

Holzer, Anton: *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus. Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich 1890 bis 1945*. Darmstadt: Primus Verlag 2014. ISBN: 978-3-86312-073-3; 496 S., ca. 530 Farb- u. SW-Abb.

Rezensiert von: Malte Zierenberg, Institut für Geschichtswissenschaften, Humboldt-Universität zu Berlin

Um eine Geschichte des österreichischen Fotojournalismus zwischen 1890 und 1945 schreiben zu lassen, hätte der Primus Verlag sicher niemand Geeigneteren finden können als Anton Holzer. Der Wiener Historiker, der die kleine, aber feine Fachzeitschrift „Fotogeschichte“ herausgibt und seit Jahren mit Beiträgen zum Thema hervortritt, kennt sich erwiesenermaßen aus. Sein neuestes Werk besticht indes nicht nur durch Expertise, sondern kommt überdies großformatig und mit über 500 hochwertigen, durchweg klug arrangierten und sehenswerten Abbildungen daher.¹ Schon allein wegen des hier präsentierten Materials aus rund 125 zeitgenössischen Zeitungen und Illustrierten lohnt der Blick in den voluminösen Band. Darüber hinaus bietet Holzer aber auch ein Panorama der Geschichte des professionellen Feldes Fotojournalismus in Österreich, das seinesgleichen sucht. In nicht weniger als 31 Kapiteln schildert der Autor wichtige Entwicklungsstufen. Er geht dabei sowohl auf die Arbeitsbedingungen der beteiligten Akteure und auf unterschiedliche thematische Felder der Fotografie ein als auch auf die politischen Rahmenbedingungen zwischen dem Kaiserreich und dem „Anschluss“ von 1938.

Holzers Ansprüche sind allerdings umfassender. Er will mehr leisten als bloß eine beschreibende Darstellung; er zielt auf eine „Kultur- und Gesellschaftsgeschichte der illustrierten Presse“ (S. 7), die dem Entstehen einer „fotografischen Öffentlichkeit“ nachspürt und „den vielfältigen sozialen und politischen Gebrauchsweisen des Mediums auf die Spur“ kommen soll (S. 8), um schließlich „die Zusammenhänge zwischen Politik, Gesellschaft und bildlichen Massenmedien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besser zu verstehen“ (S. 21). Dabei wird – vor allem im Schlusskapitel „Eine andere Kultur-

geschichte“ – erst allmählich deutlich, dass für Holzer der Begriff Kulturgeschichte in erster Linie die Nobilitierung der Pressefotografie zu einem relevanten Untersuchungsgegenstand für historische Analysen meint; eine für die meisten Allgemeinhistoriker eher überraschende Begriffsverwendung. Ein Teil der etablierten Fotografiegeschichte kennt allerdings noch den arg dünnelhaft daherkommenden (Hoch-)Kulturbegriff, der das kulturell hochstehende Schöne meint und niedrigere Formen der Zeichenproduktion belächelt, wie sie etwa der anonyme Pressefotograf für die massenhafte Herstellung und Reproduktion aktueller Nachrichtenbilder betrieb. Insofern mag Holzers Begriffsgebrauch sinnvoll sein, methodisch gewendet wird er aber nicht.

In den schön geschriebenen Kapiteln seines Bandes behandelt der Autor überaus sachkundig einzelne Themenfelder – von der Zeitungsstadt Wien um 1900 über die Produktion der Illustrierten, den Kaiser im Bild, die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs auf den Fotojournalismus bis hin zu neuen Präsentationsformen und Akteuren der Zwischenkriegszeit sowie der Gängelung und Ausrichtung der illustrierten Presse unter den Kanzlern Dollfuß und Schuschnigg und im Nationalsozialismus. Die Anordnung des Materials mischt chronologische mit thematischen Aspekten, stützt sich zum Teil auf Forschungsschwerpunkte des Verfassers und der Community, breitet aber auch viele neue Forschungsergebnisse aus und erfüllt insgesamt den Anspruch einer umfassenden Synthese, die zudem in einem Anhang biografische Angaben zu etwa 400 Akteuren versammelt und damit teilweise auch als Kompendium dienen kann.

Aus der Vielzahl der behandelten Themen ragen vor allem jene Kapitel heraus, die den Wandel des Fotojournalismus als eines dynamischen, in ökonomische wie politische Sphären eingebundenen Arbeitsfeldes betrachten. Dazu gehörten zum einen technische Veränderungen in ihrer kulturellen Einbettung, wenn man etwa an die Beglaubigungs-

¹Der komplette Band ist im Open Access verfügbar unter <<https://e-book.fwf.ac.at/o:564>> (05.05.2015). Dies ermöglicht einen raschen Einblick und erleichtert die Suche nach bestimmten Stichworten, macht den Kauf des hervorragend gestalteten und relativ preisgünstigen Bandes aber keineswegs überflüssig.

und Authentifizierungspraktiken im Übergang vom gezeichneten zum fotografischen Bild denkt. Dazu gehörten zum anderen aber auch die sich wandelnden Produktionsbedingungen für den Fotojournalismus im Übergang von der Friedens- in die Kriegszeit – und wieder zurück. Holzer gelingt es gerade in diesen Kapiteln („Mit der Kamera bewaffnet“ und „Theater der Macht“), jene enge Verzahnung von journalistischer Praxis, neuen Bildern und neuer Sichtbarkeit sowie politischer Einflussnahme aufzuzeigen, die er als besonderes Interesse in seiner Einleitung formuliert hatte. So kann er den Ersten Weltkrieg als Phase einer einschneidenden Professionalisierung schildern, die den „Boom der Illustrierten“ der 1920er-Jahre vorbereitete. Der Krieg bildete damit auch jene Infrastrukturen aus, die einerseits der neuen Sichtbarkeit des parlamentarischen Betriebes den Weg ebneten und andererseits den politischen Lagern – ähnlich wie in Deutschland – die Arena für eine politische Auseinandersetzung boten, die neue Formen visueller Propaganda erprobte.

Faszinierende Einblicke in die enge Verschränkung von Politik und Bild gelingen Holzer oft, indem er schlicht genau hinschaut und den handelnden Akteuren auf ihrem Weg durch die 1920er- und 1930er-Jahre folgt. Am Beispiel des Chefredakteurs der sozialdemokratischen Illustrierten „Der Kuckuck“, Siegfried Weyr, kann er zeigen, wie nicht nur der versierte Zeitungsmacher nach dem Verbot der sozialdemokratischen Presse 1934 zur regierungstreuen Konkurrenz überläuft, sondern mit ihm auch die Bilder die Seiten wechseln. Holzers Analysen legen nahe, dass die Genre-Bilder von „Arbeiterphotographen“ aus den Beständen des „Kuckuck“ durch eine nur leicht veränderte Präsentationsform und neue Texte im Sinne des regierungstreuen Blatts „Bunte Woche“ zum Einsatz kommen konnten. Weyrs Rekontextualisierungen der Bilder luden jene Aufnahmen, die eigentlich der – im Sinne der Arbeiterfotografie-Doktrin – „Bewusstwerdung“ der Arbeiter dienen sollten, mit einer ästhetischen Ordnung auf, die einen an Ernst Jüngers und Edmund Schultzs’ „Bilderfibel“ denken lässt (S. 198).² Darin liegt einmal mehr ein Verweis auf die Polysemie des Mediums, die Holzer gekonnt herausarbeitet.

Seine Darstellung ist immer auf dem neuesten Forschungsstand – ganz gleich, ob er die Geschichte der Akteure, Agenturen und Medienkonzerne behandelt oder sich einzelnen Phänomenen und Bildfeldern wie der Sportfotografie, fotografischen Bewegungsstudien, der Mode- oder der so genannten Heimatfotografie zuwendet. Das ist kein kleines Verdienst, wenn man die Fülle an relevanten Arbeiten bedenkt, die zu diesen diversen Gegenständen in den letzten Jahren erschienen sind.

Holzer will zudem die Lücke schließen zwischen einer spezialistisch vor sich hin wirkenden Fotografiegeschichte, die häufig genug technischen Feinheiten oder ästhetischen Stiluntersuchungen nachhängt, und der allgemeinen historischen Forschung. Dafür nutzt er mit dem Begriff der „fotografischen Öffentlichkeit“ einen vielversprechenden Zugang, macht aber letztlich zu wenig daraus. Indem er eng am Untersuchungsgegenstand des professionellen Feldes Fotojournalismus bleibt, vergibt er sich die Möglichkeit, die gesellschaftlichen Probleme und Effekte der neuen massenmedialen Sichtbarkeit seit 1900 stärker in den Blick zu bekommen. Die massenhafte Reproduktion der Fotografie in Illustrierten und anderen publizistischen Formaten bedeutete ja nicht nur einen quantitativen Sprung, sondern veränderte grundlegend die Darstellungs- und Wahrnehmungsbedingungen innerhalb der sich entwickelnden Mediengesellschaften in Westeuropa, den USA und einigen anderen Ländern (etwa Japan). Die mit der immer größer werdenden Mobilität der Fotografen gegebene Möglichkeit, Personen, Zustände und Räume sichtbar zu machen, die bis dahin für viele Mediennutzer unsichtbar geblieben waren, rief neue Kontroll- und Steuerungsmöglichkeiten auf den Plan. Die Bildergesellschaften des 20. Jahrhunderts wurden hier erstmals mit jenen Fragen und Problemen konfrontiert, die sie zum Teil bis heute beschäftigen: Wie und wem darf das Bild welcher Person gezeigt werden – und auf welcher rechtlichen Grundlage? Wer kontrolliert den „Fluss“ der Bilder, und wie lernen unterschiedliche Akteure mit den neuen Sichtbarkeitsoptionen umzugehen?

² Vgl. Edmund Schultzs (Hrsg.), Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit. Mit einer Einleitung von Ernst Jünger, Breslau 1933.

Einige Hinweise dazu gibt Holzer durchaus – etwa wenn er den politischen Steuerungsversuchen, frühen Formen kaiserlicher PR oder den Propagandabemühungen seit dem Ersten Weltkrieg nachgeht. Hier finden sich Ansätze zu einer integrierenden Perspektive, die die Geschichte des Fotojournalismus zugleich als eine Geschichte der Mediengesellschaft an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entwickeln könnte, wenn sie den Begriff der „fotografischen Öffentlichkeit“ stringenter anwendete. Dieser Kritikpunkt sollte aber nicht davon ablenken, dass wir es hier mit einem gewichtigen, sehr gut geschriebenen und fantastisch ausgestatteten Buch zu tun haben, an dem keiner vorbeikommt, der sich mit der Pressefotografie im Besonderen und der Mediengeschichte im Allgemeinen beschäftigt.

HistLit 2015-2-099 / Malte Zierenberg über Holzer, Anton: *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus. Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich 1890 bis 1945*. Darmstadt 2014, in: H-Soz-Kult 13.05.2015.