

Was gerade Mode ist, wer einem Aufträge gibt und wofür, wie die politische Situation sich entwickelt und welche persönlichen Erfahrungen im Vordergrund stehen, das alles bestimmt den ästhetischen Prozeß und auch die Entwicklung einer persönlichen Ästhetik nicht nur in der Fotografie. Wohl aber läßt es sich an der Fotografie bequemer ablesen als an anderen künstlerischen Ausdrucksformen. Fotos sind schnelllebig, sind historisch zu orten und immer in einen auf die Wirklichkeit verweisenden Kontext eingebaut und werden lange nicht als so wertvoll gehandelt wie bildende Kunst. Auf eine fast leichtfertige Art, lassen sich Leben und fotografisches Werk der 1910 in Budapest geborenen Eva Besnyö in den Bann dieses manchmal vorhersehbaren, manchmal zufälligen politischen, marktorientierten, sozialen und ästhetischen Kontextes stellen. Zwischen ihrer fotografischen Arbeit und dem Verlauf der Geschichte in Europa seit den dreißiger Jahren, der Entwicklung der Auftragslage für Fotografen, fotografisch ästhetischen Schulen und ihrem persönlichen und privaten Werdegang gibt es eine Vielzahl von Referenzen. Gerade aber die formalen und inhaltsbezogenen Veränderungen ihrer Fotos, die sich durch die verschiedenen Einflüsse ergeben, machen die seismographische Qualität ihres Werkes aus. Sie wird von allen Strömungen immer tangiert aber nie vereinnahmt.

Die Fotografie der zwanziger und dreißiger Jahre fällt durch eine ganze Reihe charakteristischer Merkmale auf wie beispielsweise die Betonung der Diagonalen, abstrakte geometrische Bildaufteilungen oder die Perspektive von oben auf ein Geschehen. Treppen, deren grafische Qualität im Vordergrund steht, und Stilleben mit Obst, dessen Oberfläche wie poliert scheint, sind immer wieder inszenierte Bildinhalte. Durch die Fotografie dieser Zeit wird körperliche Arbeit geradezu zu einem sinnlichen Erlebnis zwischen Hell und Dunkel. Das Spiel der Muskeln, die reizvolle Lichtbrechung, die durch den Schweiß auf dem Körper der Arbeiter entsteht, kontrastiert mit der ebenfalls sehr eindrucksvoll ins Bild gesetzten Industriearchitektur vom Anfang des Jahrhunderts. Die junge Eva Besnyö hat das alles aufgenommen.

Von oben angeschnitten und diagonal im Bild sieht man die Kohlenträger, deren glänzenden Rücken ein weiches Licht-Schatten-Spiel vor scharfkantigem Hintergrund bilden, sieht man die Ochsenkarren, die Körbe voll Tomaten oder ein musizierendes Zigeunerquartett, Vater und drei Söhne. Die schräg gestellte Kamera läßt die musizierende Figurengruppe leicht nach hinten gekippt erscheinen. Wenn sie Menschen fotografiert, degradiert sie diese jedoch nicht ausschließlich zu grafischen Einheiten. Die Schwere der Arbeit der Kohlenträger oder die Melancholie des kurzen Kindseins der Zigeunerjungen werden in den Fotos nicht geleugnet. Die gebürtige Ungarin verschmilzt die fotoästhetischen Vorzeichen der Zeit zu einer Art fotografischen Soft-Moderne.

Eva Besnyö wurde in eine bürgerliche, jüdische Familie geboren. Als aufgeklärter, assimiliertes Jude möchte der Vater, daß seine drei Töchter studieren, Eva jedoch will nicht und macht stattdessen eine Lehre als Fotografin bei József Pécsi. Unter dem Ein-

druck des zunehmenden Antisemitismus in Ungarn geht sie 1930 nach Berlin. Dort arbeitet sie in verschiedenen Studios und ist damit konfrontiert, daß sie bei einem Fotografen immer dann einspringen soll, wenn ein Fotomodell fehlt. Bei einer anderen Agentur soll sie ihre Reportagen nicht unter ihrem Namen sondern unter dem des Besitzers veröffentlichen. Es werde sonst immer gefragt, ob sie Jüdin sei. Sie engagiert sich politisch in linken Gruppen und interessiert sich für russische Filme, Piscator und modernen Tanz. Im Sommer 1931 mietet sie sich ein eigenes Fotostudio und kann einigermaßen von ihrer Arbeit leben. Schon ein Jahr später verläßt sie Deutschland unter dem Druck der zunehmenden Judenfeindlichkeit. Sie geht nach Holland, wo sie mit Hilfe von Freunden sofort eine Ausstellung in der Galerie Van Lier machen kann. Die Auftragsarbeiten, die sich daran anschließen, decken das klassische Arbeitsspektrum der Fotografie ab: Porträts, Architekturaufnahmen, Kinderbilder, in begrenztem Umfang auch Reportagen über holländische und ungarische Landschaften. Neben ihrer Arbeit als Fotografin organisiert sie Fotoausstellungen und gründet Fotovereinigungen. Während des Krieges arbeitet sie in einer Gruppe mit, die falsche Pässe für Flüchtlinge herstellt, von 1942 bis 1944 jedoch muß sie sich verstecken. Die von ihr beantragte – und 1944 bewilligte – „Arisierung“ rettet sie vermutlich vor der Deportation. Nach dem Krieg entwickeln sich die Themen ihrer Arbeit parallel zu ihrer eigenen Geschichte. Sie fotografiert Kinder, Kinderkliniken, Jugendliche, Schwangere und Geburten, macht grafische Landschaftsaufnahmen und dokumentiert die Folgen der Flutkatastrophe auf Zeeland. Ihre beiden eigenen Kinder zieht sie trotz Beruf und Engagement für die Fotografie teilweise alleine auf. Ab 1970 schließt sie sich der Dollen-Minna Bewegung an und wird zur Dokumentaristin der Aktion der Frauen.

Während Eva Besnyö in ihren frühen Fotos vor allem formale Konzepte benutzt, um einen ungewöhnlichen Blick auf ein Geschehen zu werfen, sind die Fotos der Dollen-Minna-Zeit keinem fotoästhetischen Konzept mehr verpflichtet. Es sind Fotos, wie man sie in Bewegung macht. Sie dokumentieren. Sie dokumentieren die Bewegung, aber auch den Aufbruch der Frauen. Form spielt keine primäre Rolle mehr. Keine Bilddiagonalen werden gesucht und es gibt kein langes Abwarten, bis das Licht richtig ist. Die Hand der verhafteten Frau hinter vergitterten Milchglasscheiben macht es überdeutlich: Die Unschärfe ist kein fotografisches Mittel sondern eine politische Realität.

Erst die Fotos, die im Anschluß an die Blütezeit der Zweiten Holländischen Frauenbewegung entstehen, sind eine Synthese des langen Schaffensprozesses dieser Fotografin, die in sechzig Jahren von der Betonung der Form über die Betonung des Inhalts zu einer Zusammenführung von Form und Inhalt gelangt. Engagiert sind die Themen der Arbeiten, wie Frauen in Männerberufen oder KünstlerInnenporträts; der fotografische Ausdruck gestaltet das, was sich zufällig ergibt, ohne es zu dominieren. Eine 1989 gemachte Aufnahme in Marokko, in der ein Kind im Mittelpunkt steht, dessen Gesicht von einem Schal so umwickelt ist, daß nur seine direkt in die Kamera starrenden Augen sichtbar sind, nimmt das 1931 gemachte Foto des Zigeunerkindes, das mit dem Cello auf dem Rücken auf den mit Unschärfe belegten Fluchtpunkt einer Allee zugeht, wieder auf. Beide Bilder lassen die Hauptperson anonym, die Gesich-



Eva Besnyö, Marokko, 1989

ter sind nicht zu sehen. Das frühe Bild ist klar strukturiert und durch die perspektivisch zulaufende Allee, die das kleine Kind mit dem viel zu großen Instrument direkt ansteuert, wird eine bedeutungsschwangere Interpretation des zukünftigen Lebens des Jungen vermittelt. Sein Ziel ist eine Fata Morgana, es liegt direkt vor ihm, obwohl es niemals zu erreichen ist. Schwer wird er es im Leben haben, aber da mit Musik, wird es nicht ganz ohne Trost sein. Das Bild des marokkanischen Jungen beantwortet keine Fragen. Der Junge, der nur bis zur Taille sichtbar ist, steht vor einem nicht weiter geordneten Hintergrund. Der Kopf eines zweiten Jungen ist zu sehen, Fahrräder und zwei weitere Männer stehen und sitzen im Hintergrund, die spitz zulaufenden Arkadenbögen vermischen sich grafisch mit dem angeschnittenen Arm eines links aus dem Bildrand gehenden Menschen, der einen dunklen Anorak trägt. Das Bild beantwortet keine Fragen nach der unbekannteren Zukunft des Jungen. Wenn überhaupt, dann wirft sein Blick vielmehr die Frage nach dem „Wer-bist-du“ zurück auf die Fotografin.