

A **ALLGEMEINES**

AR **MEDIEN**

ARA **Pressewesen, Journalismus**

Photojournalismus

18-1 ***Agenten der Bilder*** : fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert / Annette Vowinckel. - Göttingen : Wallstein-Verlag, 2016. - 480 S. : Ill. ; 25 cm. - (Visual history ; 2). - ISBN 978-3-8353-1926-4 : EUR 34.90
[#4940]

Annette Vowinckel, Leiterin der Abteilung für Mediengeschichte am Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam und Privatdozentin am Institut für Geschichtswissenschaft der Humboldt Universität Berlin, 2001 Promotion über Hannah Arendt, 2006 Habilitation zu Individualität, Normalität und Mittelmaß in der Kultur der Renaissance, hat sich seit mehreren Jahren auch mit der Geschichte des Photojournalismus befaßt.¹ Seit ersten Aufsätzen in einem von ihr mitherausgegebenen Sammelband aus dem Jahr 2013 ist sie mehrfach mit Vorträgen und Aufsätzen hervorgetreten, die offensichtlich zum Umfeld ihres Forschungsprojekts zur Infrastruktur der Bildproduktion im 20. Jahrhundert gehören; mit der Veröffentlichung des hier vorzustellenden Bandes schließt sie dieses Forschungsprojekt nun ab.²

Unter dem weit gefaßten Titel ***Agenten der Bilder*** : fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert legt Annette Vowinckel eine äußerst materialreiche historische Studie zur internationalen Geschichte des Photojournalismus vor: genauer und im einzelnen über die Rolle und Funktion von Bildagenturen am Beispiel von Associated Press, über die Berufsgruppen der Photojournalisten und Bildredakteure in der Presse, über Photographen im Staatsdienst, über Bildzensur, photographische Ethik und photographische Evidenz, - erläutert und konkretisiert schließlich an sechs Fallbeispielen zum Photojournalismus in Afrika, in der DDR, in Faschismus und Antifaschismus, im Kalten Krieg, zum Bilderkrieg in und um Vietnam und zu Bildern von Politikern. Eingeleitet und abgeschlossen wird der Band durch allgemeinere Überlegungen zum politischen Handeln mit Bildern im 20. und 21. Jahrhun-

¹ Vgl. dazu ihre Homepage mit Biographie und Literaturverzeichnis unter der URL <http://annette-vowinckel.de/> [2018-01.18].

² ***Fotografien im 20. Jahrhundert*** : Verbreitung und Vermittlung / hrsg. von Annelie Ramsbrock ; Annette Vowinckel ; Malte Zierenberg. - Göttingen: Wallstein-Verlag, 2013. - 301 S. - (Geschichte der Gegenwart ; 6). - ISBN 978-3-8353-1195-4; darin die *Einleitung* S. 7 - 17 und der Beitrag *Der Bildredakteur*, S. 69 - 89. - Auf ihrer Homepage lassen sich seither zehn Aufsätze diesem Forschungsschwerpunkt zuordnen, im Literaturverzeichnis von ***Agenten der Bilder*** führt sie drei Aufsätze an.

dert.³ Die Arbeit gründet auf ausgiebigen Studien von Literatur und Akten in zahlreichen öffentlichen und privaten Archiven, fokussiert auf einzelne Photographen und Bildredakteure, auf die Geschichte von Bildagenturen und illustrierter Presse, - im Quellenverzeichnis gibt Vowinckel auch zwei von ihr selbst geführte Interviews an (S. 438). Daß die Photographien in dieser vermeintlichen „nur“ Berufsgeschichte eine erhebliche Rolle spielen, bemerkt der Leser bereits beim Aufblättern des Buches: Sie haben, wenn auch als meist nur kleinformatige Abbildungen in Schwarzweiß und Farbe, ganz erheblichen Anteil an der Präsentation und an der Argumentation des Bandes. Ihren Text formuliert Vowinckel eingängig und leicht verständlich, durchsetzt mit vielen Belegen und oft auch längeren Zitaten in deutscher wie in englischer Sprache, ohne diese noch einmal zu repetieren oder zusammenzufassen. Alle Belege und Literaturangaben werden im Anhang aufgeführt, geteilt in *Archivalien* (inklusive veröffentlichter Interviews, insgesamt sind es etwa 50 biographische Belege) und *Literatur und gedruckte Quellen* (über 400 Titel von Büchern und Aufsätzen), hinzu kommen 164 Abbildungsnachweise und ein mehr als 800 Einträge umfassendes *Personenverzeichnis*. Vowinckel bezieht sich in großem Umfang auf bereits veröffentlichte Einzelstudien und andere Literatur, die zitierten Akten nutzt sie zur Ergänzung und Bestätigung, - allerdings waren die Akten von AP in New York der Ausgangspunkt ihrer Studien.

Die programmatische *Einleitung* (im Buch gezählt als Kapitel 1), in der Vowinckel den Anspruch der Geschichtswissenschaft auf die besondere Befassung mit Bildern, insbesondere mit dokumentarischen Photographien und ihrer Geschichte, pointiert formuliert, hat schnell eine entsprechende Entgegnung von kunsthistorischer Seite provoziert mit dem Tenor, daß Vowinckel ihrem eigenen Anspruch nicht genüge.⁴ Die Polemik soll hier nicht aufgegriffen, aber immerhin angeführt werden, um darauf hinzuweisen, wie umstritten Forschungsfeld und Anspruch auf Deutungshoheit derzeit sind. Für diese Rezension reicht der Hinweis aus, daß Vowinckel einen substantiellen Beitrag zur Geschichte des politischen und beruflichen Handelns mit dokumentarischen Photographien leisten will. Es geht ihr „um den aktiven Einsatz eines Bildes als Argument im öffentlichen Raum mit dem Ziel der Einflussnahme auf öffentliche Debatten und politische Entscheidungsprozesse“ (S. 18). Zur Konkretisierung nennt sie - ohne Anspruch auf Vollständigkeit - fünf „idealtypische Fälle“, in denen Bilder als Argumente eingesetzt werden: (1.) Zur Herstellung einer visuellen Öffentlichkeit, (2.) für Agitation, Propaganda und Public Relations, (3.) zur Solidarisierung mit den Opfern und in der humanitären Anklage,⁵ (4.) als fotografische Subversion und (5.)

³ Inhaltsverzeichnis: <https://d-nb.info/1100186468/04>

⁴ Vgl. die Rezension von Bernd Stiegler für H-Soz-Kult unter URL:

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2017-4-073> [2018-01.18].

⁵ Daß Vowinckel ihr Beispiel-Bild für eine humanitäre Anklage im Text fälschlich als gegen britische Kolonialherrschaft positioniert beschreibt (statt wie in der Bildlegende korrekt gegen belgische) zeigt beispielhaft auf, wie fragil und wie abhängig Bildinterpretationen von den Informationen sind, die dem Bild als Bildlegende

zur Beibringung von Evidenz (S. 19). Der Aufbau des Buches folgt nicht diesen Kategorien, - sie treten erst in der Analyse der schon genannten Fallbeispiele stärker in den Blickpunkt.

Wiederum vorab und in die Geschichte des Photojournalismus einleitend beginnt Vowinckel mit einem Abriß der Geschichte des Bilderdienstes der Nachrichtenagentur Associated Press, den sie anhand von Selbstdarstellungen, historischen Anleitungen und eigenen Studien in den New Yorker Archiven von AP formuliert (Kapitel 2). 1927 zunächst als konventioneller Bilderdienst für die in der Agentur kooperierenden Zeitungsverlage aufgebaut, dominierte AP ab 1935 dank seines Wirephoto-Dienstes, der sich exklusiv auf die Festleitungen der Telefongesellschaft AT&T stützen konnte, zunächst den U.S. nationalen, zunehmend auch den europäischen und später dann den internationalen Handel mit Photographien für die Presse; - die etablierten Nachrichtenagenturen hatten versäumt, rechtzeitig einen ähnlichen Bilderdienst einzurichten. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg hielt AP die dominante Stellung auf dem exponentiell wachsenden und zuletzt explodierenden Markt dank technischer Verbesserungen und strategisch erfolgreicher Investitionen bis in die 1990er Jahre hinein, in denen dann digitale Phototechnik und Verbreitung den Markt grundlegend veränderten. Die Dominanz von AP war von Beginn an begründet in der größeren Schnelligkeit der Bildübertragung und verstärkte sich dank des aufgebauten Vertrauens der Kunden in die Korrektheit der Bilder. Später war die Dominanz von AP ein Grund dafür, daß international alle Agentur-Photos mit englischsprachigen Bildlegenden versehen wurden, für deren Korrektheit die Agenturen einstanden. Photographien wurden zur globalen Handelsware, die zu beobachtende „Ikonisierung“ einzelner historischer Agentur-Photographien führt Vowinckel auf die zeitbedingte Knappheit von Filmmaterial für die Photographen, weiter auf die dominante technische Infrastruktur der großen Agenturen und schließlich auf den Wiederholungsfaktor solcher Veröffentlichung zurück.

Die Berufsgruppe der Photojournalisten sieht Vowinckel mit dem Aufkommen der Kleinbildkameras in den 1920er Jahren entstehen, sie sind meist Quereinsteiger ohne spezifische Ausbildung. Die Quellenauswahl für ihre internationalen Nachforschungen wird von einem Oral-History-Projekt der Nachrichtenagentur AP und von Vowinckels Interesse an überregional arbeitenden Photojournalisten dominiert, während regional, lokal und sublokal arbeitende Akteure unbeachtet bleiben. Vowinckel fragt nach Ausbildung, Netzwerken, Kooperations- und Konkurrenzverhalten und beruflicher Mobilität. Wie wirkte sich das Erleben von Gewalt und Krieg auf die berufliche Tätigkeit der Photojournalisten aus, welche Rolle spielten ideologische Einflüsse, folgten sie einem Berufsethos, wie arbeiteten sie mit den Bildredakteuren zusammen. Vowinckel berichtet beispielhaft über einzelne Reporter, zitiert aus Memoiren und Interviews und versucht, Gemeinsamkeiten und Typisches zu entdecken: Zum Beispiel, daß wirtschaftliche Not in den

beigegeben worden sind – was Vowinckel wenig früher und durchgängig im ganzen Buch auch ausdrücklich betont (S. 25 resp. S. 19).

1920er Jahren Photojournalisten zu ihrem Beruf brachte, auch selbst erlebte Vertreibung und Benachteiligung, vielfach aber auch schlicht Zufälle und Kontakte, oft waren sie soziale Aufsteiger, aber auch gut ausgebildete Akademiker, erst später traten berufsspezifische oder verwandte Ausbildungsgänge hinzu, - das Berufsfeld stand prinzipiell allen offen. Auffällig ist in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der hohe Anteil an Juden und Migranten unter ihnen, geschuldet den Vertreibungen aus Osteuropa und Deutschland, dem handlichen Arbeitsgerät Kamera und der Internationalität der Bildsprache. Entsprechend wurden Mobilität und Heimatlosigkeit eher als Chance denn als Beeinträchtigung empfunden, Fernweh diente als Einstiegsdroge. Schnelligkeit und Risikobereitschaft zeichnen die Kriegsreporter aus, um die es Vowinckel vorrangig geht, Wahrhaftigkeit, Gerechtigkeit und Solidarität rechnen sie zu ihren Tugenden. Humanitaristen und Zyniker sind als Idealtypen Resultate von Selbst- und Fremdstilisierungen. Erst zum Ende des Jahrhunderts, wohl aufgrund der überhand nehmenden massenmedialen Vermarktung, tritt Zynismus in den Vordergrund. Bekannt sind Selbstbeschreibung und -stilisierung als „a group of hard-living men, who worked, played and hung out together pretty much all of the time“ (S. 94). Alkohol spielt eine große Rolle, Frauen sind deutlich in der Minderzahl, werden auch schlechter bezahlt. Auffällig sei, daß sie alle sich nie als Künstler beschrieben haben, sondern als Kommunikatoren und Akteure, die Dinge zeigen, um aufzufordern, diese zu verändern (S. 108).

Zur Beschreibung der Berufsgruppe der Bildredakteure zieht Vowinckel auch die von ihnen verfaßte berufspraktische Literatur hinzu, doch ist die Auswahl von Zeugen zahlenmäßig kleiner und variiert noch stärker als zuvor bei den Photojournalisten. Vowinckel sieht sie individualistischer, dominanter, streitbarer und intellektueller, sie waren die Führungspersonen, oft nur im Hintergrund, bei ihnen liefen die von den Journalisten gesponnenen Fäden zusammen. Ihre Aufgabe, Bilder für die Veröffentlichung auszuwählen und zu bearbeiten, machte sie zu den „natürlichen“ Feinden der kleinen Gruppe prominenter Magazinphotographen, während die anonym arbeitenden Agenturjournalisten in der Regel sich um das Schicksal ihrer Bilder nicht weiter kümmerten. Die Bildredakteure trafen die Entscheidungen, sie betrieben Qualitätssicherung und setzten die Themen.

Fotografen und Fotografie im Staatsdienst überschreibt Vowinckel das folgende 4. Kapitel, in dem sie sich der zahlenmäßig umfangreichsten Bildproduktion im 20. Jahrhundert zuwendet. Sie umgeht mit dieser Benennung eine Stellungnahme zur Abgrenzung von Propaganda, Information und Public Relations, indem sie auf den Auftraggeber, nicht auf die Inhalte der Photographien rekurriert. Beispielhaft stellt sie unter der großen Gruppe der Armeephographen zuerst das U.S. Army Signal Corps vor, dessen Photographen meist in niederen militärischen Rängen wie gewöhnliche Soldaten dienten, für ihre Arbeit aber größere Freiheiten erhielten. Zu den Soldaten des Signal Corps hinzu kamen sog. Correspondents, die entweder kurzfristig oder längerfristig akkreditiert, nicht dem Militär angehörten, - insbesondere sie sind es, die das öffentliche Bild vom Zweiten Weltkrieg als eines gerechten Krieges prägten, während die ungleich umfangreichere Bildpro-

duktion der Soldaten des Signal Corps in der Regel nur intern Verwendung fand (Vowinckel kann solche Bilder als Quellen für ihre Darstellung nutzen). Ausdrückliche Abbildungsverbote und Tabus gab es nicht. Alle Kriegsbilder, auch die der privaten Nachrichtenagenturen, wurden in den Still Picture Pool eingespeist, aus denen sich alle Bildverwerter bedienen konnten, - im Vietnamkrieg gab es einen solchen Pool nicht mehr (den Koreakrieg erwähnt Vowinckel hier nicht). Der Sonderfall der nachträglichen Aufdeckung des Massakers von My Lai im Vietnamkrieg durch einen Signal Corps Soldaten ist darin begründet, daß er zwei Photoapparate einsetzte, eine dienstliche und eine – dienstrechtlich umstritten – private Kamera, deren Farbbilder das Massaker nachträglich offenbarten. Über die Bildberichter der Propagandakompanien der deutschen Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg berichtet Vowinckel im stetigen Vergleich zum U.S. Army Signal Corps. Sie stellt strukturelle Ähnlichkeiten heraus, betont aber die stärkere ideologische Ausrichtung der deutschen Kriegsphotographen im Nationalsozialismus, deren Auftrag die historisch-orientierte Berichterstattung einschloß, - ein Auftrag, der durch die lange Zeit unkritische Weiterverwendung der Bilder in Schul- und Geschichtsbüchern der Nachkriegszeit tatsächlich auch erfolgreich war. Als Besonderheit der in der britischen Armee generell skeptisch beurteilten und nach Kriegsende wieder eingestellten britischen militärischen Kriegsphotographie stellt Vowinckel, die hier nur der Sekundärliteratur folgt, die mobilen Photoausstellungen für die Soldaten an der Front heraus. In ihren kurzen Ausführungen über die Photographen in der Roten Armee beschränkt sich Vowinckel auf wenige edierte Autobiographien, die gelegentliche Bildmanipulationen nahelegen. Im Resümee betont sie, daß das allgemein unterstellte aufklärerische Ethos der Photographen keineswegs über ideologischen Grenzen hinweg Geltung besaß (S. 202).

Aufgrund der besonders guten Quellenlage wählt Vowinckel unter der Vielzahl möglicher Tätigkeiten von zivilen Photographen in staatlichen Institutionen zunächst das Photoprojekt der US-amerikanischen Farm Security Administration von 1935 bis 1944 aus. Sie konzentriert sich hier auf die politischen Einstellungen der künstlerischen Mitarbeiter, die sich als politisch links stehend begriffen und mit missionarischem Eifer agierten, um auftragsgemäß das kulturelle Erbe – und Elend – der Landbevölkerung in den USA sozialkritisch zu dokumentieren und im Anschluß die als erfolgreich angesehene Politik der demokratisch geführten US-Bundesregierung zu propagieren. In der anschließenden Darstellung der photographischen Arbeit innerhalb der United States Information Agency USIA, die von 1953 bis 1994 mit der positiven Selbstdarstellung der USA für das Ausland beauftragt war, konzentriert sich Vowinckel auf das mit Unterstützung der Bundesrepublik Deutschland entwickelte Projekt einer mobilen Ausstellung zur Berliner Mauerbau 1961/1962, die parallel mit einer themengleichen mobilen Ausstellung der Deutschen Presse Agentur in vielen Hauptstädten gezeigt wurde, sowie auf eine Informationsbroschüre über Südvietnam für die dortige Bevölkerung von 1967. Für die amerikanisch-deutschen Parallelprojekte, die im Detail nicht mehr exakt rekonstruiert werden können, liegen politische Reaktionen aus den deutschen Botschaften in den damaligen

blockfreien Staaten vor, die es als gelungenes Beispiel für internationale Kulturdiplomatie beurteilen, - Beurteilungen, die Vowinckel übernimmt. Die südvietnamesische Broschüre gilt ihr zumindest in der englischen Sprachversion als perfekte Propaganda. Als gemeinsames Fazit betont sie, daß die staatlichen Auftraggeber nicht genannt wurden und daß ein Bewußtsein für die Bedeutung der Provenienz von Bildern für ihre Interpretation entweder noch nicht vorhanden war oder von der politischen Konfliktsituation überschrieben worden ist (S. 235).

Im Abschnitt über die *White House Staff Photographers* stellt Vowinckel in historischer Folge die seit 1921 für das Weiße Haus in Washington beschäftigten Photographen vor, sie beobachtet zunehmende Professionalität, erweiterte Arbeitsbedingungen und wachsende persönliche Vertrautheit der Photographen zu den jeweiligen Präsidenten, wechselnd von langjähriger Beschäftigung hin zu direkter Auswahl durch den jeweiligen Amtsinhaber, von Armeeangehörigen hin zu ausgewiesenen Starphotographen: Ihre Photos wurden zu integralen Bestandteilen der Regierungshandlung. „Ob man dies als Propaganda, als Public-Relations-Maßnahme oder als positive Bildpolitik etikettiert, macht dabei kaum einen Unterschied.“ (S. 254)

In kurzen Abschnitten stellt Vowinckel zum Abschluß ihres Kapitels über staatliche Photographie Beispiele aus Deutschland vor: den Bilderdienst der staatlichen Agentur der DDR ADN-Zentralbild (der sie große strukturelle Ähnlichkeiten zur USIA der USA attestiert), die geheimgehaltenen Belegphotographien des Ministeriums für Staatssicherheit MfS der DDR und zwei Beispiele für die Verquickung journalistischer und staatlicher Informationspolitik in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts (die Nachrichtenagentur Transocean) und durch das Bundespresseamt (Verträge mit dem Fotografen Heinz Ockhardt) bis in die 1970er Jahre.

Bildsteuerung und Bildverwendung benennt Vowinckel ihr Kapitel 5 über Zensur und ethische Einhegung von Photographien. Staatliche Zensur betrifft einerseits das Verbot bestimmter Bilder, meist festgemacht an den dargestellten Objekten (praktiziert i.w. von Militärbehörden im Verlauf von Kriegen), andererseits ein breites Spektrum von Einflußnahmen und Selbstzensur, das zwischen zivilen Zensoren und Zensierten quasi ausgehandelt und angepaßt werde. Überblick und Beispiele beziehen sich auf England, die USA, Deutschland im Ersten Weltkrieg, im Dritten Reich und in der DDR, z.B. auf das hilfswise Heranziehen von Zutrittsverboten, auf die teilweise Lockerung der Bildregulierung im Verlauf des Zweiten Weltkriegs durch die US-Zensur, das totale Verbot der japanischen Nachrichtenagentur Dōmei wegen ihrer grundlegenden politischen Tendenz durch die US-Zensur (das in etwa dem Verbot des Deutschen Nachrichtenbüros durch die Alliierten im Frühjahr 1945 entsprach), oder den Sonderfall der Bestellung von Gutachtern für die Veröffentlichung von Bildbänden in der DDR (hier kann Vowinckel 55 Gutachten – nur eines davon negativ – zu 35 Publikationen auswerten). Dem Dritten Reich bescheinigt Vowinckel ein relatives Desinteresse gegenüber der privaten Photographie, während die Pressephotographie den Weisungen des RMVP unterlag und während des Krieges durch die militärische Zensur reguliert wurde.

Die Kodifizierung photographischer Ethik durch gesetzliche Rahmensetzungen, z.B. das Recht auf das eigene Bild oder den Schutz der Privatsphäre, einerseits und durch unverbindliche Regeln der beteiligten Berufsverbände andererseits wird für Vowinckel konkret erst im Blick auf die beteiligten Personen, die Photographen und Bildredakteure. Sie diskutiert eine Anzahl von beispielhaften Photographien anhand von sechs Kategorien: Verletzung der Privatsphäre (incl. der Sonderfälle Papparazzi und allgemein der Bedienung von Voyeurismus), Entwürdigung der dargestellten Personen, Verbindung mit unterlassener Hilfeleistung, Vorteilsnutzung allein durch den Photographen, Inszenierung von Photographien, Änderung der Bildinhalte durch nachträgliche Bearbeitung. Andere Beispiele findet sie für Entscheidungen von Bildredakteuren über die tatsächliche Veröffentlichung von Bildern, auch solchen, die nicht von Photojournalisten stammen. Die gestellten Fragen berühren im Kern das Selbstverständnis derjenigen Photojournalisten, die sich als Anwälte der Menschheit verstehen.

Im Photographische Evidenz wendet sich Vowinckel zunächst Photographieverboten zu, die sich ausdrücklich auf den Belegcharakter von Photographien beziehen, - sie sind vor allem im militärischen Bereich zu finden. Anschließend rücken Polizeiphotographie zur Identifizierung von Personen und zur Dokumentation von Tatorten in ihr Interesse, weiter Photographien von NS-Gewaltverbrechen aus Täter- wie aus Opferperspektive, Luftphotographie und schließlich Photographien als Beweismittel vor Gericht, hier vor allem in den Nürnberger NS-Prozessen, im Auschwitz-Prozeß und in den Prozessen, die dem Ungarn-Aufstand von 1956 folgten. Überall besaßen Photographien nur eher marginalen Charakter und waren lediglich im Zusammenhang mit Zeugenaussagen von Belang.

Im letzten großen Kapitel ihres Buches (Kapitel 6) illustriert Vowinckel mit sechs *Fallbeispielen*, wie der Photojournalismus die Geschichte des 20. Jahrhunderts mitgeschrieben hat. Ihr erstes Beispiel ist die illustrierte Zeitschrift **Drum**, die seit 1951 in Südafrika und später in vielen anderen Staaten Afrikas mit starkem britischem Einfluß, aber mit gemischtem Personal für die farbige Bevölkerung und für Gleichberechtigung eintrat. Im einzelnen stellt Vowinckel die Photographen Peter Magubane, Bob Gosani und die Gruppe Bang Bang Club vor, deren Arbeit die Zeitschrift prägten und die zu Idolen des Widerstands wurden, in den 1980er Jahren aber auch zu Sinnbildern für photographischen Zynismus. Zweites Beispiel sind sog. subversive Photographien in der DDR, die Vowinckel – nachdem sie kurz die offizielle Kunstpolitik und die anerkannte Position von Photographie im sozialistischen Realismus skizziert hat – an den nicht-offiziellen Ausstellungen der vom MfS ausspionierten Amateurphotographen Sibylle Bergemann und Harald Hauswald vorstellt. Deren kommentarlose Realitätsablichtung verunsicherte die verdeckten Begutachter zwar, ihre justizielle Verfolgung erschien politisch aber nicht opportun, so daß beide „nur“ behindert und eingeschüchtert wurden. Vowinckel kann hier aus den Akten des MfS zitieren. Daß diese Art der Photographie inzwischen fast zum Markenzeichen für DDR-Photographie stilisiert worden sei, zeige nur, daß heute die „Subversion zum Mainstream“ geworden sei (S. 356). Als drittes – nur sehr cursorisch

abgehandeltes – Beispiel dient Vowinckel die Entstehung von antifaschistischen und faschistischen Bildprogrammen aus dem jeweiligen politischen und photographischen Engagement im Spanischen Bürgerkrieg heraus sowie deren Weiterleben in Japan, der DDR und in der BRD: Während der antifaschistische Kanon noch lange überlebt habe, sei der faschistische weitgehend diskreditiert. Als viertes Beispiel zieht Vowinckel die visuelle Systemkonkurrenz zwischen kapitalistisch wirtschaftenden Demokratien im „Westen“ und den nach Plan wirtschaftenden Parteidiktaturen im „Osten“ heran mit Bemerkungen zum Koreakrieg, zur sog. Kubakrise 1962, zur Überwachung des Photographen John Morris in den USA, zur durch Minderwertigkeitskomplexe geprägten sog. Feindbeobachtung der offiziellen DDR-Photographie und zu blockübergreifenden Kontakten zwischen Photographen. Die Belege laufen trotz aller Heterogenität darauf hinaus, daß das eigentliche Potential der Photographie – die Bilder – von den jeweiligen Machthabern unterschätzt und kaum beachtet worden sei: Warum dies – vor allem im „Westen“ – so gewesen sei, bleibt offen, die Geschichte der Photographie im Kalten Krieg müsse noch geschrieben werden (S. 387). Im fünften Beispiel, der Bilderkrieg im und um den Vietnamkrieg, stellt Vowinckel das beteiligte Personal aus dem Westen und aus dem Ostblock vor: Einerseits die Armee-, Agentur- (AP) und prominenten freien Photographen (z.B. David Douglas Duncan, Dickey Chapelle, Larry Burrows, Philip Jones Griffiths) aus dem Westen, die sich von der US-Armee akkreditieren ließen und ohne jede Zensur und in variierender Motivation von den Kampfhandlungen berichteten, aber danach die Deutungshoheit über ihre Bilder verloren, die ihnen von den jeweils begleitenden redaktionellen Texten zugeschrieben wurde. Andererseits die für Nordvietnam engagierten Photographen aus dem Ostblock (z.B. Thomas Billhardt), die angehalten wurden, friedliche Bilder aus dem Alltag in Nordvietnam aufzunehmen, und die das Kriegsgeschehen nicht dokumentieren durften. Vowinckel folgert, daß die Agenten der Bilder ihre politische Verwendung nur sehr begrenzt steuern konnten, ihre eigenen Intentionen waren unterschiedlich, nicht zuletzt galt der Krieg für viele als die große berufliche Chance zum Erfolg. Die zahlreich von Vowinckel zusammengetragenen internationalen Belege für ihr sechstes Beispiel, Bilder von Politikern, seien es Protokollphotographien, Werbephographien, Selbstinszenierungen oder Inszenierungen durch die Photographen, laufen darauf hinaus, daß die Vielfalt der Bilder in Demokratien größer ist als in Diktaturen und daß kritische Bilder sich nur in Demokratien finden, staatsnahe und positive Personenphotographien aber in beiden Staatsformen.

Als Abschluß des Bandes (gezählt als Kapitel 7) faßt Vowinckel zentrale Ergebnisse ihrer historischen Recherchen noch einmal zusammen und projiziert sie in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts. Um zu verstehen, wie Photographie die Politik im 20. Jahrhundert geprägt hat, müsse man die Arbeitsbedingungen und das Arbeitsethos der individuell und kollektiv auftretenden Photojournalisten beachten, die sich gern als Anwälte der Menschheit gerierten, sich selbst ein Image gaben, das quer lag zu nationalistischen oder antisemitischen Stereotypen. Dagegen müsse die staatliche

Photographie noch weiter untersucht werden, die Frage, wie Staatlichkeit die Bilder verändere, ebenso wie die Frage, wie Bildprogramme die Staatlichkeit veränderten. Es gelte, die Sensibilität dafür zu stärken, wie sich die Produktionsbedingungen auf die Bildinhalte auswirken.

Von einem Niedergang des Fotojournalismus zum Ende des 20. Jahrhundert könne keine Rede sein, zu beobachten seien seither Veränderungen in Technik, Arbeitsabläufen und Verbreitungswegen, die einerseits die Prekarisierung des photographischen Personals bewirkt hätten, andererseits aber seine ungeheure Erweiterung auf nahezu alle und jeden Menschen. Selbst für die wegen der insgesamt unüberschaubaren Menge an Photographien wenig wahrscheinliche Ikonisierung einzelner Bilder findet Vowinkel neue Beispiele, sie schließt aber mit einem Beispiel für das allgemeine Verschweigen und die ausbleibende Wirkung anklagender Photographie. So beendet sie ihr sichtlich von Enthusiasmus getragenes Buch mit neuesten Beobachtungen, die auch dem Titel ihres Buches einen allgemeineren Sinn geben. Eine aus der Fülle schöpfende historische Darstellung des politisch engagierten Photojournalismus und des politischen Agierens mit Photographien im 20. Jahrhundert, die sich trotz aller Wissenschaftlichkeit an alle photographisch und journalistisch interessierten Leser wendet: Äußerst empfehlenswert!

Wilbert Ubbens

QUELLE

Informationsmittel (IFB) : digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/>

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=8808>