

## Fotos als Quelle zum Aufstand in Ungarn 1956 Die Werke von Stefan Moses

Einleitend sei betont, dass der Verfasser kein Historiker ist, der sich mit der Geschichte von 1956 beschäftigt. Insofern will er mit seinem vorliegenden Beitrag keine neuen Erkenntnisse über das geschichtliche Ereignis selbst vermitteln. Er befasst sich damit vielmehr aus dem Blickwinkel eines Foto-reporters und verfolgt einen vergleichenden fotogeschichtlichen Forschungsansatz, um zu einem mehrschichtigen Bild vom Ungarnaufstand 1956 beizutragen. Die in München kürzlich wiederentdeckten Fotografien von Stefan Moses bestätigen seine Erfahrung als Fotohistoriker, dass die Sammlung neuer Quellen auch in dieser Thematik sehr wichtig ist.

### 1.

Das Lebenswerk von Stefan Moses ist in Ungarn – einschließlich seine Tätigkeit während des Aufstands 1956 – selbst in Fachkreisen so gut wie völlig unbekannt. Die Budapester Széchényi Nationalbibliothek (*Országos Széchényi Könyvtár*) besitzt kein Moses-Fotobuch. Ihr Verbundkatalog kennt ein einziges seiner Werke in einer ungarischen öffentlichen Bibliothek, nämlich den Band „Deutsche. Porträts der sechziger Jahre“ (München 1980) in der Komitatsbibliothek von Fünfkirchen (*Pécs*). Moses-Bände liegen weder im Ungarischen Fotografischen Museum (*Magyar Fotográfiai Múzeum*) zu Kaposvár noch in der Hauptstädtischen Ervin-Szabó-Bibliothek (*Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár*) oder deren Filialen vor. Im Haus Ungarischer Fotografen (*Magyar Fotográfusok Háza*) verfügt die József Pécsi Fotografische Fachbibliothek (*Pécsi József Fotográfiai Szakkönyvtár*) über drei Moses-Bücher, von denen eines eine Neuerwerbung ist. Es handelt sich um ein im Januar 2006 überreichtes Geschenk des Budapester Goethe-Instituts, nämlich „Die Monographie. Fotografien von 1947 bis heute“ (München 2002), die den Lebensweg des Künstlers umfasst. In der Bibliothek des Goethe-Instituts liegt allerdings kein Moses-Fotobuch vor.

Dieser Befund überrascht, publizierte doch der Fotograf von 1957 bis 2001 15 selbständige Bände. Es zeigt seinen fachlichen Rang, dass er in Jörg Krichbaums „Lexikon der Fotografen“ (Frankfurt am Main 1981) sowie im „Prestel-Lexikon der Fotografen“ (München 2002) erwähnt wird. Letzteres wurde von Reinhold Mißelbeck, dem Kurator der Fotosammlung des Kölner Ludwig Museums herausgegeben. Ein Beitrag über ihn befindet sich auch in dem von Michael Koetzle – einem auch in Ungarn bekannten Au-

tor – verfassten „Das Lexikon der Fotografen von 1900 bis heute“ (München 2002). Eine weitere Orientierungshilfe leistet das Buch „Farbwelt. Fotos von Stefan Moses“, das 1973 mit dem Text Victor Vasarelis in München erschien.

Stefan Moses kam am 29. August 1928 in der niederschlesischen Stadt Liegnitz (*Legnica*) zur Welt. Seine ersten Aufnahmen machte er noch als Kind, im Jahre 1936. Zwischen 1938 und 1943 besuchte er das Gymnasium in Breslau (*Wrocław*). Danach musste er infolge der Rassengesetze die Schule verlassen. 1943 lehrte ihn die Fotografin Grete Bodlée fotografieren, während er in einem Breslauer Fotoladen Hilfsarbeiter war. Im Frühjahr 1944 wurde er in einem Zwangsarbeitslager interniert. Im Februar 1945 floh er aus dem Lager und erreichte bis Jahresende Erfurt, wo Grete Bodlée arbeitete. In Jena machte er die Prüfung für Fotografengehilfen und wurde 1947 als jüngster Fotograf am Weimarer Nationaltheater unter Vertrag genommen. Anfang 1950 kam er in das DEFA-Filmstudio in Potsdam-Babelsberg, da der frühere Oberintendant des Weimarer Theaters der neue künstlerische Leiter der DEFA wurde. Angesichts der damaligen Bedeutung des Filmstudios kann behauptet werden, dass dem 22jährigen Stefan Moses damit eine vielversprechende fachliche Karriere bevorstand. Von den politischen Zuständen in der DDR versprach er sich nicht viel, so dass er seine Karriere ab August 1950 in München fortsetzte, wo er auch heute lebt. Vom Herbst 1950 an arbeitete er für die ‚Neue Zeitung‘ und die ‚Revue‘, von 1955 an auch für die Zeitschrift ‚Das Schönste‘. In der ersten Hälfte der 1950er Jahre besuchte er als Reporter zahlreiche europäische Staaten, 1954 fotografierte er in New York im Auftrag des Kindler Verlags.

Nach diesen beruflichen Stationen schuf er seine Reihe über den Ungarnaufstand 1956. Bis dahin hatte er die NS-Diktatur erlitten und auch von der sozialistischen Diktatur eine Geschmacksprobe erhalten. Ihm waren mehrere Sparten des fotografischen Handwerks vertraut, die meisten Erfahrungen hatte er aber als Reporter gesammelt. Er kam als junger, aber vielgereister Fotojournalist nach Ungarn.

## 2.

Die vorliegende Auswertung der 1956er Moses-Bilder beruht auf 262 fotokopierten Kontaktabdrucken, die das Ungarische Institut München vom Fotomuseum des Münchner Stadtmuseums für die Vorbereitung und Durchführung der Ausstellung „ungarnaufstand 1956. 50 fotografien von stefan moses“ (Literaturhaus München, 14. Oktober – 12. November 2006)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Text-, Bild-, Tondokumente unter <http://www.literaturhaus-muenchen.de/programm/reihe.asp?ID=172> und <http://www.ungarisches-institut.de/programme/2006/buk-e2006-12.pdf>; <http://www.literaturhaus-muenchen.de/Bilder/bild.asp?ID=2164&lngIDGalerie=178> (alle 1. April 2009).

erhalten und dem Verfasser zur Durchsicht bereitgestellt hat. Von diesen Kontaktabdrucken sind 167 Schmalfilm- und 95 Rollfilmbilder. An einigen Schauplätzen arbeitete Moses sowohl mit einer Kleinbild- als auch einer Großbildkamera, so dass über manche Einstellungen sowohl im Leica- als auch im Quadratformat Aufnahmen vorliegen. Es ist sicher, dass der Fotograf noch weitere Bilder aufgenommen hat, denn in der erwähnten „Die Monographie“ kommen Budapester Bilder vor, die unter den Kontaktabdrucken nicht zu finden sind. Außerdem veröffentlichte die Münchener ‚Revue‘ in ihrer Ausgabe vom 1. Dezember 1956 einen umfangreichen bebilderten Artikel mit dem Titel „Budapest 1956. Ein Mann wird zum Helden der Revolution: Oberst Maléter“. Unter der ersten Aufnahme steht: »Foto: Stefan Moses.« Es fällt auf, dass die Redaktion des Blattes zum gegebenen Zeitpunkt bereits sichtlich vorsichtig war: Der Autor des Berichts wurde mit drei (im übrigen gut wahrnehmbaren fünfzackigen) Sternen bezeichnet. Auf der ersten Fotografie, die bei der Budapester Kilián-Kaserne entstand, sieht man an der Stelle der Gesichter zweier Beteiligten, die Zivilkleidung beziehungsweise Militäruniform trugen, jeweils einen weißen Fleck. Auf einer anderen Fotografie, auf der laut Bildunterschrift ein 18jähriges Mädchen auf einem erbeuteten sowjetischen Panzer sitzt – es trägt eine Waffe und isst mit heiterer Miene Trauben –, wurden die Augen des Mädchens mit einem schwarzen Streifen überdeckt. Den Panzer schmückt ein mit weißer Farbe gemaltes Kossuth-Wappen, hinter dem Mädchen weht eine ungarische Fahne. Gleichfalls sieht man nur einen weißen Fleck anstelle der Gesichter zweier Soldaten, die auf einer anderen Aufnahme rechts und links von Maléter stehen; das Gesicht des Obersten ist gut sichtbar.

Das allgemeine inhaltliche Kennzeichen dieser Fotografien ist, dass sie den Ungarnaufstand vor allem als menschliches Drama darstellen. Sie lassen sich in folgende thematische Gruppen gliedern:

1. Szenen auf Straßen und Plätzen – hauptsächlich Bilder über einzelne oder mehrere Panzer, Menschen, die auf Straßenlampen klettern oder eine Zeitung (ein Flugblatt?) lesen, Menschenmassen, die die ganze Bildfläche ausfüllen (fast ein Viertel aller durchgesehenen Kontaktabdrucke);
2. Tote, vor allem in offenen Särgen, Trauernde auf Straßen oder Friedhöfen (mehr als ein Sechstel);
3. Menschen auf der Flucht (fast ein Sechstel);
4. Szenen des Tröstens mit jeweils zwei Personen, fast ausschließlich Frauen, sowohl in der Rolle der Tröstenden als auch der Getrösteten (etwa ein Fünftel);
5. Einzelne und mehrere Kinder, teilweise mit einem oder mehreren Erwachsenen (etwa ein Zwanzigstel);
6. Krankenhausszenen (etwa ein Zwanzigstel);
7. Verköstigungsszenen, in teilweisen Überschneidungen mit den Kinderaufnahmen (ungefähr ein Zwanzigstel);

8. József Kardinal Mindszenty nach seiner Befreiung aus der Haft in Felsöpetény (etwa 60 Kilometer nördlich von Budapest) am 30. Oktober 1956 (etwa ein Fünfundzwanzigstel).

Kleinere Bildergruppen mit jeweils zwei bis sechs Aufnahmen sind:

1. Einzelne Personen (Persönlichkeiten?);
2. Kirchenszenen;
3. Nationalfahne mit einem Loch in der Mitte (ohne Wappen);
4. Flughafenszene (Menschen um ein Flugzeug);
5. Die Demolierung des Stalin-Denkmal;
6. Szenen von Spendensammlungen (*Ehrenkasse*).

Grundkennzeichen der auf Straßen oder Plätzen gemachten Aufnahmen ist, dass ihre Hauptdarsteller Menschen sind. Bilder von beschädigten oder beflaggten Gebäuden sind selten. Die Gesichter auf den Bildern sind zumeist heiter, viele genießen es auch sichtlich, fotografiert zu werden und *benehmen sich* entsprechend; einige schauen absichtlich in die Kamera. Mehrere Straßenszenen wurden von Erkern höherer Stockwerke aus gemacht; hier stehen fallweise eine oder zwei weibliche Personen auf dem Erker im Vordergrund: sie betrachten die Straßenszene oder schauen unmittelbar in die Kamera. Aus diesen Motiven wird deutlich, dass es der Fotograf verstand, die Aufmerksamkeit der Bevölkerung auf seine Arbeit zu lenken. Einige Bilder zeigen zudem, dass Moses auch im Themenkreis der Straßenaufnahmen versucht hat, ein wie auch immer geartetes fotografisches *Mehr* in die alltäglichen Szenen hineinzubringen. Er machte Aufnahmen aus dem Blickwinkel der Löwenplastik vor dem Haupteingang des Parlaments, so dass der Betrachter unmittelbar den Löwen in Rückansicht sieht, während sich die Ereignisse vor und unter dem Löwen abspielen. Ein weiteres Beispiel ist ein mit der Nationalfahne geschmückter Panzer. In einem anderen Fall sieht man einen Panzer von vorne, den der Fotograf offensichtlich aus der tiefen Hocke aufnahm. So erhebt sich das Rohr des Panzers beinahe dekorativ über den Betrachter. Ein anderes Bild wiederum ist eine Nachtaufnahme vom Panzer Nr. 357 mit Menschen und einer Fahne auf seinem Dach, die ganze Umgebung ist dunkel, der Panzer und seine Menschen strahlen wie eine mit Licht gezeichnete Vision aus der Nacht hervor. Es könnte beinahe eine ästhetisierende Sehenswürdigkeit sein, wenn man nicht wüsste, wovon das Bild eigentlich handelt. Auf einigen Aufnahmen wird der Masseneindruck dadurch gesteigert, dass die ganze Bildfläche mit unzähligen Menschen ausgefüllt ist. Infolge der bewussten Auswahl des Blickpunkts meint man, einem Menschenmeer gegenüberzustehen.

Das Bildmaterial wird quantitativ beherrscht von Friedhofsszenen und Gruppenaufnahmen von Personen, die auf Straßen trauern oder einander trösten. Vielleicht ist es nicht weit hergeholt zu sagen, dass diese Motive, die in ihrer Gesamtheit offensichtlich spontan entstanden sind, auch darüber informieren, was den Fotografen in Budapest am stärksten ergriffen

hat: Männer, die leere Särge tragen, Leichen in der langen Reihe noch offener Särge ohne lebende Akteure, Leichen betrachtende und prüfende Menschen, Männer, die Leichen in verschlossenen Särgen transportieren. In dieser Unterreihe befindet sich ein Bild mit grotesker Wirkung: Am Ende eines langen, mit offenen Särgen gesäumten Korridors ist das an die Wand gelehnte Standbild zweier Ringkämpfer zu sehen, das Károly Antal 1953 für die Straße der Jugend (*Ifjúság útja*) beim Volksstadion (*Népstadion*) hergestellt hat (Das Original ist aus Aluminium und drei Meter hoch). Die Skulptur, die es in zwei Ausführungen gibt, hat eine in höchstem Maße bedrückende Wirkung. Die Variante mit dem schmaleren Ausschnitt wurde eines der vier seitenfüllenden 1956er Bilder der eingangs angeführten Moses-Monografie.

Mehrere Aufnahmen zeigen Straßengräber und Zeichen des Gedenkens: Neben flackernden Kerzen trauernde Menschen mit finsterem Gesicht, Erwachsene und Kinder gemischt, hinter einer brennenden Kerze eine in sich versunkene, trauernde weibliche Gestalt – eingerahmt durch ein Brettergerüst –, eine Frau am Friedhof, die Blumengebinde im Schubkarren befördert (wahrscheinlich an beziehungsweise nach Allerheiligen), und etwas Seltsames, nämlich einige Male eine posierende Frau vor einem Friedhofskreuz, die in beiden Armen Blumen hält und offensichtlich für den Fotografen lächelnd in die Kamera blickt. Sechzehn Aufnahmen stellen einander stützende, tröstende Frauen im Leica- und Großbildformat dar. Wie wichtig dem Fotografen dieses Thema war, ersehen wir daraus, dass im Interview-Kapitel der Moses-Monographie unter dem Titel „Budapest, November 1956“ zwei solche Fotografien abgedruckt sind: Auf der einen trösten zwei Männer einander, auf der anderen zwei Frauen.

Dreizehn Bilder – gleichfalls in wechselnden Formaten – stellen Krankenhaus- und Pflugesenen dar: Mehrere Verletzte liegen beieinander in Betten, jeweils ein Mitpatient mit verbundenen Gliedmaßen im Vordergrund; Ärzte, die sich über die Krankenbetten beugen. In diesen thematischen Zusammenhang gehört die Straßenaufnahme, auf der ein junger Mann mit Baskenmütze das Hemd über der Brust hochzieht und lächelnd der Kamera seine bereits verbundenen Verletzungen zeigt. Diese Szene ist sowohl in Kleinbild- als auch in Rollfilmausführung vorhanden.

Moses fotografierte viele Fluchtszenen – die Mehrzahl auf Rollfilmaufnahmen. Last- und Personenwagen sowie Radfahrer im Schlamm, darunter eine dramatische Einpersonenszene: Der Kampf eines Mannes mit dem Stacheldrahthindernis. Vereinzelt liegen Bilder von Menschen vor, die ihr Ziel bereits erreicht haben: Ein Massenquartier mit Eisenbetten, wo sich die Glücklichen gerade einrichten.

Vierzehn, größtenteils Rollfilmaufnahmen stehen im Zusammenhang mit dem Essen. Menschen drängeln bei der Brotverteilung, einer ist bereits zufriedener Besitzer eines Laibes. Dem heutigen Betrachter fallen auch unwillkürlich die einschlägigen Teile der „Parallelen Geschichten“ (*Párhuz-*

*mos történetek*. Pécs 2005) von Péter Nádas ein. Etliche Bilder zeigen einige Leute, die im Restaurant bedient werden. Auf anderen Aufnahmen versorgen Erwachsene Kinder mit Nahrung.

Kinder kommen auf den Fotografien von Moses häufig vor. Eine auffällige Gestalt ist ein Junge mit Tarnkappe und einem Flugblatt in der Hand. Ein kleines Kind von hinten, stehend, schmiegt sich an den Rücken seines erwachsenen Gefährten, möglicherweise eines Angehörigen, an. Es stützt sich mit seinem Körpergewicht auf das rechte Bein, weil es den Boden nur mit der Vorderkappe des linken Schuhs berührt; es klammert sich mit der rechten Hand so stark an den Rock des Erwachsenen, dass das Kleidungsstück auf dem Hinterteil seines Trägers starke Falten wirft. Vielleicht lohnt es, in Erinnerung zu rufen: Der Fotograf hat soeben geheiratet und hat noch keine Kinder. Gut ein Jahrzehnt später gibt Stefan Moses einen selbständigen Fotoband unter dem Titel „Manuel“ heraus, der von seinem ersten Kind handelt. Man kennt auch im internationalen Maßstab nicht viele Fotoalben mit künstlerischem Anspruch, die über das Kind eines Kunstschaffenden zusammengestellt wurden. In diesem Kontext tritt die Persönlichkeit des Fotografen zum Vorschein. Und es ist wohl nicht abwegig, angesichts der vielen Fotos der Kinder des Aufstands auch an diese biographischen Faktoren zu denken.

Die meisten Bilder von Kardinal Mindszenty sind auf Rollfilm überliefert. Mit großer Wahrscheinlichkeit können diese erst dann ausgewertet werden, wenn man sie mit anderen, im Zusammenhang mit seiner Befreiung entstandenen Aufnahmen vergleicht und dabei auch den neben Mindszenty sichtbaren Personen nähere Aufmerksamkeit schenkt.

Das Bild der Nationalfahne, aus der das Wappen des kommunistischen Ungarn herausgeschnitten wurde, ist ein emblematischer Typ der 1956er Darstellungen. Eines dieser Moses-Bilder ist deshalb erwähnenswert, weil auf ihm nur die Fahnenstange und die Fahne selbst zu sehen sind, und die Fahne wegen ihres Flatterns eine Position einnimmt, in der das Loch an Stelle des Wappens beinahe in seiner vollen Rundform hervortritt.

### 3.

Obige Ausführungen mögen zumindest andeuten, worin das 1956er Bildmaterial von Moses den Werken anderer Fotografen des Ungarnaufstands ähnelt und worin nicht. Der Verfasser hat im Zusammenhang mit früheren Projekten, insbesondere aber bei den Vorbereitungen für die oben erwähnte Münchener Moses-Ausstellung sehr viele 1956er Fotos ausgewertet. Dabei entstand der Eindruck, dass auf diesem Gebiet noch erhebliche Aufgaben der Sichtung und Bewertung zu bewältigen sind. In welchem Maße kann die Masse dieser Dokumente, die in oder außerhalb Ungarns publiziert wurden, oder in Ungarn in verschiedenen öffentlichen und privaten

Sammlungen liegen, aufgearbeitet werden? Was gilt als Besonderheit oder Einzigartigkeit, und was ist als Massenproduktion zu bewerten? Wie ist mit den beiden Gattungen analytisch umzugehen? Solche Probleme tauchen unweigerlich auf, wenn das mehr oder minder vollständige Bildmaterial eines einzelnen Fotografen untersucht wird.

Aufgrund bisheriger Erkenntnisse und Erfahrungen kann festgestellt werden, dass die Bilder von Stefan Moses sowohl im Hinblick darauf, was sie nicht zeigen, als auch unter dem Aspekt der inhaltlichen Ausrichtung symptomatisch für die heute zugänglichen Fotobestände sind. Bei Moses gibt es keine Lynchszenen, keine an den Füßen aufgehängte Menschen, keine Bücherverbrennung und keine wutverzerrten Gesichter. Auf seinen Bildern gibt es keine *Weltsensationen*. Viele Menschen zeigen dagegen erlösende Freude, verzehrenden Kummer, stille Trauer und die Absicht, einander zu helfen. Zu sehen ist beispielsweise ein Mädchen in heranwachsendem Alter in Rückansicht, das einsam auf dem Bürgersteig geht und in der linken Hand einen großen Hammer mitführt. Freilich hat auch Moses das demolierte Stalin-Denkmal verewigt, doch dieses Mädchen mit Hammer prägt sich einem als Zeichen eines eigentümlichen Formenreichtums ein.

Für die wissenschaftliche Erschließung wäre es zweckdienlich, eine möglichst reiche digitalisierte 1956er Fotosammlung einzurichten. Doch wer soll, wer kann dieses Vorhaben – und mit welchen Mitteln – verwirklichen? Das fotografische Verständnis vom Ungarnaufstand ähnelt der legendären Wahrnehmung vom *Elefanten*: Viele fotografisch und / oder historisch interessierte Fachleute nehmen zwar vieles vom *Elefanten* wahr, aber wer kennt schon den ganzen *Elefanten* oder gar das *Elefantentum*? Eine der anspruchsvollsten Aufgaben einer solchen Sammlung wäre es, Standorte, Darsteller und Zeitpunkte zu identifizieren und Zusammenhänge im ereignis- und strukturgeschichtlichen Kontext zu beleuchten. Zwar ist das Geschichtsbild nur schwer von der Politik, dem Kampf der individuellen und Gruppeninteressen zu trennen. Doch auch die relative Objektivität der Fotografie ist bekannt. Trotz alledem oder gerade deswegen vermag sie vielleicht zur Differenzierung unserer Geschichts- und Menschenkenntnisse beizutragen – dies auch im Hinblick auf den Ungarnaufstand 1956.

