

# Schafott/Über den grünen Klee

## WELT ALS BILD

### Beiträge zur Geschichte des Fotojournalismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Dafür, dass 20. Jahrhundert als große Zeit nicht nur der Fotografie, sondern auch der Fotoreportage zu bezeichnen, spricht einiges. Zwar hat sich der frühere Konsens, dass das Format Ende der 1920er Jahre entwickelt worden ist, je weniger bestätigt, je genauer man sich mit der Fotoreportage beschäftigt hat. Immerhin lassen sich hinreichend funktionsfähige journalistische Text-Bild-Kombinationen bereits in den Jahrzehnten zuvor nachweisen. Dennoch scheint es, als ob in den 1920er Jahren eben nicht nur technische und wirtschaftliche Hemmnisse wegfielen, sondern eben auch konzeptionelle Schübe zu beobachten sind, die zu dem geführt haben, was als moderne Fotoreportage anzusehen ist: nämlich eine Engführung textlicher und fotografischer Narrative, die im Zusammenspiel weiter reichen als ihre Vorgänger. In diesem Zusammenhang emanzipierte sich das Bild nicht nur vom Text und legte seine illustrativen und damit eingeschränkten, beigeordneten Funktionen ab, die die Massenmedien bis dahin dominiert hatten, sondern beide brachten ihre jeweiligen Qualitäten ein, um die Fotoreportage zum Königsformat der Massenmedien des 20. Jahrhunderts zu machen.

Das bestätigt ein Band, der wohl zurecht als Standardwerk des Fotojournalismus im 20. Jahrhundert gelten kann und gelten muss (das gilt es immer wieder zu betonen): Anton Holzers bereits 2014 beim Imprint des Wissenschaftlichen Buchverlags, Primus, erschienene *Kulturgeschichte des Fotojournalismus*. Holzer entwirft in 31 konzentrierten Abschnitten die Geschichte des Fotojournalismus von seinen Anfängen um 1900 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. Im Zentrum seiner Aufmerksamkeit steht jedoch nicht die Fotoreportage als losgelöstes journalistisches Phäno-

men. Stattdessen bindet Holzer die Fotoreportage vom Anfang an in ihren publizistischen Kontext ein, mithin an die illustrierte Presse. Darüber hinaus schildert er die Geschichte dieser Gattung und ihrer Plattformen als Teil der politischen Geschichte seit dem Kaiserreich bis zum Ende des Nationalsozialismus. Damit lesen sich weite Teile seiner Studie als Demonstration der politischen Instrumentalisierung der Presse, wobei man schwanken kann, ob sich die (illustrierte) Presse instrumentalisieren ließ, oder ob sie von Willfährigkeit und politischer Naivität geprägt ist. Die Eile, mit der die Presse sich dem Ständeregime in Österreich und später der nationalsozialistischen Okkupation ergab, ist jedenfalls erhellend.

Gerade angesichts neuerer Vorwürfe gegen die institutionalisierten Medien, im Sinne einer Mehrheitskultur gleichgeschaltet zu sein, ist der Blick auf den Beginn des 20. Jahrhunderts, also auf eine Zeit, in der die Presse in der Tat obrigkeitshörig war (weil ja auch von einer aktiven Zensur bedroht), aufschlussreich. Kaum haben sich Gesellschaft und Medien aus der obrigkeitsstaatlichen Orientierung befreit, gelten sie als „gleichgeschaltet“ und „kontrolliert“? Absurder können solche Vorwürfe kaum sein, auch wenn das nicht der Verantwortung enthebt, mediale Berichterstattung stets aufs Neue einer konkreten Prüfung zu unterziehen. Vertrauen müssen sich Medien permanent verdienen.

Holzer baut seine Geschichte des Fotojournalismus zwar im Wesentlichen chronologisch auf, stützt sich dabei jedoch auf systematisch abgeleitete Einzelstudien, die sich etwa der Parlamentsberichterstattung widmen, der „Welt der Magazine und Revuen“, dem Verhältnis von Fotografie und Propaganda im

Ersten Weltkrieg (zu dem er auch 2007 einen gesonderten Band publiziert hat)<sup>1</sup>, der Instrumentalisierung der Fotografie und der illustrierten Presse durch das Kaiserhaus, den politischen Illustrierten der Zwischenkriegszeit oder auch der NS-Medienpolitik nach 1938.

Holzer konzentriert sich zwar ausdrücklich – wie spätestens nach der oben stehenden Aufzählung zu erkennen ist – auf „Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich“ der Jahre „1890 bis 1945“. Aber das, was er in seinem Band über Österreich zu sagen hat, trifft in vielen Belangen auch auf den deutlich größeren, wirtschaftlich potenteren und in Vielem auch früheren und innovativeren deutschen Foto- und Pressemarkt zu. Insofern lässt sich am Fall Österreichs im kleineren studieren, was im größeren Raum Deutschland vergleichbar geschehen ist, wie ja wiederum die US-amerikanische Entwicklung die Blaupause für die europäische stellt.

Anton Holzer, der diesen großformatigen, reich illustrierten (sic) und 500 Seiten starken Band verantwortet, ist nicht zuletzt durch seine Tätigkeit als langjähriger Herausgeber der Zeitschrift *Fotogeschichte*, aber auch durch zahlreiche Einzelpublikationen als Fotohistoriker ausgewiesen wie kaum ein zweiter. Er greift für diesen Band auf einen schier unerschöpflich scheinenden Fundus an Belegen und Exempeln zurück, die seine Kulturgeschichte des Fotojournalismus unerhört detailreich und variantengesättigt erscheinen lässt. Jedes Kapitel bietet nicht nur ungemein lehrreiche Einblicke, sondern auch Belege in einer Zahl und Qualität, die größten Respekt verdienen.

Demnach beginnt die Erfolgsgeschichte der Verbindung von Fotografie und Reportage um 1900 mit der Implementierung der Fotografie in die Massenmedien. Zwar erscheinen diese

Anfänge aus heutiger Sicht unbeholfen, ja teils dysfunktional – was allerdings nicht zuletzt der Arroganz des Nachgeborenen geschuldet ist, der weder die technischen Rahmenbedingungen noch das noch fehlende Knowhow noch den differierenden Zeitgeschmack in Rechnung zu ziehen bereit ist. Unverkennbar ist jedoch, dass die Fotografie mit Macht die Pressezeichnung und den Holzstich aus ihrer bisherigen Rolle als Presseillustration verdrängt. Dabei hilft ihr nicht zuletzt, dass sie von Beginn an mit dem Nimbus arbeiten kann, im Unterschied zur Zeichnung oder zum Holzstich eine objektive Wiedergabe der Ereignisse bieten zu können, also ein Abbild „nach der Natur“ zu sein, während die Zeichnung konstruiert werden musste. Aber gerade dieser oft unbedacht vorgetragene Nimbus der Fotografie ist zu historisieren. Mit der Entwicklung industrieller Drucktechniken rückte die Fotografie in eine zentrale mediale Position. Die Durchsetzung der Fotografie geht deshalb einher mit der Etablierung einer Massenpresse und der Gründung neuer Formate wie der illustrierten Zeitschriften und Magazine, die sich mit recht großem Tempo dem Standard annäherten, der bis heute unsere Lese-, Seh- und eben auch Kaufgewohnheiten bestimmt.

Dabei reicht diese erste Entwicklungsphase von der Jahrhundertwende weit bis in die 1920er und 1930er Jahre hinein. Zwar wurde die Massenpresse durch neue Drucktechniken, durch einen veränderten Markt und sich öffnende Vertriebswege (etwa durch den Straßenverkauf, der erst im Laufe des frühen 20. Jahrhunderts erlaubt wurde, in Deutschland im übrigen früher als in Österreich) geradezu entfesselt. Aber etwa die enge Verbindung von Zeitung und Fotografie setzte sich erst recht spät durch. Große Publikationen wie die *Berliner Morgenpost*, so Holzer, integrierten erst im Laufe der 1920er Jahre Fotografien und beschränkten sich bis dahin auf wöchentliche illustrierte Beilagen, deren Produktion einfacher war.

Dennoch ist Holzer zuzustimmen, wenn er betont, dass sich spätestens am Ende des

<sup>1</sup> Anton Holzer: Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Mit unveröffentlichten Originalaufnahmen aus dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Darmstadt 2007.

Weltkriegs der Fotodruck durchgesetzt habe, und das, obwohl es der Fotografie um die Jahrhundertwende an einer zentralen Qualität gebrach, nämlich an inszenatorischer Prägnanz. Die Etablierung einer „fotografischen Öffentlichkeit“ um 1900 meint damit nur die technische und strukturelle Durchsetzung der Fotografie, nicht die Ausentwicklung ihrer Formensprache.

Natürlichkeit und Objektivität, ja mehr noch Authentizität waren nämlich anfangs gerade als Manko der Pressefotografie anzusehen, die an zahlreichen technischen und strukturellen, aber auch konzeptionellen Defiziten arbeiten musste, um die narrative Dichte der Zeichnung zu erreichen. Ein Beispiel: Zwar kann Wolfgang Pensold in seiner kurzen *Geschichte des Fotojournalismus* am Beispiel der Umsetzung eines Fotos des New Yorker Fotografen Jacob Riis aus dem Jahr 1890 in eine Pressezeichnung zeigen, wohin die Entwicklung gehen würde, nämlich in Richtung in dichte, durchkomponierte und strukturierte Fotografien, die an inszenatorischer Leistungsfähigkeit den Zeichnungen nicht mehr nachstand. Hier zeigt sich aber auch, dass die amerikanische Fotografie der europäischen anfangs deutlich voraus war.<sup>2</sup> Während Holzer zahlreiche Beispiele aus dem frühen 20. Jahrhundert zeigt, denen das Manko der Fotografie offen anzusehen ist – Beliebigkeit, Beiläufigkeit, geringe Dichte und Fokussierung, hoher Erläuterungs- und Interpretationsbedarf, perspektivische Probleme und zahlreiche Störer –, zeichnet sich Riis' Fotografie der schlafenden Straßenjungen durch ihren geringen Korrekturbedarf aus. Die Zeichnung fokussiert zwar stärker und lässt einige Umgebungselemente wie das Gatter des Licht-

schachts, in dem die Jungen sich zusammengekauert haben, weg. Aber der Gewinn, der durch die Zeichnung zu holen war, war auf ein Minimum geschrumpft.

Den Rückstand, der die Fotografie gerade in den frühen Jahren des Fotojournalismus aufwies, holte sie freilich schnell auf. Dennoch blieb die Zeichnung der Fotografie noch lange überlegen, was eben auch zu dem Umstand beitrug, dass die Fotografie als Darstellungsform sich erst durchsetzen und sich dafür massiv verändern musste. Mit nachhaltigen Auswirkungen auch auf die medialen Plattformen, in denen Fotografien verwendet wurden.

Insofern ist es nachvollziehbar, dass Holzer betont, dass die Fotografie ihre genuine Qualität, nämlich dies des „Authentischen“ – und eben nicht des „Natürlichen“ oder „Realistischen“ – überhaupt erst entwickeln musste, der Begriff selbst überhaupt historisch gewachsen sei. Mit Verweis auf Ulrich Keller spricht Holzer hier von einer „Umschichtung des Authentizitätsdiskurses“. Die Fotografie habe nicht generell an „Glaubwürdigkeit“ gewonnen (was vom „Authentischen“ zu differenzieren ist), sondern es sei ein „umfangreiches System der Beglaubigung von fotografischen Bildern“ zu entwickeln gewesen. Ein Prozess, der um 1890 begonnen habe und bis 1910 vollständig umgesetzt worden sei.

Solche Hinweise lassen aufhorchen, widersprechen sie doch energisch der uns so lieb gewordenen Identifizierung des Fotografischen mit dem Objektiven. All die Rede vom „Kamera-Auge“, wenns um Aufzeichnung geht, entpuppt sich mit einem Mal als historischer Bluff? Mindestens führt das zu dem widersprüchlichen Umstand, dass ein Medium sich durchsetzt und dabei im Prozess selbst erst die Kriterien, die seine Durchsetzung bedingen, entwickelt. An dessen Ende steht, trotz aller Vorbehalte gegen die Manipulierbarkeit technisch produzierter Bilder etwa durch die neuere Medienkritik, der Ruf der Objektivität der Fotografie, der jedoch weder durch ihr technisches Verfahren noch durch

2. Siehe die Besprechung von Walter Delabar: *Geschichten, keine Texte*. Wolfgang Pensold gibt einen Überblick über die „Geschichte des Fotojournalismus“. Rezension zu: Wolfgang Pensold: *Eine Geschichte des Fotojournalismus*. Was zählt, sind die Bilder. Wiesbaden. Springer VS 2015. In: Kleiner Mann in Einbahnstraßen. Funde und Auslassungen. Hrsg. von Gregor Ackermann und Walter Delabar. Bielefeld 2017, S. 311-314.

die fotografische Praxis begründbar ist. Bis heute ist diese enge Verbindung dennoch unerschütterlich, was auf der einen Seite erstaunlich ist. Auf der anderen wäre jedoch alles andere bedenklich, verlöre die Fotografie doch ansonsten ihre Fähigkeit angemessen Texte zu illustrieren, dient sie im literarischen Narrativ doch grundlegend der Authentifizierung des Textes. Dass Fotografien, ja Fotoreportagen eigenständige Narrationen sind, die teils nebeneinander her, teils einander stützend agieren, ist eine Erkenntnis jüngerer Datums.

Auch dass „gedruckte Pressebilder immer Teil eines komplexen Medienensembles“ sind, wie Holzer einleitend bemerkt, geht weit über den Umstand hinaus, dass Fotoreportagen gedruckte Text/Bild-Kombinationen in zahlreichen Varianten sind. Sie sind zugleich in eine umfassende Medienöffentlichkeit mit einer komplexen Infrastruktur und einem elaborierten Distributions- und Verwertungssystem eingebunden, die mithin von wirtschaftlichen und politischen Interessen durchdrungen ist. Mehr noch, die Fotoreportage ist ohne dieses Medienensemble nicht möglich.

Dass die Zeichnung in den 1920er Jahren dennoch noch einen guten Stand in den Medien hatte, zeigen – nebenbei bemerkt – nicht zuletzt die jüngst wieder präsentierten Arbeiten von Jeanne Mammen, Dodo oder George Grosz, die allerdings, vor allem wenn man Grosz betrachtet, zugunsten der Pointiertheit an Realismus verloren haben und neue Funktionen übernahmen.<sup>3</sup>

Im Grunde genommen finden sich die aufregendsten Teile von Holzers Schilderungen also am Anfang des Bandes, in dem die Ablösung der Zeichnung durch die Fotografie

behandelt wird, oder in den Kapiteln, in denen die Veränderungen vorgestellt werden, die über den Einsatz der Fotografie angestoßen wurden. Naheliegender kennzeichnet Holzer seinen Band auch nicht als kunsthistorische Darstellung der Fotografie, sondern als Teil der Medien-, Kultur- und Alltagsgeschichte, in der die Fotografie eine eigentümliche Stellung einnimmt. Dabei will er an der Bedeutung der Fotografie für die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts nicht rütteln, sondern sie – ganz im Gegenteil – nochmals deutlich verstärken. Man denke sich doch nur in den alten Medien des frühen 20. Jahrhunderts die Bilder weg. Dennoch musste sich die Fotografie ihre Position erst erarbeiten, und die Medienrevolution zu Beginn des 20. Jahrhunderts spielt dabei eine zentrale Rolle.

Mit der Etablierung industrieller Drucktechniken gegen Ende des 19. Jahrhunderts konnte die Presse nicht nur hohe Auflagen technisch bewältigen, sondern auch Text und Fotografie miteinander kombinieren. In den 1920er und frühen 1930er Jahren rückte die Fotografie und mit ihr die illustrierte Presse in eine zentrale mediale Position. Die Illustrierte war sicherlich das prägende Medium des 20. Jahrhunderts, noch vor dem Fernsehen, das sich erst ab 1950 durchsetzte. Die Bildmedien etablierten dabei so etwas wie eine „populäre Bildöffentlichkeit“, so Holzer. Bemerkenswert ist daran, dass die Fotografie zwar nicht die Massenpresse voraussetzte, sie aber in ihrer Wirkung verstärkte, wie dem 2016 von Natalia Igl und Julia Menzel herausgegebenen Band zur illustrierten Presse um 1900 zu entnehmen ist.<sup>4</sup> Die Rolle der „Sensation“ als Attraktionsmarker ist in diesem Kontext wohl tatsächlich neu zu bewerten, denn, auf die gebotene Kürze gebracht, ist eine Sensation

<sup>3</sup> Vgl. Jeanne Mammen: Die Beobachterin. Retrospektive 1910-1975. Hrsg. von Thomas Köhler und Annelie Lütgens. München 2017 oder Glanz und Elend in der Weimarer Republik. Hrsg. von Ingrid Pfeiffer. Frankfurt/M., München 2017; Dodo. Leben und Werk. Life and Works. 1907-1998. Herausgegeben von Renate Krümmer. Texte von Renate Krümmer, Adelheid Rasche, Miriam-Esther Owesle, Margitta Giera und Anja Amsel. Berlin 2012.

<sup>4</sup> Vgl. Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung. Hrsg. von Natalia Igl und Julia Menzel. Bielefeld 2016. Siehe auch die Besprechung von: Walter Delabar: Vom Beginn des illustrierten Zeitalters. Ein Sammelband über „Illustrierte Zeitschriften um 1900“ sondiert die Ursprünge der Massenpresse. In: literaturkritik.de 5/2017

ohne das Sensationsfoto für die Illustrierten kaum satisfaktionsfähig. Die Veränderungen der Medienlandschaft betreffen damit nicht nur das Erscheinungsbild. Es reicht also nicht festzuhalten, dass sich die Bildanteile und insbesondere die Anteile, die Fotos an den medialen Narrationen hatten, rasch stiegen. Politische Positionen rückten in den Hintergrund, stattdessen trat der wirtschaftliche Erfolg der Medienhäuser mehr und mehr in den Vordergrund, die sich dafür eben auch an politische Extreme anpassten. Ihre Aufgabe im Rahmen einer politischen Öffentlichkeit nahmen sie damit zumindest in einem spezifischen Sinn wahr. Medienöffentlichkeit ist so gesehen immer auch partiisch, mindestens aber politisch orientiert und nicht der Öffentlichkeit verpflichtet.

Dass dies in Zeiten geschah, in denen die Politisierung der Gesellschaft hoch war, widerspricht dem nicht. In weiten Teilen ist mithin Holzers Kulturgeschichte des Fotojournalismus damit eben auch eine politische Geschichte des Fotojournalismus, was an den Extrempunkten der Entwicklung deutlich genug wird: Zwar kam Österreich erst 1938 unter nationalsozialistische Herrschaft, aber seit Anfang der 1930er Jahre war hier ein nationalkonservatives Ständeregime an der Macht, das sich aus heutiger Sicht nur graduell vom NS-Regime unterscheidet.

Holzer beschreibt in seinem Band eben nicht nur den Aufstieg des Fotojournalismus zur dominierenden Variante der Berichterstattung, sondern geht auch seiner engen Bindung an Macht und Politik nach. Nur auf den ersten Blick ist es deshalb ein Widerspruch, wenn die gestalterisch modernsten Zeitschriften erst gegen Ende der 1920er Jahre erscheinen und Österreich bis dahin, gestalterisch, eher hinterherhinkt. Eine „konservative Moderne“ klingt zwar für das Erste widersprüchlich, entspricht aber dem Anpassungs- und Veränderungswillen des Konservatismus, dessen Kern eben nicht in einem spezifischen Design liegt, sondern in seiner Orientierung an einer spezifischen politischen Struktur.

Zwar muss man auch für Deutschland konze-

dieren, dass die gestalterischen Extreme, die über den Dadaismus in das Design Einzug erhielten, in den Massenmedien kaum Resonanz fanden. Erst mit der Durchsetzung der klassischen Moderne in der Gestaltung wurden die Magazine moderner, entstanden Zeitschriften, die den heutigen Formaten ähnlicher wurden, die zudem spielerischer mit dem Verhältnis Text/Bild umgingen. Dennoch scheint die österreichische Presselandschaft anders zu funktionieren, was angesichts der urbanen Vormacht Wiens kaum wundern kann.

Nun wird man an Holzers Studie zahlreiche Hinweise finden, denen nachzugehen sich lohnt. Dennoch sind bemerkenswerte Lücken zu konstatieren: Sie zeigen sich nicht zuletzt im Umgang mit dem Verhältnis von Text und Bild zueinander, das nie wirklich als problematisch angesehen wird. Holzer konzentriert sich im Wesentlichen auf den Aufstieg der Fotografie im 20. Jahrhundert und die Gestaltung der illustrierten Presse.

Die Veränderungen im Gesamtensemble bleiben dabei auffallend unberührt. Dass Reportage und Bilderzählung, um einen Begriff Holzers aufzunehmen, in einem spezifischen Spannungsverhältnis zueinander stehen, geht in der Fülle seines Materials beinahe unter. Fälle wie die Fotoreportage Erich Grisars *Mit Kamera und Schreibmaschine durch Europa* (1932), in der Bild- und Textnarrativ teils korrespondierend, teils konkurrierend eingesetzt werden, scheint es in Österreich nicht zu geben, könnte man meinen. Allerdings liegt die Vermutung nahe, dass Holzer am Ende doch zu sehr Fotohistoriker ist als Historiker der Fotoreportage, die über den Fotojournalismus hinausgeht.

Auch wenn es sich um einen Seitenpfad handelt, der für die illustrierte Presse kaum eine Rolle spielt, weitergehende Formen einer spezifischen Verbindung von Bild und Text lässt Holzer beiseite. Und doch finden sich sogar unter seinen Beispielen analoge Phänomene, wie sie etwa für Bertolt Brechts *Kriegs-fibel* entwickelt wurden. So bringt Holzer zwar einen Text von Theodor Kramer, zu dem

ein Foto von Dora Horowitz gestellt worden ist (S. 395). Die Bedeutung dieser medialen Sonderform scheint ihm aber zu entgehen.

In gewisser Weise wird Holzers voluminöse Geschichte des Fotojournalismus in einem Ausstellungsband weitergeführt, der 2017 im Rahmen einer Ausstellung des Deutschen Historischen Museums erschienen ist. In *Die Erfindung der Pressefotografie* geht es vordergründig allerdings nicht um eine Geschichte der illustrierten Presse, sondern um die der Pressefotografie zwischen 1894 und 1945. Basis der Ausstellung war das renommierteste Fotoarchiv des 20. Jahrhunderts in Deutschland, das sich heute im Besitz des Springer-Verlags befindet, der Bestand des Ullstein Fotoarchivs. Das Bildarchiv des Hauses Ullstein war einer der wichtigsten Pfeiler des Erfolgs des Hauses, was immer wieder die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Das Archiv legte eben nicht nur Material ab, das sich im Verlagshaus ansammelte, sondern agierte in großem Stil als Bild- und damit vor allem Fotoagentur. Die „Wechselwirkungen von Fotografien und Texten“, wie dies Katrin Bomhoff im einleitenden Beitrag betont, stehen dabei im Vordergrund der Textbeiträge des Katalogs, während die abgebildeten Fotos die Eigenständigkeit des Mediums Fotografie zu betonen scheinen. Zwar werden die Fotografien immer kontextualisiert und in die jeweiligen historischen Zusammenhänge eingebunden, dennoch scheinen sie eher Exempel für die Spanne zwischen dem „textbefreiten Durchsetzungsvermögen einer einzigen Aufnahme oder Bildserie bis zum programmatischen Bekenntnis eines Bildautors“ sein zu sollen.

Das Inhaltsverzeichnis des Katalogs bleibt freilich so allgemein wie möglich und nennt als Themen nur Kaiserreich, Weimarer Republik, Drittes Reich, Zweiter Weltkrieg und Fotografie als Material, was böse betrachtet als Sonstiges erscheinen mag. Die Kapitel werden aber mit einer höchst interessanten Binnenstruktur versehen, zu denen die Fotos das Anschauungsmaterial bieten: Wilhelm II. im Bild, die verschiedenen Agenturen, mit denen

Ullstein zusammenarbeitete, Berliner Sturm-tage zur Novemberrevolution, die unruhige Republik und vieles mehr sind die Unterabschnitte betitelt. Einführende Texte und eben signifikantes Fotomaterial, das unterschiedlich stark den Anspruch auf ein eigenes Narrativ erfüllt, kommen hinzu.

Eingestreut werden zudem umfassendere Beiträge zur Fotosammlung des Hauses Ullstein von Katrin Bomhoff, zu den Akteuren im Fotogeschäft des frühen 20. Jahrhunderts von Annette Vowinckel, zur *Berliner Illustrierten Zeitung* von Anton Holzer, von der Durchsetzung der Ullstein-Presse mit illustrierten Blättern von Patrick Rössler bis hin zur Kriegsdarstellung in der BIZ, ein Beitrag, der aus der Zusammenarbeit von Patrick Rössler und Konrad Dussel stammt.

Der Anlage des Bandes als Ausstellungskatalog ist der Umfang des Materials zu verdanken, das allein den Blick lohnt. Die thematischen Beiträge müssen sich auf der anderen Seite auf einen knappen Anriss ihrer Themen konzentrieren, was naheliegender Weise nach mehr verlangen lässt, mehr zur *Koralle*, mehr zur *Berliner Illustrierten Zeitung*, mehr zum *Querschnitt*, mehr zum *Uhu*. Immerhin demonstriert auch dieser Band das zunehmende Interesse an der illustrierten Presse des frühen 20. Jahrhunderts, unabhängig davon, ob dies dem Umstand zu verdanken ist, dass wir nunmehr vor einem weiteren Medienwandel stehen, oder dass nun endlich die Einsicht darin gewachsen ist, dass das Originäre der Kultur des frühen 20. Jahrhunderts tatsächlich in seinen neuen medialen Plattformen, und eben nicht nur in der Literatur, der bildenden Kunst oder vielleicht noch dem Film zu finden ist. Die Weimarer Republik insbesondere markiert den Übergang zur Massenmedienkultur, die das 20. Jahrhundert prägen wird. Sie steht in einem engen Zusammenhang mit der ökonomischen Entwicklung, ja eben auch mit dem Übergang von der Subsistenzwirtschaft zur Konsumkultur. Die medialen Plattformen, die in diesen Jahren entwickelt werden, weil sie eben technisch, ökonomisch, aber eben auch kulturell möglich werden, sind deshalb

von höchstem Interesse. Der Erfolg der *Berliner Illustrierten Zeitung*, der zahlreiche Nachfolgeprojekte, aber eben auch eigene, abweichende Entwicklungen ermöglichte, steht deshalb mit gutem Grund im Mittelpunkt der Beiträge des Bandes. Er zeigt eben auch, dass die Fotografie als Medium vor allem deshalb so extrem erfolgreich werden konnte, weil sie eine enge Verbindung mit der Presse einging. Lassen wir Bereiche wie die Amateurfotografie oder das Postkartenwesen beiseite, dann ist es nicht die Kunstfotografie, die die Bedeutung der Fotografie definiert, sondern die Fotografie als eigenständiges, aber stets auch mit dem Text kooperierendes Medium.

Ergänzend zu diesen beiden Bänden ist zudem ein 2014 erschienener Band über die *Gedruckte Fotografie* hinzuzuziehen. Thematisch sind die Überschneidungen zwar nur in einem klar umrissenen Maß vorhanden. Sie beziehen sich vor allem auf jene Beiträge, die die Implementierung der Fotografie in die Presse zum Thema nehmen.

Dabei bestärkt etwa Bernd Weise in seinem Beitrag über den „zögerlichen Einsatz von Fotos in der Tagespresse deutscher Verlage“ den Hinweis Holzers, dass sich die Fotografie zwar bis zum Ende des Kriegs durchgesetzt hatte, die Umstellung jedoch, vor allem in der Tagespresse, aus technischen Gründen bis um 1930 dauerte. Das erklärt die Langlebigkeit der illustrierten Zeitungsbeilagen, die wöchentlich mitgeliefert wurden – ein Phänomen, das bis in die jüngere Vergangenheit reicht.

Korrespondierend zum hier angesprochenen Hauptthema sind jene Beiträge, in denen der Einsatz der Fotografie in der gedruckten Berichterstattung diskutiert wird. Dazu gehört etwa der Aufsatz von Lenka Fahrenbach über Firmenfestschriften im späten Zarenreich oder von Martina Palli und Stefanie Klamm über den Einsatz der Fotografie in der Kriegspropaganda 1914 bis 1918. Palli referiert intensiv über die widersprüchlichen Vorgaben beim Einsatz der Fotografie im Zusammenhang mit der Hinrichtung des italienischen Freiheitskämpfers Cesare Battisti. Die Bildinszenie-

rungen in der Fotografie zum Ersten Weltkrieg nimmt hingegen Stefanie Klemm auf. Aufschlussreich ist hier vor allem, dass das Manko der Fotografie, die nie nah genug an die Kampfeinsätze kam, durch nachträgliche Retuschen behoben werden sollte.

Wie rasch dabei eine Kritik der Manipulation fotografischer Dokumente ins Leere läuft, zeigt Kristin Ruff in ihrem Beitrag über aktuelle Manipulationsvorwürfe gegen Fotojournalisten. Die Frage, wie weit Eingriffe in das fotografische Material überhaupt zulässig sind, überschneidet sich dabei mit der Frage nach der fotografischen Inszenierung. Immerhin wird einer Reihe ikonografischer Fotografien nachgesagt, sie seien inszeniert und nachgestellt. Ruff zeigt am Beispiel nur geringer Eingriffe in Perspektive und Bildausschnitt, wie aus beiläufigem Material Belege für die Tagesberichterstattung entstehen können.

Die parallele Durchsetzung der Fotografie als visuell-narrativer Strang in der Presse und in der Postkarte zeigt allerdings auch, wie sehr mediale Plattformen technisch bedingt sind, wie Eva Tropper betont. Dabei musste der Holzstich, der im späten 19. Jahrhundert die Presseillustration bestimmt hatte und erstaunliche Qualität erreichte, von der Fotografie überhaupt erst verdrängt werden. Die Autotypie legte dafür zwar die Grundlage, aber bis zu der Qualität, die mittlerweile auch im semiprofessionellen Bereich erreicht werden kann, ist noch ein langer Weg. Christian Burchard zeigt dies an der Firmendruckschrift – an Katalogen und Werbeschriften, in denen die Fotografie andere Abbildungsverfahren verdrängt, um mittlerweile selbst wieder bedrängt zu werden.

**Anton Holzer: Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus. Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich 1890 bis 1945. Darmstadt: Primus (WBG) 2014. 496 Seiten, zahlreiche Schwarzweiß- und Farbabbildungen. Großformat. Euro 24,95.**

**Die Erfindung der Pressefotografie. Aus der Sammlung Ullstein 1894-1945. Hrsg. von der Stiftung Deutsches Historisches Museum und der Axel Springer Syndication GmbH, Berlin. Berlin: Hatje Cantz 2017. 207 Seiten, zahlreiche Schwarzweiß- und Farbabbildungen. Euro 28,00.**

**Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format. Für das Museum Europäische Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin hrsg. von Irene Ziehe und Ulrich Hägele. Münster, New York: Waxmann 2015. 284 Seiten, zahlreiche Schwarzweiß- und Farbabbildungen. Euro 34,90.**

Walter Delabar

ERSCHIENEN IN HEFT 55-56 DES JUNI MAGAZIN IM JANUAR 2019