

Schafott/Über den grünen Klee

GESCHICHTEN, KEINE TEXTE

Wolfgang Pensold gibt einen Überblick über die „Geschichte des Fotojournalismus“

Mit der Erfindung der Fotografie und ihrer medialen Nutzung vor allem in der Presse hat sich nicht nur die Medienlandschaft verändert, die Art, Geschichten zu erzählen, hat sich gleichfalls essentiell weiter entwickelt (wenn man die vormodernen Bildprogramme einmal beiseitelässt). Und das aus dem einfachen Grund, dass die Massenpresse den visuellen Charakter der Fotografie intensiv zu nutzen verstand, darauf neue Formate aufbaute und die Gesellschaften damit überschwemmte. Die Ablösung des Holzstichs als Presseillustration durch die Fotografie war nicht nur ein Wechsel in der Abbildungstechnik. Die Fotografie wurde binnen kurzer Zeit zu einer eigenen Erzählform ausgeweitet, die in einer Tagespresse eingesetzt wurde, die seit den 1890er Jahren Massenaufgaben von mehreren Hunderttausend Exemplaren erreichte und damit ein Publikum wie nie zuvor. Die Fotografie löste sich in diesem Zuge – im übrigen analog zur den gezeichneten visuellen Teilen der Zeitschriften und Buchpublikationen – von ihrer illustrativen Funktion, die nur dazu diente, dem Text Ansehen, Authentizität und Nachvollziehbarkeit zu geben. Stattdessen wurden Text und Fotografiestrecken zu miteinander korrespondierenden Erzählungen ausgebaut, deren früher Höhepunkt in den 1920er Jahren erreicht wurde.

Diese Phase wurde von den 1960er bis frühen 1980er Jahren noch übertroffen. In dieser Zeit erreichten die Fotoreportagen ihre größte Vollendung und ihren größten Einfluss auf die Bildung gesellschaftlicher Erzählungen. Man erinnere sich nur an die Reportagen zur RAF und zur Verhaftung ihrer Protagonisten in den frühen 1970ern oder zu den Attentaten im Deutschen Herbst einige Jahre später. In ihnen ist deutlich zu erkennen, dass die Fotos den

Text nicht nur illustrieren und sich Foto und Text nicht nur aufeinander beziehen. Beide bauen zum Teil voneinander getrennte Erzählungen derselben Ereignisse und derselben Sachverhalte auf, die zum Teil sogar gegensätzlich sein konnten. Man denke nur an die Spiegel-Reportage aus dem Jahr 1972 über die RAF, die mit einem Foto von den entspannten Andreas Baader und Gudrun Ensslin in einem Pariser Café aufmachte. Danach war eigentlich kein Bericht mehr über eine ernsthafte revolutionäre Bewegung zu erwarten. Aus der systemsprengenden Bedrohung wurde ein hedonistisches, wenngleich blutiges Spiel.

Wolfgang Pensold ist auffallender Weise an einem solchen Close Reading des Fotojournalismus nur am Rande interessiert. Im Vordergrund seiner „Geschichte des Fotojournalismus“ steht die Leistungsfähigkeit der Fotografie im Journalismus. Damit verbunden stellt er zugleich ihre Grenzen und Widersprüche heraus, die vor allem die Position der Fotografen im Feld und die Funktion seiner Produkte in Medien und Gesellschaft betreffen. In den Medien sind sie Attraktionspunkte, in der Gesellschaft lösen sie Skandale aus.

Die Narrative, die mit den Fotografien verbunden sind, interessieren ihn dabei weniger als das journalistische und gesellschaftliche Umfeld, in dem sie stehen. Pensold beschreibt einen Zeitraum von etwa 150 Jahren. Er beginnt seine Geschichte des Fotojournalismus in den 1860er Jahren und lässt sie am Beginn des neuen Jahrtausends langsam ausklingen.

Damit kann er die fotografische Berichterstattung vorstellen, ohne detailliert zeigen zu müssen, wie er erzählt, wie sie ihr Sujet erkennbar macht und wie sie Inhalte und Wertungen transportiert. Das Narrativ interessiert ihn, aber eben nicht die Formen, mit denen es

entwickelt wird.

Das kennzeichnet einerseits die Grenze seiner Geschichte des Fotojournalismus, andererseits tut er gut daran, sich zu beschränken. Denn das Material, das er zusammenstellt, ist umfassend genug, und doch schon weit davon entfernt, vollständig zu sein.

Pensold beschränkt sich auf zwei thematische Linien, die für die Fotoreportage prägend sind, auf die Kriegsphotografie und die sozialkritische Fotografie. Das beginnt mit den Fotografien von den Kriegsschauplätzen des 19. Jahrhunderts, von denen die Fotografen seit den 1860er Jahren Bilder zu liefern begannen. Da sie aus technischen Gründen keine Binnensichten des Krieges liefern können, beschränken sie sich notgedrungen darauf, die Konsequenzen des Krieges zu zeigen: Sie bringen die „schreckliche Realität und die weit reichenden Konsequenzen des Krieges“, wie es in einer zeitgenössischen Kritik heißt, in das Bewusstsein einer sich entwickelnden Mediengesellschaft.

In den sich konsolidierenden Nationalstaaten spielt der Krieg eine zentrale, symbolisch hoch aufgeladene Rolle, mit dem die eben entstandenen Nationen zusammengeschweißt werden können. Das klingt noch in den flammenden Reden des Gymnasiallehrers nach, der in der Verfilmung von *Im Westen nichts Neues* (1930) eine ganze Schulklasse in den Krieg schickt. Die Konfrontation solcher heroischen Reden mit der ganz und gar unheroischen Realität des modernen Krieges bereits des späten 19. Jahrhunderts war für die bürgerliche Gesellschaft, die sich ihr eigenes sicheres, und das heißt eben auch pazifiziertes Fundament schaffen wollte, ein Schock. Sie sah sich im eigenen Wohn- oder Lesezimmer mit den Leichen konfrontiert, die auf den Schlachtfeldern zurückgelassen wurden. Das aber hatte sie so nicht gewollt – oder besser, sie hat das so nie sehen wollen. Im zivilisatorischen Prozess, als der die Durchsetzung der bürgerlichen Gesellschaft sogar in den jungen Gesellschaften jenseits des Atlantiks sich erweist, sind die kriegerischen Auseinandersetzungen zwar nicht ausgesetzt, im nationa-

listischen Ermächtigungspathos nehmen sie sogar einen breiten Raum ein. Aber sie stehen im Widerspruch zu den Binnenbefriedungen, die sich als langer Weg erwiesen haben, der bis heute nicht abgeschlossen ist. Die Bürgerkriege etwa in Europa bis in die jüngere Vergangenheit oder die Unruhen in den USA zeugen davon. Und dieser Widerspruch musste gelöst werden.

Eine ähnliche Schockwirkung hatten die Sozialreportagen um 1900, die das soziale Elend in den neu entstandenen Metropolen offensichtlich macht: die Armut großer Teile der Bevölkerung, die herumstreunenden Kinder, die die Städte bevölkerten und auf der Straße zu überleben versuchten. Dass die Gesellschaft die Verantwortung für solche Missstände hat, ist das Fundament der sozialkritischen Fotografie, die etwa von Jacob Riis in den 1890er Jahren in den USA begründet wird. Und auch hier sieht sich die Zivilgesellschaft einer starken Belastungsprobe ausgesetzt: Sie weiß darum, dass ihr Wohlstand nicht zuletzt durch aggressive und – ein wenig unvorsichtig formuliert – darwinistische Haltungen und Strategien erworben wurde. Die Namen Rockefeller und Kennedy stehen vielleicht dafür. Den Blick auf die sozialen Kosten zu richten, die damit verbunden sind, ist die vornehmste Aufgabe der Sozialreportage, deren Ziel schließlich nicht allein die Behebung einzelner Missstände sein kann, sondern die Umstrukturierung von Gesellschaft, mithin das Vorantreiben des zivilisatorischen Prozesses hin zur Solidargemeinschaft.

Keine Frage, die bürgerliche Gesellschaft weiß sich solcher Schocks zu erwehren. So wird als eines der Tabus der Kriegsphotografie eingeführt, die Toten, die Opfer des Kriegs zu zeigen. Was sich bis in die Gegenwart hinein zieht. Immer dann, wenn Staaten in den Krieg ziehen und sich der propagandistischen Potenziale der Fotografie zu sichern versuchen, machen sie dies zur Auflage. Keine Toten. Der Krieg soll nicht in die Wohnzimmer getragen werden. Er soll ein sauberer Krieg sein, ohne Opfer, wie der erste Irak-Krieg

1991 beweisen sollte. Er soll nicht denselben Widerspruch generieren wie die ersten Kriegsreportagen. Wie kann sich eine Gesellschaft zivilisiert nennen, die derart gewalttätig und grausam vorgeht, derart nachlässig und freigebig mit dem Leben ihrer Bürger umgeht?

Immer dann, wenn dennoch dagegen verstoßen wird, ist das Entsetzen groß: Robert Capas Fotografie eines sterbenden republikanischen Soldaten aus dem spanischen Bürgerkrieg oder Eddie Adams Foto des Kommandanten der südvietnamesischen Nationalpolizei, der einen Gefangenen auf offener Straße hinrichtet. Diese Bilder gehören bis heute zum ikonografischen Bestand der Kriegsfotografie, bei dem der Betrachter an die Grenze seiner Wahrnehmungsfähigkeit gebracht wird. Nicht weil er nicht zuvor schon gewusst hätte, dass es solche Vorfälle gibt, sondern weil diese Fotos die notwendige Distanz unterlaufen, die jeder Betrachter und damit auch jeder Fotograf einhalten muss, um nicht handlungsunfähig zu werden, persönlich, moralisch und politisch. Den Widerspruch, diese Vorfälle nicht verhindern zu haben, sondern sie nur zu beobachten (in erster oder zweiter Instanz), oder schlimmer noch: zu betrachten, muss die Kriegsfotografie aushalten, um ihre Funktion, die der Aufklärung, aufrechterhalten zu können. Und aus diesem Widerspruch muss der Betrachter Konsequenzen ziehen können, die, sollen sie wirksam sein, politischer Natur sein müssen und nicht nur im moralischen Entsetzen münden dürfen. Moralisches Entsetzen hat nur kurzfristige Wirkung, politische Überzeugung jedoch wirkt lange.

Das gilt auch für die sozialkritische Reportage, die ihr Feld im Lauf des 20. Jahrhunderts verstärkt in die Krisengebiete anfangs Europas, dann Afrikas, Asiens und Südamerikas verlagert. Die Fotos von den deutschen Konzentrationslagern, die Fotoreporter unmittelbar nach dem Krieg aufgenommen, zeigen, dass die Grenzen des Humanitären in den Auseinandersetzungen des 20. Jahrhunderts lange überschritten waren. Eine sich zivil verstehende Gesellschaft, die in der Lage ist, ganze Bevölkerungsgruppen zu ermorden und

dies auch noch großflächig und unter Beteiligung großer Teile der eigenen Bevölkerung zu organisieren, diskreditiert sich selbst. Dies verweist auf den Kernwiderspruch der gesellschaftlichen Entwicklung: Sie hat keine Grenzen, nicht einmal im Negativen und Grausamen.

Die Stationen der sozialkritischen Reportage, die Pensold vorstellt, reicht von den frühen Exempeln aus den urbanen Zentren der USA über die Reportagen aus der Wirtschaftskrise in den 1930er Jahren bis hin zu den Hungerkatastrophen der 1970er Jahre. Auch hier entstehen Fotografien, die es ins kollektive Bildarchiv der Zivilgesellschaften schaffen: die berühmte *Migrant Mother* von Dorothea Lange aus dem Jahr 1936, Don McCullins Foto eines verhungerten Albino-Jungen aus Biafra aus dem Jahre 1966, Sebastian Salgados *Äthiopische Madonna mit Kind* von 1984, die Pensold zum „archetypischen Motiv“ gerät.

All diese Bilder führen den westlichen Gesellschaften vor, dass ihr Projekt von offenen und zivilen Strukturen so lange nicht abgeschlossen ist, als solche Bilder noch möglich sind. Gerade deshalb sind sie notwendig, trotz des Drucks, der auch auf den Fotografen liegt. Sie haben ihn in den meisten Fällen als moralischen Auftrag rationalisiert: Sie müssen diese Bilder machen und zeigen, damit sie nicht mehr möglich sind. Was aus der Sicht der Medien kein Ziel sein kann.

Das hilft den Fotografen in den konkreten Situationen wenig. Sie müssen notwendig Distanz und Empathie ausbalancieren, selbst dann, wenn sie sich einem Leiden ausgesetzt sehen, das dem Alltag der Industriegesellschaften mittlerweile fremd geworden ist. Die Hungerkatastrophen, deren Ursachen oft genug Kriege sind, haben sich an die Peripherie der globalen Gesellschaft verlagert. Sie wieder ins vermeintliche Zentrum zu verlagern, ist allein deshalb notwendig, weil sich eine globale Gesellschaft als humane Gesellschaft nicht leisten darf, große Teile ihrer Bevölkerung zu prekarisieren. Die Betrachter sollten aber besser nicht in die Sphäre der

Leidenden gezogen und moralisch in die Pflicht genommen werden, wie Pensold betont, sondern dazu bewegt werden, die Bedingungen, die zu diesem Leiden führen, zu verändern. Der Auftrag muss weiter gehen.

Dass Pensolds Studie Anlass zu solchen Überlegungen gibt, ist ihr großes Verdienst, auch wenn Vorbehalte bleiben, etwa die starke Fokussierung auf die US-amerikanische Entwicklung. Der Abschnitt über die neue Fotografie der 1920er Jahre in Deutschland, in dem August Sanders Porträts eine zentrale Rolle einnehmen, leidet unter dem Anachronismus, dass Sander einen großen Teil seiner Fotos vor 1918 aufgenommen hat und sein Stil in der Tradition der statischen Fotografie der Jahrhundertwende steht. Zwar weist Pensold auf die sich verschiebenden Verhältnisse zwischen Bild und Text hin, aber er belässt es bei Hinweisen und konzentriert sich im Folgenden vor allem auf die Fotos. Deren Narrative werden freilich ebenso wenig entwickelt wie die Bildtraditionen in den Blick genommen werden, die Bedeutung ja massiv präfigurieren. Hier spielen keine Archetypen eine Rolle, sondern Konventionen, die Wiedererkennung provozieren und sicherstellen.

Dies sind aber Überlegungen, die aufgrund des Bedeutungsverlusts des professionellen Fotojournalismus selbst überflüssig werden könnten. Die Fotografie ist im Laufe der 1970er Jahre vom Fernsehen als visuelles Leitmedium abgelöst worden. Der professionelle Fotojournalismus seinerseits wird durch den „Citizen Journalism“ überflüssig. Spätestens seit den Attacken auf das World Trade Center 2001 spielen Amateurfotografen eine Hauptrolle bei der Berichterstattung über Krisen weltweit. Sie sind schnell, billig und gern bereit, ihre Bilder mit vielen anderen zu teilen. Die geringere Qualität der Fotos spielt aufgrund ihrer Aktualität keine Rolle. Sobald dieser Punkt erreicht ist, gerät der Bedeutungsverlust der professionellen Fotografie zum Niedergang eines ganzen Berufsstandes. Es kann also sein, dass in kurzer Frist dieser Beruf ausgestorben sein wird. Es sei denn, dass die professionelle Fotografie ihre Quali-

fikation ausspielt und vor allem mit dem neuen Phänomen des Citizen Journalism umzugehen lernt. Aber das werden wir dann wohl live erleben.

Wolfgang Pensold: Eine Geschichte des Fotojournalismus. Was zählt, sind die Bilder. Wiesbaden. Springer VS 2015. 212 Seiten. Euro 29,99 (Euro 22,99 als eBook).

Walter Delabar

Vorab auf www.juni-magazin.de. Erscheint in **JUNI Heft 53/54 im Druck.**