Güler became a member of the highly acknowledged circle of "Magnum" photographers. Although Güler had already developed his very own photographic style, the personal contact with other photojournalists however supported a fruitful exchange. The members of the "Magnum" circle influenced each other in regard to techniques and approaches.

One can roughly divide Güler's work in two different tendencies. Whereas those photojournalistic pictures which were as per assignment had features of social documentary, those which came in to being out of the artist's personal interest (his personally motivated work) can be classified as humanistic photos.

His assignment works are characterised by a simple documentary style and are aiming at reflecting an undistorted reality. The themes of these works are mainly characterised by the social conditions of the poorer social layers. His culturally motivated works however reflect his interest for light contrasts and a nearly perfect composition of the picture.

Some of his photographies have a picturesque character. Notably, human creatures are reduced to silhouettes whose faces can hardly be distinguished. These are very creatively designed, harmonious "pictures" which are characterised by a feeling of nostalgia (Turkish: *hüzün*).

Taking Güler's almost perfect composition of the picture, his choice of the best light conditions, the best moment and the best environment as well as his choice of a black and white style, into account, today, generally his photography has been regarded as

an artistic work. Nevertheless Güler has always vehemently resisted against being classified as an artist.

Güler's particular importance for Turkey can be explained through the fact that he captured in his photographies places, people, labour and scenes of everyday life which have mostly disappeared over the years. For that, Güler mainly visited poorer areas of Istanbul where he observed fishermen, traders, workers and others while they worked.

In the tradition of humanistic photography Güler captured the „soul“ of Istanbul and of his inhabitants in his photos.

Güler's work can be seen as an important contribution to international photography. Moreover Güler's techniques and his very own style influenced later generations of Turkish photographers. Ara Güler and his work cannot be accounted as pioneers. His work can be rather seen in the context of the main trends in international photography of the era. It is of Güler's merits that he built a bridge between the international scene of photography and Turkish photography and hereby contributed to the opening of Turkish photojournalism to international trends and influences. In this regard Güler can be seen as a forerunner of modern Turkish photojournalism.