

Citation style

Schneider, Franka: review of: Annette Vowinckel, *Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert*, Göttingen : Wallstein Verlag, 2016, in: *WerkstattGeschichte*, 2019, 79 (2/2018), p. 110-112, DOI: 10.15463/rec.1590239689, downloaded from recensio.net

First published:

https://werkstattgeschichte.de/alle_ausgaben/arbeit-freiz...



copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert

Annette Vowinckel, *Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert, Göttingen (Wallstein) 2016, 480 S., zahlr. Abb., 34,90 €*

IIO

Fotografien sind überall. Wir begegnen ihnen im Alltag, in Zeitungen, auf Internetseiten oder im Fernsehen. Als Passbilder stellen sie nicht nur einen elementaren Teil amtlicher Personaldokumente dar, sie wirken auch identitätsstiftend. Die Belustigung, die beim Blick auf alte Ausweise manchmal entsteht, legt davon ein beredtes Zeugnis ab. Ebenso gehört Fotografieren – seit der Einführung des Smartphones besonders – zu unserem Alltag. Wir halten Alltägliches wie Ungewöhnliches fest, erinnern uns an Etappen unseres Lebens wie an familiäre Mitglieder und Ereignisse via Fotografie. Und wir erinnern fast alle wichtigen Ereignisse und Entwicklungen des vergangenen wie gegenwärtigen Jahrhunderts in Bildern.

Die Verfügbarkeit dieser Bilder, darauf macht Annette Vowinckel aufmerksam, »ist heute so selbstverständlich, dass sie kaum mehr als Besonderheit wahrgenommen wird«. In ihrem Buch *Agenten der Bilder* fragt sie daher, »wie Fotografien im Verlauf des 20. Jahrhunderts den öffentlichen Raum eroberten, [...] wer die Fotografien, wo, wann und in welcher Erwartung platziert und nach welchen Kriterien bestimmte Bilder ausgewählt, vergessen oder verhindert werden«.

Es ist ein beeindruckendes Buch, das Annette Vowinckel vorgelegt hat, nicht nur an Seiten, sondern auch in seinem Anspruch, eine »akteurszentrierte Geschichte der visuellen Öffentlichkeit« des 20. Jahrhunderts in globaler Perspektive zu beschreiben. In sieben Kapiteln widmet sie sich den Akteuren des Bildjournalismus, der zivilen und militärischen Fotografie im Staatsdienst, Fragen der Zensur, Ethik und Evidenz von Bildern sowie der Rolle von Fotografien in Afrika,

in der DDR, in Faschismus und Antifaschismus, im Kalten Krieg, im Vietnamkrieg und bei der öffentlichen Präsenz von Politikern und Politikerinnen. Sie beschreibt dabei nicht nur eine Vielzahl von biografischen Wegen, Arbeitsweisen, Intentionen und professionellen Strategien *behind the scenes*. Die Autorin behandelt auch eine eindrucksvolle Bandbreite an Themen, die von Telefonverbindungen und Kabelnetzen über militärische Geheimhaltung bis hin zu Problematiken der humanitär engagierten Fotografie oder der Protokollfotografie reicht. Sie führt uns dabei an zentrale politische (Kriegs-) Schauplätze in Europa, Asien oder Afrika, wofür sie eine beachtliche Zahl an Quellen in diversen Archiven sichtet. Wer allerdings eine eingehende Analyse der im öffentlichen Raum zirkulierenden Fotografien erwartet, wird wie die Rezensentin enttäuscht. Denn im Zentrum des Buches stehen nicht die Fotografien, sondern jene »Menschen, die als deren »Agenten« auftreten«.

Im ersten Kapitel begründet Vowinckel einleitend diesen Forschungsansatz. Sie verortet ihn zunächst in der Geschichte der politischen Theorie, der sie eine weitgehende Ignoranz gegenüber Bildern bescheinigt. Sie dagegen entwirft Bilder und Bildhandlungen als einen konstitutiven Teil politischer Öffentlichkeit. Bildhandeln beziehungsweise fotografisches Handeln als dessen Spezialform definiert sie als »Handlungen, deren Ziel und Inhalt die Produktion und Zirkulation von Bildern« sei. Damit verfolge sie einen anderen Ansatz als die kunstwissenschaftliche Bildforschung, die den Akzent auf die Bilder und ihr Handlungspotenzial lege (sie nennt hier Bredekamps Bildakt). Sie nehme stattdessen die handelnden Akteure in den Blick mit dem Ziel, eine Geschichte der globalen Öffentlichkeit, vor allem ihrer Institutionen (Presseorgane, Bildagenturen, Zensurbehörden) zu schreiben. Dafür, so ist Vowinckel überzeugt, sei die Geschichtswissenschaft »besser qualifiziert« als die Kunstgeschichte. Sie solle daher mit eigenen Methoden »Themen im Bereich der Bildfor-

schung bearbeiten, die die Nachbardisziplinen gerade nicht abdecken – auch wenn das heißt, dass dafür in großem Umfang Textquellen herangezogen werden«.

Eine solche Positionierung ist zwar legitim, erscheint aber angesichts des doch sehr heterogenen, interdisziplinären Forschungsfeldes eine unnötige Frontstellung. Auch die hier anklingende, nahezu ausschließliche Berücksichtigung schriftlicher Quellen im Buch ist mit Blick auf die zahlreich vorliegenden Studien zur Materialität von Fotografien, die den Wert von Fotografien als historischer Quelle unterstreichen, eher unbefriedigend. Die konkrete Arbeit an und mit Fotografien – von den gewählten Bildmotiven und -ausschnitten über Inskriptionen auf Vorder- und Rückseiten bis hin zur Retusche, mithin alles Bestandteile fotografischen Handelns – nennt Vowinckel in ihrer Einleitung zwar als spezifisches Charakteristikum des dexikalischen Mediums Fotografie, das Wirklichkeit nicht nur abbildet, sondern auch gestaltet. Im Fortgang des Buches aber bilden solche Gestaltungen keine eigene Untersuchungskategorie. Wie aufschlussreich indes die Betrachtung der materialen Foto-Praktiken sein kann, zeigt das Beispiel der Luftaufnahmen des Konzentrationslagers Auschwitz, das Vowinckel im fünften Kapitel zur Frage der fotografischen Evidenz anführt: 1943/44 durch die US-Armee aufgenommen, blieben sie offenbar zunächst unbearbeitet. Erst in den 1970er Jahren wurden sie vergrößert und beschriftet – Bearbeitungsschritte, die für ein gezieltes Bombardement der Anlagen notwendig gewesen wären.

Die materiale Dimension fotografischen Handelns ist ein zentrales Desiderat des Buches, das wiederum selbst auch als ein Kompendium zahlloser Forschungslücken gelesen werden kann. Es widmet sich nicht nur hinsichtlich ihrer Bildpolitik unbearbeiteten Ereignissen wie dem Koreakrieg, sondern benennt auch ganze Fragehorizonte, Gegenstandsbereiche und Quellenbestände, denen bisher zu wenig Beachtung zuteilwurde. So macht Vowinckel in ihrem zweiten

Kapitel zur Entstehung der internationalen Bildöffentlichkeit am Beispiel von *Associated Press* darauf aufmerksam, wie wenig wir über die historische Genese und den Wandel des globalen Bildmarktes, insbesondere über die technischen Voraussetzungen und Infrastrukturen für Bildübertragungen wissen. Sie weist außerdem auf die eurozentristisch geprägte Fotogeschichte hin, die bisher bestimmte Weltregionen überhaupt noch nicht in den Blick genommen hat. Sie beschäftigt sich daher im sechsten Kapitel, wenn auch eher knapp, mit dem Fotojournalismus in Afrika, mit Fokus auf Südafrika und das Apartheid-Regime.

Auch ihre Zusammenstellung von Beispielen zur staatlichen Fotografie im vierten Kapitel ist bemerkenswert, weil systemübergreifend vergleichend. Hierin zeigt sie zum Beispiel Parallelen zwischen der staatlichen Bildproduktion von ADN-Zentralbild der DDR und der *United States Information Agency* auf. Dass ein solcher Vergleich bisher kaum gezogen wurde, führt Vowinckel auf die »Voreingenommenheit der Wissenschaft« zurück.

Zuletzt genannt sei hier auch ihr drittes, sehr ausführliches Kapitel zu den Biografien von Akteuren des Bildjournalismus. Dieses ist trotzdem, wie sie selbst einleitend einräumt, lückenhaft, denn es befasst sich vor allem mit dem (westlichen) Magazinjournalismus zwischen den 1930er und 1980er Jahren und nimmt ausschließlich global agierende, namhafte Akteure, meist Kriegsfotografen und -fotografinnen, in den Blick. Lokale und regionale Akteure fehlen dagegen. Auch nutzt Vowinckel vorwiegend Interviews und Biografien, die sich nicht selten wie »Abenteuerromane« lesen, deren Protagonisten sich als »Robin Hoods der visuellen Welt« gerieren. Eine US-amerikanische Studie von 1982, wonach der Bildjournalismus von »Vorstadtfotografen mit Eigenheim und Carport« dominiert sei, bildet hier einen großartigen Kontrapunkt. Aus den Biografien extrahiert die Autorin zudem eine Reihe von Aussagen, zum Beispiel zur Langeweile

III

oder zum Alkoholkonsum, die für eine noch zu schreibende Alltagsgeschichte des Bildjournalismus überaus nützlich sind.

Das Buch überzeugt vor allem in diesen Passagen, die detail- und kenntnisreich argumentieren, leicht lesbar sind und auch nicht vor ironischen Kommentaren und meinungsstarken Thesen zurückschrecken, an denen sich die geneigte Leserschaft erfreuen oder reiben kann. Anderes hingegen wird nur kursorisch gestreift, manches erschließt sich auch nicht gänzlich. Warum etwa sind Tatortfotografien oder Fotografien von Geheimdiensten (hier der Staatssicherheit der DDR) in das Buch integriert, obwohl sie nicht für die Öffentlichkeit gedacht waren und die angeführten Beispiele wohl auch nicht publiziert wurden? Hier hätte sich die Rezensentin eine stärkere Reflexion der eigenen Auswahl von Fotografien gewünscht oder, genauer, auch von einem Buch erwartet, das den Einsatz von Fotografien als Argument in der Öffentlichkeit untersucht. Dies mag dem Umstand geschuldet sein, dass die Autorin die wissenschaftliche Bild- und Wissensproduktion weitgehend ignoriert. Doch auch diese Leerstellen können als Teil eines Problemaufrisses verstanden werden, den die »Agenten der Bilder« als Forschungslücke auslotet und der gleichzeitig zu weiteren Forschungen wie neuen Fragestellungen anregen will. Dem Plädoyer Annette Vowinkels, sich dieser Forschungslücke stärker zuzuwenden, kann man sich daher unbedingt anschließen und ihr Buch als Nachschlagewerk und Inspiration dafür empfehlen.

FRANKA SCHNEIDER (BERLIN)

Exotisierte Unterhaltung 1920–1960

*Susann Lewerenz, Geteilte Welten. Exotisierte Unterhaltung und Artist*innen of Color in Deutschland 1920-1960 (alltag & kultur; Bd. 15), Köln / Weimar / Wien (Böhlau) 2017, 504 S., 37 s/w-Abb., 70 €*

Über populäre Künste und Vergnügungen in Deutschland des 20. Jahrhunderts haben wir heute zumindest einen grundlegenden Überblick. Zu den ziemlich weißen Flecken der Geschichtsschreibung zählt allerdings bisher das Feld von Varieté, Revue, Zirkus und Rummelplatz. Über dessen dichte Verflechtung mit deutscher Kolonial- und Postkolonialgeschichte ist der Kenntnisstand noch niedriger. Das hat vermutlich damit zu tun, dass im Vergleich zu bisher untersuchten kolonialen Aspekten der Populär- und Konsumkultur (Werbung, Postkarten, »Kolonialwaren«) die Quellensituation des Unterhaltungsgewerbes deutlich schwieriger ist. Umso erfreulicher ist, dass Susann Lewerenz die Mühen nicht gescheut hat und im Ergebnis eine imponierende und eindrucksvolle Sondierung vorlegt; sie verfolgt Schicksale und Strategien »nichtweißer Artist*innen« intensiv und ordnet sie in historische Kontexte ein.

Der Rezensent begibt sich hier sprachlich auf vermintes Gelände. »Weiß« meint weder Hautfarbe noch biologische Zuordnung, vielmehr eine historisch sich verschiebende privilegierte Position in der Gesellschaft. Die Autorin spricht durchgängig von »people of Color« und »Schwarzen Künstler*innen«. Das scheint noch keine praktikable Lösung für das Problem der historisch vergifteten, rassifizierenden deutschen Bezeichnungen, es wird aber hier mangels Alternativen als »Quellenzitat« übernommen.

Die gute Hälfte des Bandes behandelt die Jahre 1933 bis 1945, ein Viertel Kaiserzeit und Weimarer Republik, knapp zehn Prozent die Ausblicke auf DDR und BRD. Insgesamt wird es so möglich, deutliche Kontinuitätslinien der Konstruktion farbiger Exotik von der wilhelminischen kolonialen Ära bis in die Gegenwart plastisch nachzuzeichnen und zugleich die Auswirkungen wechselnder politischer und gesellschaftlicher Konstellationen herauszuarbeiten.

Die Stärke des Buches liegt für den in kolonialhistorischen Fragen wenig bewanderten Rezensenten wesentlich darin, dass es den Funktionen von und den Publikums-