

Fokus World Press Photo

Eine Längsschnittanalyse „ausgezeichneter“ Pressefotografie
von 1955 bis 2006

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktors der Philosophie

durch die Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät

der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt

vorgelegt von

Alexander Godulla

aus Moers

Referent: Prof. Dr. Ralf Hohlfeld
Korreferent: Prof. Dr. Klaus-Dieter Altmeyen
Tag der mündlichen Prüfung: 05.02.2009



Danksagung

Ich danke Prof. Dr. Ralf Hohlfeld, der mir als Betreuer dieser Arbeit die seltene Gelegenheit gab, meine Ideen in großer Eigenverantwortung zu realisieren. Ich hätte mir keinen besseren Doktorvater wünschen können. Auch Prof. Dr. Klaus-Dieter Altmeppen gebührt mein Dank, der sich freundlicherweise dazu bereit erklärt hat, das Zweitgutachten zu übernehmen.

Diese Studie wäre nicht möglich gewesen ohne die großzügige Unterstützung der Mitarbeiter von World Press Photo. Mein besonderer Dank gilt Ben ten Berge, der mir die Archive der Stiftung zugänglich machte und mit mir neben seiner Sachkenntnis auch seine Gastfreundschaft teilte.

Erst die Hilfe von Ursula und Winfried Maurer machte meinen Studienaufenthalt bei World Press Photo in Amsterdam nicht nur zu einem lehrreichen, sondern auch zu einem angenehmen Erlebnis. Auch ihnen danke ich.

In den Höhen und Tiefen dieses Projekts schenkte mir meine Gefährtin Katrin eine Vielzahl guter Gründe, mich ihr auch weiterhin anzuvertrauen. Für jeden Einzelnen gebührt auch ihr mein Dank.

Ich widme diese Studie meinen Eltern Inge und Peter Godulla, meiner Großtante Zenta Stuhler und Wolfgang Eppler. Ihr seid die beste Familie, die sich ein glücklicher Mensch wünschen kann.

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|---|-----|
| 1. EINLEITUNG | 1 |
| 2. FOTOJOURNALISMUS | 12 |
| 2.1 Was ist Fotojournalismus? | 12 |
| 2.2 Pressefotografie als Gegenstand visueller Kommunikationsforschung | 21 |
| 2.3 Geschichte der Pressefotografie | 29 |
| 2.3.1 Ein Medium wird sichtbar 1839-1882 Vom Holzstich zur Autotypie | 30 |
| 2.3.2 Die Entdeckung der sozialen Wirklichkeit 1883-1955 Vom fotografischen Pranger zur Family of Man | 38 |
| 2.3.3 Fotografie im Umbruch 1956-2007 Kommerzialisierung, Digitalisierung, Revolutionierung | 47 |
| 2.4 Zusammenfassung zentraler Befunde I | 53 |
| 3. WORLD PRESS PHOTO | 57 |
| 3.1 Die Stiftung World Press Photo | 57 |
| 3.2 Ein Oscar der Fotografie? Relevanz und Reglement des Wettbewerbs „World Press Photo of the Year“ | 63 |
| 3.3 „Ausgezeichnete“ Pressefotografie als Diskussionsgegenstand Der Spiegel der Kritik wird kritisiert | 76 |
| 3.3.1 Unangemessenheit der Fotografie | 80 |
| 3.3.2 Ästhetisierung | 86 |
| 3.3.3 Negativismus | 90 |
| 3.3.4 Verzerrung | 95 |
| 3.3.5 Selektive Wahrnehmungsprozesse | 99 |
| 3.4 Zusammenfassung zentraler Befunde II | 105 |

| | |
|---|-----|
| 4. EINE WELT IN 49 AUGENBLICKEN | |
| DIE WIRKLICHKEIT DER SIEGERFOTOS | 109 |
| 4.1 World Press Photo in der qualitativen Analyse | 109 |
| 4.2 1955-1958: Ein Beginn im Kalten Krieg | 113 |
| 4.3 1960-1969: Vietnam und der Einbruch der Gewalt | 117 |
| 4.4 1971-1979: Der Fotograf als Zeuge der Eskalation | 122 |
| 4.5 1980-1989: Die Inflation des Todes | 127 |
| 4.6 1990-1999: Ein Kosmos globaler Konflikte | 132 |
| 4.7 2000-2006: Das Konzept des leidenden Kindes | 138 |
| 4.8 Zusammenfassung zentraler Befunde III | 142 |
| | |
| 5. WORLD PRESS PHOTO IN DER VOLLERHEBUNG | |
| 5.1 Methodische Vorbemerkung | 152 |
| 5.2 Auswahl der Analyseeinheiten | 156 |
| 5.3 Herleitung der Hypothesen und Operationalisierung | 158 |
| 5.4 Pretest | 181 |
| 5.5 Land, Kontinent, Entwicklung | 184 |
| 5.5.1 Westliche Dominanz | 184 |
| 5.5.2 Darstellungsrelation | 196 |
| 5.5.3 Entwicklungsrelation. | 202 |
| 5.5.4 Zusammenfassung zentraler Befunde IV | 205 |

| | |
|--|-----|
| 5.6 Thema und Negativismus | 207 |
| 5.6.1 Thematische Verteilung | 207 |
| 5.6.2 Negativfaktoren | 224 |
| 5.6.3 Lebensgefahr, Leid, Tod | 238 |
| 5.6.4 Zusammenfassung zentraler Befunde V | 262 |
| 5.7 Technik und Narration | 266 |
| 5.7.1 Effekt | 266 |
| 5.7.2 Gefahr | 269 |
| 5.7.3 Prominenz | 274 |
| 5.7.4 Trivialität | 279 |
| 5.7.5 Schnapsschuss | 284 |
| 5.7.6 Zusammenfassung zentraler Befunde VI | 289 |
| 6. FAZIT UND AUSBLICK | 291 |
| Literaturverzeichnis | 302 |
| Abbildungsverzeichnis | 320 |
| Anhangverzeichnis | 325 |

„Der Fotograf [...] ist niemals ein Voyeur, sondern ein Vermittler. Seine Arbeit ist keine Schlussfolgerung, sondern eine Reflexion. Sie ist seine Art und Weise, auf das Geschehen zu reagieren: Seine Fotos präsentieren den Fakten, der Welt und uns allen die Rechnung. Er ist der Seismograph und weiß, dass er nichts verändern kann. Aber die Bilder können eine Diskussion auslösen und damit das Rad der Geschichte beeinflussen.“

Sebastião Salgado¹

1. EINLEITUNG

Ein buddhistischer Mönch hat sich in Brand gesteckt. Ein südvietnamesischer Polizeichef erschießt auf offener Straße einen Vietcong. Ein nacktes vietnamesisches Mädchen flieht weinend vor einem Napalm-Angriff auf das Dorf Trang Bang. Ein Demonstrant steht einsam vor Panzern auf dem Platz des Himmlischen Friedens. Es sind Fotos wie diese, die durch ihre bloße Nennung in den Köpfen der meisten Menschen Gestalt annehmen. Obwohl jedes dieser Ereignisse viele Jahre zurückliegt, ist es zu einem vitalen Teil der kollektiven Erinnerung geworden. Der Sekundenbruchteil, der auf einem Negativ belichtet und so für die Ewigkeit konserviert wurde, beeinflusst bis in die Gegenwart die Wahrnehmung der Vergangenheit. Die Fotografie tritt so den überzeugenden Beweis für Niklas Luhmanns überspitzt formulierte These an: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.“² Jedes der genannten Fotos hat zu seiner Zeit den größten internationalen Wettbewerb für Pressefotografie gewonnen. Jedes dieser Fotos ist ein World Press Photo.

Schon Mitte der 1980er Jahre belegte der deutsche Werbeexperte Michael Schirner die retrospektive Kraft der Fotografie und von Bildern, die gemeinhin als Ikonen charakterisiert werden. Die Beschreibung des zweiten und dritten Fotos ist wortwörtlich seiner Ausstellung „Bilder im Kopf“³ entnommen, die auf schwarzen Quadraten statt Fotos lediglich einen Text zeigte, der den Bildinhalt knapp auf den Punkt brachte. „Der Medienwissenschaftler Norbert Bolz spricht in diesem Zusammenhang

¹ Sebastião Salgado, Vorwort. In: Stephen Mayes, World Press Photo. Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo. Düsseldorf 1995, S. 7.

² Niklas Luhmann, Die Realität der Massenmedien. 2., erweiterte Auflage. Opladen ²1996, S. 9.

³ Vgl. Michael Schirner, Fotobeschreibung in „Bilder im Kopf“. In: Peter-Matthias Gaede (Hrsg.), Schattenlicht. Die Schwarzweiß-Fotografien aus Geo. Hamburg 2002, S. 411ff.

vom ‚großen stillen Bild‘, das im Datenstrom so etwas wie Halt gewährt. Wo Fernsehen, Video oder Internet bestenfalls ein visuelles Rauschen erzeugen, hat das konventionelle fotografische Bild als ‚Sieg der Abstraktion‘ die Kraft, sich in unserem Gedächtnis einzunisten, so etwas wie Erinnerung zu stiften.“⁴

Bereits diese prägnante Feststellung macht die renommierte Ausstellung World Press Photo zu einem zwingenden Gegenstand der Kommunikationswissenschaft. Was 1955 als kleine Veranstaltung der Niederländischen Vereinigung der Fotoreporter seinen Anfang genommen hat, mobilisiert mittlerweile die Rekordzahl von 4460 teilnehmenden Fotografen aus 124 Ländern. 2006 haben sich weltweit mehr als zwei Millionen Menschen⁵ mit der Wanderausstellung konfrontiert, die in der Sonntagsausgabe der britischen Qualitätszeitung THE INDEPENDENT mit dem Prädikat versehen wurde: „The best in visual reportage from all over the world.“⁶ World Press Photo wird so zu einem Fokus der internationalen Pressefotografie. Wie in einem Brennglas laufen hier Linien zehntausendfach zu einem Punkt zusammen. Das Siegerbild steht am Ende eines gigantischen Verdichtungsprozesses, bei dem es beispielsweise 2007 von einer internationalen Jury aus 78 083 Fotos ausgewählt wurde. Für den Gesamtgewinner bedeutet dieses Ergebnis den „Ritterschlag“⁷ – für die Öffentlichkeit hingegen ein weiteres Foto, das durch weltweite Medienreproduktion Einlass im Kanon der kollektiven Erinnerung begehrt.

Die ambivalente Natur dieses Prozesses wird in seinen Auswirkungen deutlich: „Im Langzeitgedächtnis des Menschen werden vor allem jene Dinge in bildhafter oder szenischer Gestalt bewahrt, die begrifflich in der Erfahrung nicht vorbereitet waren und eine starke emotionale Resonanz auslösten, also entweder sehr erfreulich oder außerordentlich schockierend, jedenfalls völlig unerwartet waren.“⁸ Über einschneidende Ereignisse wird bei einem dispersen Publikum also potentiell Konsonanz in

⁴ Hans-Michael Koetzle, Bilder lesen. In: Ebd., Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern. Band 1. 1827-1926. Köln 2002a, S. 6f.

⁵ Vgl. World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo Yearbook 2007. Amsterdam 2007, S. 3.

⁶ World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo Yearbook 2005. Amsterdam 2005, Rückseite.

⁷ Tom Jacobi, Editorial. In: View 5/2006, S. 3.

⁸ Lutz Niethammer, Das Museum als Gedächtnis. Fragen für ein RuhrMuseum jenseits von Rostalgie. In: Ulrich Borsdorf u.a. (Hrsg.), Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte. Bielefeld 2004, S. 59.

Bezug auf dessen Erinnerung hergestellt. Anschlusskommunikation wird erleichtert, da viele Rezipienten im Rahmen ihrer medialen Welterfahrung über denselben Vorrat an Bildern verfügen. Unterbewusst machen sie sich so jedoch auch ein Bild zu Eigen, das sie nur aus den Medien kennen. Der Soziologe Siegfried Kracauer sieht darin die Gefahr, dass im „Schneegeöber der Fotografien“⁹ das Bild seinen realen Gegenstand dauerhaft aus der Wahrnehmung verdrängt: „Noch niemals hat eine Zeit so gut über sich Bescheid gewußt, wenn Bescheid wissen heißt: ein Bild von den Dingen haben, das ihnen im Sinne der Photographie ähnlich ist.“¹⁰

Wahrscheinlich war damals kein Ausstellungsbesucher dabei, als sich der buddhistische Mönch verbrannte. Die Exekution des Vietkongs auf offener Straße, das Napalm-Bombardement auf Trang Bang, das Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens – all dies wird als wirklich erfahren, ohne jemals den realen Referenzpunkt mit eigenen Augen gesehen zu haben. Der Kommunikationswissenschaftler Winfried Schulz attestiert den Massenmedien deshalb, „daß sie den Erkenntnisstand unserer Gesellschaft, die ‚Bilder in unseren Köpfen‘ vor allem, soweit es keine Möglichkeit der Primärerfahrung gibt, in entscheidendem Maße prägen“¹¹.

Doch lässt sich diese Einschätzung in einer Zeit, in der es „durch digitale Aufnahmetechnik zu einer Inflation der Bilder gekommen“¹² ist, überhaupt noch auf die Fotografie übertragen? Schließlich machte die deutsch-französische Fotografin und Fotohistorikerin Gisèle Freund bereits in den 1970er Jahren einen paradoxen Trend aus: „Die Photographie ist [...] zu einer Alltagserscheinung geworden. Sie ist so weitgehend ein Bestandteil des sozialen Lebens, daß man sie nicht mehr wahrnimmt, weil man sie ständig sieht.“¹³ Diese Tendenz der Alltäglichkeit durchbricht World Press Photo, indem die ausgewählten Fotografien in doppelter Hinsicht mit Relevanz aufgeladen werden. Sie werden nicht nur im Rahmen einer Ausstellung präsentiert, sondern gleichzeitig von ihrer illustrativen Funktion als Pressefotografie enthoben.

⁹ Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main 1977, S. 34.

¹⁰ Ebd., S. 33.

¹¹ Winfried Schulz, *Bedeutungsvermittlung durch Massenkommunikation*.

Grundgedanken zu einer analytischen Theorie der Medien. In: *Publizistik* 2/1974, S. 157.

¹² Florian Kaps, *Die Lust entwickelt sich selbst*. In: *Wiener* 9/2007, S. 76.

¹³ Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1979, S. 6.

Statt einem Bericht oder einer Reportage gleichsam als visueller Beleg zu dienen, werden die Bilder oft weit über den üblichen Rahmen hinaus vergrößert und lediglich mit einem kleinen Text versehen, der eine Einordnung in den räumlichen und zeitlichen Kontext gestattet.

Eine solche Form der Präsentation ist laut dem deutschen Fotografen Thomas Hoepker für die weitere Entwicklung seines Mediums unerlässlich. Der einstige Präsident der renommierten Fotografenagentur MAGNUM sieht immer weniger Möglichkeiten, hochwertige Pressefotos auf konventionellem Weg zu publizieren: „Früher konnten wir unsere Bilder breit und schön in den Illustrierten ausstellen, doch die gibt es kaum noch. Dafür gibt es die Museums- und Galeriewand.“¹⁴ Hoepker macht insgesamt eine Tendenz zu immer weiter sinkenden Standards aus: „Es hat sich verändert, ich glaube nicht zum Besseren, weil die Qualitätsansprüche, die früher an uns von Fotoredaktionen und Chefredakteuren gestellt wurden, eigentlich immer weiter zurückgeschraubt wurden. Es ist heute ziemlich egal, ob ein Foto wirklich gut ist, Hauptsache, es ist scharf. Hauptsache, es ist billig. Und Hauptsache, das Ereignis ist abgebildet.“¹⁵

Wendet man erneut die Metapher des Fokus auf World Press Photo an, illustriert der Begriff also nicht nur die Zentrierung auf das Siegerbild, sondern auch die Konzentration hochwertiger Pressefotografie auf engstem Raum. In Rubriken wie Harte Fakten, Menschen in den Schlagzeilen, Reportagen, Aktuelle Themen, Alltagsleben, Porträts, Kunst und Kultur, Natur oder Sport werden jedoch nicht nur einige der herausragenden Fotos eines Jahres versammelt. Gleichzeitig wird auch eine Art fotografischer Jahresrückblick generiert, der über die Ausstellung hinaus als Katalog Bestand hat. Joop Swart als einstiger Präsident von World Press Photo hob diesen Aspekt besonders hervor: „Not only an important book, not only an imposing exhibition, but first and foremost an extremely valuable documentation of the time in which we live.“¹⁶

¹⁴ Thomas Hoepker, zitiert in: Dörthe Nath, Wir sind ein seltsamer Haufen. Interview mit Magnum-Fotograf Thomas Hoepker. In: www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/360/102258 vom 3.12.2007.

¹⁵ Thomas Hoepker, zitiert in: MDR, Die Fotoagentur Magnum macht die berühmtesten Fotos der Welt. In: www3.mdr.de/titel-thesen-temperamente/140107/magnum.html vom 3.12.2007.

¹⁶ Joop Swart, Introduction. In: Emile Meijer und Joop Swart (Hrsg.), *The photographic memory. Press photography – twelve insights*. London 1988, S. 10.

Auch innerhalb der Wissenschaftsgemeinde gewinnt diese Position kontinuierlich an Boden. Unter dem Schlagwort des „pictorial“ oder „visual turn“¹⁷ rückt analog dazu die Bedeutung des Fotos als Analyseobjekts zusehends ins Blickfeld: „Visuelle Produktionen und Praktiken – ob Gemälde, Fotografien, Plakate und Filme, ob politische Inszenierungen oder museale Präsentationen – haben das Bewusstsein der Historiker erreicht und beginnen ihre Erkenntnisinteressen, Themen sowie Arbeits- und Präsentationsformen zu verändern.“¹⁸

Die populäre Rezeption der von World Press Photo initiierten Ausstellung ist dabei nicht unumstritten. Die US-amerikanische Essayistin Susan Sontag weist in ihrem späten Text *DAS LEIDEN ANDERER BETRACHTEN* auf das Unbehagen hin, das viele Besucher zwangsläufig empfinden müssen: „Quälende Fotos vom Leiden anderer Menschen in einer Kunstgalerie zu betrachten scheint deplaziert.“¹⁹ Es ist eine Binsenweisheit, dass Themen wie Konflikte und Gewalt in den Medien akzentuiert werden. „If it bleedes, it leads“²⁰ – „Blut zieht immer“ lautet eine Faustregel, unter deren Einfluss die Arbeit der Stiftung häufig wahrgenommen wird. „Schließlich bemängeln Kritiker seit langem, dass die World Press Photo Foundation [...] Bilder honoriere, in denen das Grauen hübsch zurechtgemacht sei.“²¹ Der kanadische Künstler Jeff Wall verbindet mit dieser Form der Berichterstattung eine immer weiter fortschreitende Stereotypisierung: „Ständig dokumentieren zu müssen, dass man sich kümmert oder dass wir kurz vor dem Ende stehen, ich halte das für eine Form von Kitsch. Es ist zum Klischee geworden, in Extremen zu denken.“²²

Die unterschiedlichen Jurys haben dieses Problem regelmäßig thematisiert. Beispielsweise argumentierte der argentinische Fotograf Diego Goldberg als Vorsitzender im Jahr 2005: „There’s blood every year and to many this is disturbing, as it

¹⁷ William J. T. Mitchell, *Der Pictorial Turn*. In: Christian Kravagna (Hrsg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997, S. 15-40.

¹⁸ Gerhard Paul, *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung*. In: Ebd. (Hrsg.), *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen 2006, S. 7.

¹⁹ Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*. München 2003, S. 139.

²⁰ Ebd., S. 25.

²¹ Ralf Hanselle, *Die Welt als Ganzes. World Press Photo Award 2005*.

In: *Fotomagazin* 4/2006, S. 129.

²² Jeff Wall, zitiert in: Manfred Zollner, *Zeugen der Anklage*. In: *Fotomagazin* 4/2000, S. 26.

should be. But many people look at violent events as something foreign, as spectators in horror, and blame the messenger for the message. We don't like what we see and we'd rather not look at it. So it is pertinent to ask if it isn't just that photographers raise mirrors and whether what we are actually seeing is a reflection of ourselves."²³

Als wissenschaftliche Studie muss sich die vorliegende Arbeit Diskussionen wie dieser stellen, um World Press Photo als Gegenstand wirkungsvoll zu erschließen. Dabei ist auch ausführlich auf das Phänomen der Pressefotografie selbst einzugehen. Die thematische wie technische Entwicklung des journalistischen Fotos sind gleichermaßen gut aufgearbeitet: Neben allgemeinen Standardwerken wie Beaumont Newhalls 1937 erstmals erschienener GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE²⁴ oder Michel Frizots Aufsatzsammlung NEUE GESCHICHTE DER FOTOGRAFIE²⁵ existieren auch aktuellere Monographien wie Boris von Brauchtschs KLEINE GESCHICHTE DER FOTOGRAFIE²⁶ oder Anne H. Hoys ENZYKLOPÄDIE DER FOTOGRAFIE²⁷, die bei National Geographic publiziert wurde. Offenbar provoziert der enzyklopädische Charakter der Fotografie als konservierendes Medium eine Reihe von Gesamtdarstellungen. Mit Hilfe unzähliger Monographien über herausragende Pressefotografen und anschaulichen Publikationen wie Robert Lebecks KIOSK – EINE GESCHICHTE DER FOTOREPORTAGE²⁸ lassen sich die Traditionslinien des Fotojournalismus aus vielen Richtungen betrachten.

Obwohl World Press Photo in beschriebener Weise der Pressefotografie ein öffentlichkeitswirksames Forum bietet, kann die Stiftung selbst nicht in gleicher Weise auf eine fundierte Evaluation ihrer Tätigkeit zurückblicken. Die meisten Publikationen über die Organisation wurden von ihr selbst herausgegeben: Neben den erst ab 1962 verfügbaren Jahrbüchern existieren nur einige wenige Monographien, die zu relevanten Jubiläen erschienen sind. An erster Stelle sind dabei Veröffentlichungen wie

²³ Diego Goldberg, Foreword. In: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo Yearbook 2005. Amsterdam 2005, S. 9.

²⁴ Beaumont Newhall, Geschichte der Photographie. München 1989.

²⁵ Michel Frizot (Hrsg.), Neue Geschichte der Fotografie. Köln 1998.

²⁶ Boris von Brauchtsch, Kleine Geschichte der Fotografie. Stuttgart 2002.

²⁷ Anne H. Hoy, Enzyklopädie der Fotografie. Die Geschichte – Die Technik – Die Kunst – Die Zukunft. Hamburg 2006.

²⁸ Robert Lebeck (Hrsg.), Eine Geschichte der Fotoreportage 1839-1973. Köln 2001.

EYE WITNESS²⁹ und EYE WITNESS 2³⁰ zu nennen. Beide Texte unterscheiden sich nur marginal, da EYE WITNESS 2 lediglich eine Erweiterung der Vorpublikation darstellt. Anhand von ausgezeichneten Fotos aus verschiedenen Kategorien werden herausragende Ereignisse der ersten 25 bzw. 30 Jahre rekonstruiert. Die Beschränkung auf einige wenige Fotos pro Jahrgang stellt eine neuerliche Verdichtung dar – ein Prozess, der sich in der großen Jubiläumsrückschau zum 40-jährigen Bestehen DER SPIEGEL DER KRITIK³¹ weiter fortsetzt. An Stelle von nachrichtlich ausgerichteten Texten treten dort Aufsätze, die die Morphologie des Pressefotos selbst ins Zentrum stellen. Einen ähnlichen Weg ging zuvor bereits THE PHOTOGRAPHIC MEMORY³², eine Sammlung von zwölf theoretischen Schriften, die einen weiten Bogen vom Alltag des Kriegsfotografen bis hin zur Geschichte der Pressefotografie schlagen. THINGS AS THEY ARE³³ zeigt schließlich das journalistische Foto im ursprünglichen Publikationskontext: Groß angelegte Bilderstreifen mit faksimilierten Zeitungs- und Zeitschriftseiten geben dort einen Anhaltspunkt dafür, wie nicht nur Fotos aus dem Wettbewerb durch Überschriften und Bildtexte in ihrer Aussage modifiziert werden.

Offenkundig steht die wissenschaftliche Thematisierung von World Press Photo in keinem adäquaten Verhältnis zu jenem Einfluss, der der Stiftung gemeinhin zugesprochen wird. Um neben ihrer Geschichte auch die Relevanz der vergebenen Auszeichnungen herauszuarbeiten, wurden deshalb im Vorfeld dieser Studie zehn Stiftingsmitarbeiter zwischen dem 3. und 28. Juli 2006 interviewt (vgl. Anhang I, S. a2ff). Dabei kamen neben dem Vorsitzenden des Mitarbeiterstabs Michiel Munneke auch die Leiter der verschiedenen Abteilungen und einige weitere Angestellte in Schlüsselpositionen zu Wort. Deren Wissen stellt eine ebenso wichtige wie notwendige Ergänzung zu verfügbaren Monographien dar, um Defizite des vorhandenen Materials zu kompensieren. Ohnehin kann die vorliegende Untersuchung als exploratives Projekt nicht auf vorhergehenden Studien aufbauen, da sie die erste Vollerhebung und Auswertung aller Fotos auf empirischer Basis darstellt. Die

²⁹ Harold Evans, *Eye Witness. 25 Years through World Press Photos*. London 1981.

³⁰ Harold Evans, *Eye Witness 2. 3 Decades through World Press Photos*. London 1985.

³¹ Stephen Mayes, *World Press Photo. Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo*. Düsseldorf 1995.

³² Emile Meijer und Joop Swart (Hrsg.), *The photographic memory. Press photography – twelve insights*. London 1988.

³³ Mary Panzer, *Things as they are. Photojournalism in Context Since 1955*. London 2005.

Grundgesamtheit von 9647 Aufnahmen mag der gewichtigste Grund dafür sein, weshalb eine solche Untersuchung bislang nicht vorgenommen wurde.

Um das in einer Längsschnittanalyse zu untersuchende Material theoretisch fundiert aufarbeiten zu können, ist zu Beginn des folgenden zweiten Kapitels zunächst auf den fundamentalen Charakter des Fotojournalismus selbst einzugehen. Zur Definition dieses Begriffes wird bewusst auf das konkrete Beispiel der klassischen vier Ws zurückgegriffen (Was, Wer, Wann, Wo), die im Journalismus ein Ereignis in einzelnen Aspekten für den Rezipienten erschließen. Auf diese Weise lassen sich die Ausgedimensionen und -grenzen des Pressefotos illustrieren. Dabei wird auch der spezifische Wahrnehmungsprozess diskutiert, den das journalistische Bild bei unterschiedlichen Rezipienten mit abweichenden Ergebnissen in Gang setzt. Authentizität wird als Schlüsselbegriff der Pressefotografie anhand der Diskussion um die Aufnahme *Death of a Loyalist Soldier* in die Betrachtung mit eingebracht. Die kontroverse Wahrnehmung dieses durch den US-amerikanischen Kriegsfotografen Robert Capa angefertigten Fotos zeigt anhand eines seit mehr als sieben Jahrzehnten umstrittenen Falls den hohen Stellenwert, der dem idealerweise unverfälschten Bild meist implizit zugesprochen wird.

Während sich die Diskussion an dieser Stelle relativ nah am konkreten Gegenstand bewegt, wird bei der Erschließung des Pressefotos als Gegenstand visueller Kommunikationsforschung eine abstraktere Betrachtungsebene gewählt. Neben dem semiotischen Konzept der Interpretation eines Bildes als zu lesender Text ist hier auf die kommunikations- und medienwissenschaftliche Perspektive einzugehen. Es wird gezeigt werden, dass diese Fachrichtung visueller Kommunikation im Allgemeinen und Pressefotografie im Besonderen nicht die opportune wissenschaftliche Referenz erweist. Die Darstellung mündet an dieser Stelle in einer verdichteten Geschichte der Pressefotografie. Beginnend mit Louis Jacques Mandé Daguerres Erfindung der nach ihm benannten Daguerrotypie wird ein weiter Bogen über die sozialdokumentarische Fotografie des späten 19. Jahrhunderts bis hin zur aktuellen digitalen Revolutionierung journalistischer Fotografie gespannt.

Das dritte Kapitel wendet sich im Anschluss der Stiftung World Press Photo selbst zu. Neben der Entwicklungsgeschichte der für die Preisvergabe verantwortlichen Institution ist dabei auch auf das von ihr postulierte Stiftungsziel einzugehen. Gleichzeitig werden weitere Aktivitätsfelder von World Press Photo kurz vorgestellt, um so das Spektrum ihres wachsenden Angebots aufzuzeigen. Der durch Zuschreibungen und Selbstcharakterisierung formulierte Anspruch, auf dem Sektor des Fotojournalismus einen mit dem Oscar der Filmindustrie vergleichbaren Preis zu vergeben, muss dabei auf den Prüfstand gestellt werden. Ausführlich wird dabei auf die Stellungnahmen einzelner Stiftungsmitarbeiter zurückgegriffen, die aus den bereits erwähnten Interviews zu extrahieren sind.

Die auf die von World Press Photo repräsentierten Selektionsmaßstäbe gerichtete Diskussion wird im weiteren Verlauf der Darstellung durch fünf exemplarische Thesen illustriert. Den Ausgangspunkt bildet dabei die Frage, ob Fotografie im Angesicht leidender Menschen angemessen sei. Weitere kritische Diskurse entzündeten sich an Aspekten wie der vermeintlichen Ästhetisierung von Personen in prekären Situationen, einem unterstellten Übermaß an Negativismus, der Frage nach der Abstumpfung des Rezipienten durch die Akzentuierung schockierender Bildkonzepte oder dem negativen Kontext, in dem Entwicklungs- und Schwellenländer auf Fotos überproportional häufig wahrgenommen werden. Die individuellen Äußerungen einzelner Fotografen und anderer Diskutanten werden im Interesse einer wissenschaftlichen Fundierung um Konzepte wie die Nachrichtenwerttheorie oder die aus der Gewaltforschung stammende Habitualisierungsthese erweitert. Außerdem wird diesem Abschnitt ein Überblick über journalistische Ethik vorangestellt.

Ehe sich die vorliegende Studie der Vollerhebung aller in den Ausstellungen von World Press Photo gezeigten Fotos zuwendet, ist im vierten Kapitel ausführlich auf die bis 2006 ausgewählten 49 Gesamtsiegerfotos einzugehen. Je nach Relevanz werden Details über den Entstehungskontext der Aufnahmen und die mit ihnen verknüpften Ereignisse thematisiert. Inhaltliche Verschränkungen und technische Parallelen zwischen einzelnen Bildern spielen ebenso eine Rolle wie langfristige Trends

und Standards, die sich in der Fotoauswahl manifestieren. Der dem zu Grunde liegende qualitative Ansatz wird zu Beginn des Kapitels kurz vorgestellt und vom quantitativen Vorgehen der Vollerhebung abgegrenzt.

Das fünfte Kapitel erweitert die Diskussion um die Betrachtung aller Fotos, die zwischen 1962 und 2006 in den parallel zur Ausstellung publizierten Jahrbüchern von World Press Photo gezeigt worden sind. Nach einer methodischen Vorbemerkung und der Definition der einzelnen Analyseeinheiten ist hier insbesondere auf die Herleitung der Hypothesen und ihre Operationalisierung einzugehen. Die formulierten Fragestellungen berücksichtigen neben den im Theorieteil dargestellten Diskussionsansätzen auch die Aussagen der Stiftungsmitarbeiter von World Press Photo und die im vierten Kapitel gewonnenen Erkenntnisse über die Gesamtsiegerfotos. Orientierte sich dort die Darstellung am konkreten Bildobjekt, zielt die Vollerhebung stattdessen auf die Genese eines abstrakten Überblicks. Besondere Relevanz kommt dabei der kontinentalen Zugehörigkeit von Akteursgruppen wie Jurymitgliedern, Teilnehmern und Wettbewerbsgewinnern zu, die zudem nach der Wirtschaftskraft ihrer Herkunftsländer untersucht werden. Doch auch die thematische Verteilung der Fotos und die Bedeutsamkeit negativ aufgeladener Bildinhalte sind neben weiteren Aspekten von Technik und Narration zu klären.

Der deutsche Philosoph Walter Benjamin hat schon lange vor World Press Photo eine dezidiert negative Einschätzung über das angeblich begrenzte Aussagespektrum der Fotografie getroffen. Sie werde „immer nuancierter [...] und das Ergebnis ist, daß sie keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren kann, ohne ihn zu verklären. Geschweige denn, daß sie imstande wäre, über ein Stauwerk oder eine Kabelfabrik etwas anderes auszusagen als dies: die Welt ist schön.“³⁴ Vor diesem Hintergrund wäre die Arbeit des Fotojournalisten letztlich eine Farce. World Press Photo lieferte damit nicht mehr als ein Potpourri der Weltverklärung, in dem die Menschheit jedes Jahr aufs Neue schön zu Grunde geht.

³⁴ Walter Benjamin, Der Autor als Produzent. In: Ebd., Gesammelte Werke. Band 2/2. Frankfurt am Main 1977, S. 693.

Es wird sich zeigen, ob dies wirklich alles ist, was der Rezipient von World Press Photo erwarten kann. Das dieser Studie zu Grunde liegende Material stellt das Resultat von 50 Wettbewerben dar, die je nach Überlieferungsstand in die Betrachtung mit einfließen. Zu ihrer eigenen Legitimierung sollte die Arbeit der Stiftung jenem normativen Anspruch gerecht werden können, den beispielsweise GEO-Chefredakteur Peter-Matthias Gaede jüngst für den Fotojournalisten formuliert hat: „Wir erhoffen uns von den besten der besten Fotoreporter im Grunde, dass sie die Außenhaut der Wirklichkeit durchschauen, statt sie bloß zu reproduzieren. Wir erwarten von ihnen, dass sie Widerstände überwinden und in verschlossene Welten vordringen. Wir bauen auf ihre Lebenserfahrung und ihr Wissen um Zusammenhänge. Auf ihre Fähigkeit, die Essenz vom Effekt, die tiefere Wahrheit vom ersten Anschein zu unterscheiden und das Wesentliche zu erkennen. Wir verlassen uns nicht auf ihr technisches Equipment, sondern auf ihre Köpfe.“³⁵

³⁵ Peter-Matthias Gaede, Editorial. Geo 7/2007, S. 3.

„Die Einführung des Photos in die Presse ist ein Phänomen von außerordentlicher Bedeutung. Das Bild verändert die Sehweise der Massen. Früher vermochte der Durchschnittsmensch nur die Ereignisse wahrzunehmen, die sich vor seinen Augen abspielten, in seiner Straße, in seinem Dorf. Mit der Photographie öffnet sich ein Fenster zur Welt.“

Gisèle Freund³⁶

2. FOTOJOURNALISMUS

In diesem Kapitel wird zunächst der Begriff „Fotojournalismus“ definiert und anhand der in ihm synthetisierten Termini Fotografie und Journalismus erläutert (2.1). Anhand der für das Verständnis eines Ereignisses ausschlaggebenden vier Ws (Was, Wer, Wann, Wo), werden spezifische Elemente des visuellen Kommunikationsprozesses erläutert. Einen Schwerpunkt der Betrachtung bildet die Auseinandersetzung mit dem Prinzip der Authentizität, das auf dem Sektor der Pressefotografie als partielle Substitution des Objektivitätspostulats gelten kann. Es folgt die Thematisierung des Pressefotos als Gegenstand visueller Kommunikationsforschung, die aus der Perspektive des kommunikations- und medienwissenschaftlichen Zugangs erfolgt (2.2). Zur Komplementierung der dort vorgestellten Ansätze wird ergänzend auf den in der Semiotik vertretenen Begriff des Zeichens zurückgegriffen. Den Abschluss bildet eine auf zentrale Aspekte konzentrierte historische Darstellung der Pressefotografie, deren Gliederung den entsprechenden Unterkapiteln vorangestellt ist (2.3).

2.1 Was ist Fotojournalismus?

Der zusammengesetzte Charakter des Terminus „Fotojournalismus“ legt bereits die Komplementarität zweier Berufssphären nahe: Fotografie und Journalismus bilden sich gleichermaßen als Einheit in dem Begriff ab. Wilson Hicks, der als Bildredakteur entscheidenden Einfluss auf die Fotoauswahl beim US-Reportagemagazin LIFE hatte, sah dabei die ursprünglichen Eigenheiten beider Tätigkeitsbereiche unangetastet: „The coming together of the verbal and the visual medium of communication is, in a word, photojournalism. Used in combination, its elements do not produce a third

³⁶ Freund (1979), S. 117.

and new medium. Instead, they form a complex whole in which each of the components retains its fundamental character, since words are distinctly one kind of medium, pictures another."³⁷ Im Kontext dieser Arbeit wird Fotografie im journalistischen Kontext deshalb auch als Pressefotografie bezeichnet.

Es liegt in der Natur des Journalismus, „sich an ein disperses Publikum“³⁸ zu richten. Erst durch ihren Öffentlichkeitscharakter erreicht die Arbeit des Journalisten ihr finales Moment und kann so eine gesellschaftliche Funktion erfüllen. „In Demokratien hat der Journalismus eine öffentliche Aufgabe. Er soll zu Angelegenheiten von öffentlichem Interesse Nachrichten beschaffen und verbreiten, dazu Stellung nehmen und Kritik üben und damit an der Meinungsbildung mitwirken.“³⁹ Um diesem Zweck dienen zu können, liegt das primäre Ziel der Pressefotografie in der Veröffentlichung ihrer Produkte. Obwohl das Gros ihrer Erzeugnisse niemals dieses Stadium erreicht, wird sie so zu einem „wesentlichen Bestandteil der Medienberichterstattung in Zeitungen“⁴⁰ und anderen Publikationen. Einmal erschienen, tritt das Pressefoto immer in Verbindung mit journalistischen Texten verschiedener Darstellungsformen auf. Eine „Zweckbestimmtheit“⁴¹ als visuelle Ergänzung oder Illustration stellt eine zweite konstituierende Eigenschaft dar.

Der österreichische Kommunikationswissenschaftler Roland Burkart weist zu Recht darauf hin, wie gering die Chance eines Mediums letztlich ist, ein Ereignis auch nur ansatzweise umfassend darzustellen: „Sieht man als eine vollständige Berichterstattung eine solche an, welche die facettenreiche Vielfalt der Realität in ihrer Gesamtheit zur Darstellung bringt, so scheint evident, daß hier ein einzelnes Medium überfordert ist.“⁴² Auch die Pressefotografie entfaltet das Potential ihrer „dokumentari-

³⁷ Wilson Hicks zitiert in: Petr Tausk, 150 Years Press Photography: The changing opinions of public and press. In: Meijer und Swart (1988), S. 172.

³⁸ Wolfgang Donsbach, Journalist. In: Elisabeth Noelle-Neumann u.a. (Hrsg.), Publizistik Massenkommunikation. Frankfurt am Main ⁷2000, S. 65.

³⁹ Michael Kunczik und Astrid Zipfel, Publizistik. Ein Studienhandbuch. Köln 2001, S. 198.

⁴⁰ Sabine Holicki, Pressefoto und Presstext im Wirkungsvergleich. Eine experimentelle Untersuchung am Beispiel von Politikerdarstellungen. München 1993, S. 11.

⁴¹ Hartmut Beifuß u.a., Bildjournalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. München 1994, S. 115.

⁴² Roland Burkart, Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. Wien u.a. ³1998, S. 397.

schen Qualität“⁴³ erst in Kombination mit dem geschriebenen Wort. So weist Walter Benjamin dem Bildtext die Rolle zu, das Foto zu kontextualisieren: „Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muss.“⁴⁴

Laut einer im Übermaß bemühten Redensart sagt ein Bild mehr als tausend Worte. Darunter finden sich jedoch nicht zwingend Antworten auf die Fragen nach den klassischen vier Ws, also „über den Vorgang selbst (Was), über die daran beteiligten Personen (Wer), über den Zeitpunkt (Wann) und den Ort (Wo)“⁴⁵. Vielmehr werden mitunter alle genannten Aspekte eines Ereignisses von einem unkommentierten Foto für den Rezipienten nicht definiert. Schon über das „Was“ des unmittelbaren Geschehens können keine intersubjektiv gültigen Aussagen getroffen werden. Um es mit den Worten des Kunsthistorikers Erwin Panofsky auszudrücken: „Ein australischer Buschmann wäre nicht in der Lage, das Motiv des letzten Abendmahls als solches zu erkennen; ihm würde es lediglich die Vorstellung eines Essens in lebhafter Runde vermitteln.“⁴⁶

Dieser Verlust an Bedeutungsäquivalenz geht einher mit einem Gewinn an universeller Verständlichkeit. Nicht umsonst lobte der deutsche Fotograf August Sander die Fotografie als „Weltsprache“⁴⁷. Susan Sontag sprach ihr die Fähigkeit zu, ein prinzipiell unbegrenztes Publikum zu erreichen: „Anders als ein geschriebener Bericht, der sich, je nach seiner gedanklichen Komplexität, seinem Kontext und seinem Wortschatz, an einen größeren oder kleineren Leserkreis richtet, verfügt ein Foto nur

⁴³ Thomas Hartmann, Transfer-Effekte. Der Einfluss von Pressefotos auf die Wirksamkeit nachfolgender Texte. Eine experimentelle Untersuchung zur kumulativen Wirkung von Pressefotos und Presstexten. Frankfurt am Main 1995, S. 32.

⁴⁴ Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie. In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Zweiter Band, Erster Teil. Frankfurt am Main 1974, S. 385.

⁴⁵ Kurt Reumann, Journalistische Darstellungsformen. In: Noelle-Neumann (2000), S. 95.

⁴⁶ Erwin Panofsky zitiert in: Peter Burke, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. Berlin 2003, S. 39.

⁴⁷ August Sander, Die Photographie als Weltsprache. 5. Vortrag in der Reihe Wesen und Werden der Photographie. Blatt 9. Zitiert in: Susanne Lange, Ein Bekenntnis zur Photographie. Überlegungen zum Leben und Werk von August Sander. In: Manfred Heiting (Hrsg.), August Sander 1876-1964. Köln 1999, S. 17.

über eine einzige Sprache und die ist im Prinzip für alle bestimmt.“⁴⁸ Für den französischen Philosoph Roland Barthes unterscheidet sich diese Form der Kommunikation frappierend von der gesprochenen oder geschriebenen Sprache: „Auf einem Foto gibt es im eigentlichen Sinn kein Äquivalent des Wortes oder des Buchstabens.“⁴⁹

Das „Was“ des Pressefotos entsteht deshalb in seiner Bewertung bei jedem Rezeptionsvorgang neu und ist in seiner Bedeutung demnach nicht eindeutig festgelegt. „Fotos werden für den Menschen automatisch, immer und sofort zum Gegenstand von Bewertungen subjektiver Natur [...] Während der visuellen Verarbeitung werden im Verlauf weniger Sekunden eine Fülle von gespeicherten, subjektiven Informationen und Empfindungen in unserem Gedächtnis freigesetzt.“⁵⁰ Wahrnehmen ist demnach immer auch „ein Wiedererkennen aufgrund von Erfahrung“⁵¹. Der deutsche Politikwissenschaftler Gerhard Paul hat in diesem Zusammenhang auf einen verbreiteten Irrtum hingewiesen: „Die äußeren Bilder, zumal die des Krieges, sind nicht [...] eo ipso eine ‚Anklage‘, kein eigenständiges Subjekt, sondern immer abhängig von ihrem je spezifischen historischen politisch-kulturellen Deutungs- und Handlungskontext sowie von den Menschen, die sie produzieren und rezipieren.“⁵²

So mag das Foto eines weinenden Jungens, der von einem anderen getröstet wird, Betrachter aus völlig unterschiedlichen Gründen berühren und jeweils andere Assoziationen in ihnen wecken. Die Konstruktion von Wirklichkeit kann ohne weiteren Verständnisanreiz den individuellen Erfahrungshorizont jedoch nicht verlassen. Natürlich ist dort potentiell auch das Wissen von einer aktuellen Themenagenda und somit die Möglichkeit verortet, das Foto aufgrund vergleichbarer Medienerfahrungen selbst einzuordnen. Klarheit schafft jedoch erst die Unterfütterung durch eine eindeutige Bildlegende: „Über die spontane Signalwirkung des weinen-

⁴⁸ Sontag (2003), S. 27.

⁴⁹ Roland Barthes zitiert in: Herta Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt 2002, S. 82.

⁵⁰ Wolfgang Leitmeyer, *Die Macht der Bilder – Gedanken zur Reportagefotografie*. In: Meinrad Maria Grewenig (Hrsg.), *Augenblicke des Jahrhunderts*. Meisterwerke der Reportagefotografie von Associated Press. Speyer 1999, S. 27.

⁵¹ Otfried Schütz, *Realität vs. Wirklichkeit. Anmerkungen zur Rezeption von Photographien als Kunst*. In: *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln* (Hrsg.), *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*. Studienband. Köln 2001, S. 95.

⁵² Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn 2004, S. 11f.

den Kindes hinaus lässt der knappe Text das Bild in den bereits vorhandenen Kontext unserer Wahrnehmung einrasten: „Kosovo – Unterwegs auf der Straße nach Montenegro verloren die beiden Kinder ihren Vater“.⁵³

Ähnliche Beispiele lassen sich auch für die anderen drei Ws finden. Wer Marilyn Monroe noch nie gesehen hat („Wer“), wird sie auf der berühmten Aufnahme mit wehendem Kleid auch nicht als Star identifizieren. Wer nicht weiß, dass Willy Brandt als deutscher Bundeskanzler am Mahnmahl für die Opfer des Nationalsozialismus im Warschauer Ghetto kniet („Wo“), kann die Brisanz des Fotos nicht erfassen. Wer die Folterbilder von Abu Ghreib nicht als Fotos aus der Zeit nach dem Zweiten Irakkrieg identifizieren kann („Wann“), wird ihre historische Dimension nicht ermessen.

Fotojournalismus ist demnach zwingend auf „die Verpflichtung bzw. den Willen zu einer möglichst unverzerrten und daher allgemein annehmbaren publizistischen Beschreibung der Wirklichkeit“⁵⁴ angewiesen. Nur wenn ein Pressefoto nach bestem Wissen und Ermessen mit einem Bildtext versehen wird, der dem normativen Objektivitätspostulat Rechnung trägt, steht es im Einklang mit der journalistischen Sorgfaltspflicht. Schließlich lassen sich mit der Bildlegende Phänomene „sichtbar“ machen, die eigentlich gar nicht auf einem Foto abgebildet sind. Eine Aufnahme von indischen Kindern auf dem Weg zur Schule mag neutral wirken – wird sie mit dem Kommentar versehen, „dass in Indien Millionen Kinder jeden Tag hungrig zur Schule gehen“⁵⁵, muss es der Rezipient zwangsläufig anders interpretieren. Ohnehin ist der Informationsgehalt des Fotos ein fragiles Gut: Bereits „eine simple Ausschnittvergrößerung in der Presse kann die Bedeutung eines Bildes völlig verändern“⁵⁶.

Doch lässt sich der Anspruch der Objektivität auch auf den Prozess des Fotografierens übertragen? Nicht umsonst trägt ein Buch mit Bildern des englischen Fotografen Tom Stoddart den Titel „iWITNESS“⁵⁷ – das Wortspiel transformiert den „Eyewit-

⁵³ Leitmeyer(1999), S. 27.

⁵⁴ Ulrich Saxer, Die Objektivität publizistischer Information. In: Wolfgang R. Langenbacher (Hrsg.), Zur Theorie der politischen Kommunikation. München 1974, S. 211.

⁵⁵ Hans Durrer, Fotos, Labels, Wahrnehmung und Realität. Über Fotojournalismus. In: www.aurora-magazin.at/medien_kultur/durrer_foto_frm.htm vom 3.12.2007.

⁵⁶ Alain Jaubert, Fotos, die lügen. Politik mit gefälschten Bildern. Frankfurt am Main 1989, S. 177.

⁵⁷ Tom Stoddart, iWITNESS. London 2004.

ness“, also den „Augenzeugen“, in einen „Ichzeugen“ und betont so dessen Subjektivität. Tatsächlich ist eine ganze Reihe von Entscheidungen im Fotojournalismus subjektiv. Von der Objektivwahl über die verwendete Kamera bis hin zur Frage, ob in Schwarzweiß oder Farbe gearbeitet wird, existiert kein verbindlicher Konsens. „Man kann davon ausgehen, dass es ebenso viele Konzepte der Photographie wie Photographen gibt.“⁵⁸ Dementsprechend wird ein brennendes Haus von jedem anders fotografiert werden: „Einer der Fotografen wird das ganze Durcheinander im Weitwinkel aufnehmen, ein anderer vielleicht ein einzelnes Fenster fokussieren, einen angesengten Teddybär, der auf dem Fensterbrett vor sich hin schwelt, und ein dritter wird möglicherweise von einem Paar abgelenkt, das unter einer Straßenlaterne in der Ferne herumknutscht, ohne das Feuer überhaupt wahrzunehmen.“⁵⁹

An Stelle der Objektivität tritt deshalb bei der Bildproduktion implizit die Forderung nach Authentizität. Die Diskussion um Robert Capas berühmtes Foto DEATH OF A LOYALIST SOLDIER illustriert den Stellenwert, der dem „echten“ Foto beigemessen wird, das keiner bewussten Manipulation unterworfen war. Die Aufnahme eines im Moment des Todes abgebildeten Soldaten „is viewed by many as the greatest war photograph ever taken“⁶⁰ und wird beispielsweise in der Monographie BILDER VOM KRIEG als „das legendärste und meistveröffentlichte Kriegsbild der Geschichte“⁶¹ beschrieben.

Der ungarische Kriegsfotograf Robert Capa, der „immer an vorderster Front“⁶² stand, war am 5. September 1936 im Spanischen Bürgerkrieg acht Meilen nördlich von Córdoba unter Beschuss geraten. Gemeinsam mit einem versprengten Soldaten verbarg er sich in einem Schützengraben. Obwohl immer wieder Maschinengewehrfeuer zu hören war, kletterte der Soldat schließlich aus dem Graben, um zu seinen Verbänden zurückzukehren. Capas Kamera hielt genau den dramatischen Moment

⁵⁸ Schütz (2001), S. 99.

⁵⁹ Deborah Copaken Kogan, Das Abenteuer im Sucher. München 2001, S. 1.

⁶⁰ Russel Miller, Magnum. Fifty Years at the Front Line of History. The Story of the Legendary Photo Agency. New York 1997, S. 27.

⁶¹ Rainer Fabian und Hans Christian Adam, Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie – eine Anklage. Hamburg 1983, S. 253.

⁶² Brigitte Govignon (Hrsg.), Kleine Enzyklopädie der Fotografie. München 2005, S. 218.

fest, als der Soldat von einer tödlichen Kugel getroffen zu Boden sank.⁶³ „Der Kameramann mitten im Kampfgeschehen“⁶⁴ stellte zu jener Zeit ein absolutes Novum im Kriegsjournalismus dar. Capas Foto „weckte das Gefühl, den Ereignissen des Tötens und Getötet-Werdens nahe zu sein. Noch nie hatte man ein solches Bild zu Gesicht bekommen.“⁶⁵ Gerade die Einzigartigkeit der Aufnahme mobilisierte jedoch kritische Stimmen, die die Authentizität des Fotos bis heute in Zweifel ziehen: „Der Tod des Soldaten hat etwas nachgerade unglaublich Ikonenhaftes. Skeptiker haben vermutet, Capa habe das Bild inszeniert. Damit wäre das Foto ein brillantes Propagandabild, nicht aber das Dokument, das es zu sein behauptet.“⁶⁶

Capa-Biograph Richard Whelan glaubt durch Archivrecherchen den abgebildeten Soldaten als Federico Borrell García identifiziert zu haben, dessen Todesdaten mit dem Zeitpunkt der Aufnahme übereinstimmen.⁶⁷ Das Foto kann deshalb mit hoher Wahrscheinlichkeit als authentisch gelten. Dennoch sieht Whelan die Diskussion als Symptom einer fragwürdigen Rezeptionshaltung: „Beharrlich wissen zu wollen, ob die Fotografie tatsächlich einen Mann im Augenblick seines Todes durch eine Kugel zeigt, ist krankhaft und trivial, denn die Größe des Bildes liegt letztlich in seinem Symbolgehalt, nicht in der buchstabengetreuen Genauigkeit als Bericht über den Tod eines Mannes.“⁶⁸

Dieser Standpunkt erscheint vertretbar, da er nur die Diskussion um die genauen Todesumstände als sekundär einstuft. Gleichzeitig wird das Pressefoto jedoch nicht aus der Pflicht entlassen, als Dokument seinen Bezugspunkt in der Realität zu suchen. Robert Capa sprach ohnehin nur authentischen Fotos Überzeugungskraft zu: „Die Bilder sind da, und man nimmt sie einfach auf. Die Wahrheit ist das beste Bild, die beste Propaganda.“⁶⁹ Der letztgenannte Terminus ist in diesem Zusam-

⁶³ Vgl. Guido Knopp, 100 Jahre. Die Bilder des Jahrhunderts. München 1999, S. 133.

⁶⁴ Paul (2004), S. 179.

⁶⁵ Reinhold Mißelbeck, Robert Capa. Tod eines spanischen Loyalisten 1936. In: Peter Stepan (Hrsg.), Fotografie! Das 20. Jahrhundert. München u.a. 1999, S. 69.

⁶⁶ Jonathan Jones, Tod eines spanischen Loyalisten. In: Peter Stepan (Hrsg.), Fotos, die die Welt bewegten. Das 20. Jahrhundert. München u.a. 2000, S. 51.

⁶⁷ Richard Whelan, Robert Capa. The Definitive Collection. Berlin 2004, S. 7.

⁶⁸ Richard Whelan zitiert in: Hans-Michael Koetzle, Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern. Band 2. 1928-1991. Köln 2002b, S. 27.

⁶⁹ Richard Whelan, Die Wahrheit ist das beste Bild. Robert Capa, Photograph. Eine Biographie. Köln 1989, S. 139.

menhang nicht dem heutigen Verständnis nach als planvolle „Manipulation durch Überredung, Einschüchterung und Täuschung“⁷⁰ zu verstehen. Vielmehr gebraucht Capa den Begriff im Sinne einer systematischen „Verbreitung von Überzeugungen oder Werten“⁷¹. Er selbst ließ nie einen Zweifel daran, dass sein Verständnis von Fotografie nicht ohne persönliche Involviertheit auskam. „If your pictures aren't good enough, you aren't close enough“⁷² – diese oft missverstandene Maxime von Capas Arbeit nimmt nicht nur Bezug auf die räumliche Nähe des Fotografen zum Geschehen, sondern auch sprichwörtlich auf seine Anteilnahme.

Auch wenn sich der Fotojournalist in Krisensituationen mit dem Leid anderer identifizieren mag, kann er jedoch den Standpunkt eines Beobachters nicht aufgeben. Der österreichische Fotograf Peter Henisch beschreibt diesen Widerspruch: „Wenn ich vor einem brennenden Haus stehe und ich sehe, wie die Leute aus den Fenstern springen, so wird mir das ALS MENSCH furchtbar leid tun. ALS FOTOGRAF aber wird es mir Motiv sein, und ich werde, den Finger am Auslöser, davorstehen, -knien oder liegen und lauern.“⁷³ Dieses „Lauern“, das Henisch selbst „brutale Neugier“⁷⁴ nannte, liegt in der Flüchtigkeit des Augenblicks begründet. Der Pressefotograf muss nicht nur sehen, was gerade ist, sondern auch antizipieren, was schließlich sein wird. Nur so kann er seine technische Ausrüstung situationsgerecht handhaben und sich vorbereiten. Wie es Roland Barthes ausdrückt: „Was die PHOTOGRAPHIE endlos reproduziert, hat nur einmal stattgefunden: sie wiederholt mechanisch, was sich existenziell nie mehr wird wiederholen können.“⁷⁵

Der französische Fotograf und MAGNUM-Mitbegründer Henri Cartier-Bresson sah deshalb die ständige Suche nach dem „wesentlichen Kern einer [...] abrollenden Szene“⁷⁶ als absolut vorrangig an. Er prägte so in den 1950er Jahren den Begriff des „mo-

⁷⁰ Toby Clark, Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert. Köln 1997, S. 7.

⁷¹ Ebd.

⁷² Robert Capa zitiert in: Peter Howe, Shooting under Fire. The World of the War Photographer. New York 2002, S. 18.

⁷³ Peter Henisch, Die kleine Figur meines Vaters. Wien 2003, S. 48. Hervorhebung im Original.

⁷⁴ Wolfgang Kos, Vorwort. In: Christian Brandstätter und Wien Museum (Hrsg.), Brutale Neugier. Walter Henisch – Kriegsphotograf und Bildreporter. Wien 2003, S. 5.

⁷⁵ Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1985, S. 12. Hervorhebung im Original.

⁷⁶ Henri Cartier-Bresson, Der entscheidende Augenblick. In: Ebd., Meisterwerke. München 2004, S. 6.

ment décisif“, des entscheidenden Augenblicks, in dem Inhalt und Form eine Einheit bilden: „Für mich besteht die Photographie im gleichzeitigen blitzschnellen Erkennen der inneren Bedeutung einer Tatsache einerseits, und auf der anderen Seite des strengen und rückhaltlosen Aufbaus der optisch erfassbaren Formenwelt, die jene Tatsache zum Ausdruck bringt.“⁷⁷ Der Pressefotograf muss demnach das Ereignis selbst erfassen und gleichzeitig die Form der Komposition entwickeln, die den Kern des Ereignisses am effizientesten kommuniziert. Folgerichtig definiert der US-amerikanische Fotograf Kenneth Kobre Fotojournalisten als „visual reporters who interpret the news with cameras rather than pens.“⁷⁸

Weil selbst das digital aufgenommene Pressefoto „durch die Gesetze der Optik kausal von der Realität affiziert“⁷⁹ bleibt, ist es (im Falle einer ausbleibenden Manipulation) organisch mit der Wirklichkeit verwachsen. Sein Potential, „die Realität in ihr Abbild zu verwandeln“⁸⁰, verschafft ihm ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit. Trotz technologischer Umwälzungen setzt sich diese Wahrnehmung für den Hamburger Medienwissenschaftler Knut Hickethier bis in die Gegenwart fort: „Auch wenn zahlreiche Bildbeeinflussungsmöglichkeiten (Auswahl, Perspektive, Filterung, Bearbeitung) bestehen, gelten Medienbilder (als gegenständliche Bilder) per se als realitätsnah.“⁸¹

⁷⁷ Cartier-Bresson (2004), S. 16.

⁷⁸ Kenneth Kobre, Photojournalism. The professionals' approach. Boston ²1996, S. viii.

⁷⁹ Winfried Nöth, Handbuch der Semiotik. Stuttgart ²2000, S. 496.

⁸⁰ Rudolf Schnell, Medienästhetik. In: Helmut Schanze (Hrsg.), Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart 2001, S. 78.

⁸¹ Knut Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart 2003, S. 95.

2.2 Pressefotografie als Gegenstand visueller Kommunikationsforschung

„Visuelle Kommunikation ist ein Querschnittfach par excellence.“⁸² Unter dieser These fasst die Bremer Kommunikationswissenschaftlerin Marion G. Müller die von zahlreichen Forschungszugängen geprägte Auseinandersetzung mit Bildinhalten jeder Art zusammen. Neben kommunikations- und medienwissenschaftlichen Ansätzen nennt sie auch philosophisch sowie physiologisch geprägte Konzepte, zu denen sich weitere Entwürfe aus den Sprachwissenschaften, der Psychologie, der Pädagogik, den Sozialwissenschaften, den Geschichtswissenschaften und der Ethnologie sowie der Kunstgeschichte gesellen. Dennoch sei visuelle Kommunikationsforschung als Teildisziplin der Kommunikationswissenschaft erst im Entstehen begriffen: „Die Fragestellungen und die Methodenansätze variieren beträchtlich und sind stark durch die jeweilige fachliche Herkunft der Forschenden geprägt.“⁸³

Der Begriff des Bildes ist dabei, unabhängig von der involvierten Forschungsdisziplin, relativ weit zu fassen: „Gegenstand visueller Kommunikationsforschung sind materielle und immaterielle Bilder. Dabei geht die Forschung zunächst von den konkreten materiellen Abbildern aus. Rein immaterielle Bilder, die keine Vergegenständlichung erfahren, sind nicht Teil visueller Kommunikationsforschung.“⁸⁴ Diese Definition schließt neben Objekten wie Gemälden, Zeichnungen oder Grafiken auch das Pressefoto als Gegenstand eindeutig mit ein. Die weiteren Ausführungen beziehen sich ausschließlich das journalistische Foto, das nun mit einigen Analysefeldern visueller Kommunikationsforschung abgeglichen wird.

Als erste Ebene bezieht sich die *Produktionsanalyse* auf den Entstehungskontext eines Pressefotos. Neben den Arbeitsbedingungen seines Fotografen und den Organisationsstrukturen seiner Bildredaktion nennt Marion G. Müller auch Aspekte wie die Aufnahmesituation des Fotos, die Motivation für seine Auswahl oder die Summe,

⁸² Marion G. Müller, Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden. Konstanz 2003, S. 9.

⁸³ Ebd., S. 14.

⁸⁴ Ebd., S. 20.

die für die Fotografie bezahlt wurde.⁸⁵ Als zweite Ebene richtet sich die *Produktanalyse* demgegenüber auf die Auseinandersetzung mit der Bedeutungsebene des analysierten Fotos selbst. Dessen Rezeption durch den Betrachter stellt die *Wirkungsanalyse* als dritte Ebene in den Mittelpunkt.

Der Londoner Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich definiert kulturelle Produkte wie Fotografien als *machine-made images*, die durch Maschinen hergestellt worden sind. In Abgrenzung dazu sind unmittelbar von Menschen gemachte Bild wie die Karikatur zu sehen (*man-made images*), dem Gombrich als weitere Bildkategorie wissenschaftliche Bilder wie Röntgenbilder gegenüberstellt (*scientific images*).⁸⁶ Paradoxerweise ist die Pressefotografie demnach auf ein hochgradig artifizielles Objekt wie die Kamera angewiesen, um ein natürliches, mimetisches Bild zu produzieren.⁸⁷ Im Gegensatz zum künstlichen oder expressiven Bild liegt dessen zentrale Eigenschaft in der visuellen Nachahmung des Motivs durch die Abbildung.

Diese „Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Figur und Bedeutung“⁸⁸ unterscheidet das Foto prinzipiell vom gesprochenen oder geschriebenen Wort. „Wir haben es beim sprachlichen und visuellen Zeichen mit zwei Arten von Übereinkunft zu tun. Das sprachliche Zeichen gilt auf Grund einer zwar grundsätzlich beliebigen, aber festen Verabredung; die lautliche Form ist vereinbarter Stellvertreter.“⁸⁹ Für eine Argumentation auf Basis der triadischen Struktur des semiotischen Dreiecks ergeben sich zwischen sprachlichen und visuellen Zeichen deshalb deutliche Unterschiede: So kann sich das Foto eines Hauses auf dasselbe Objekt (O) beziehen wie das Wort „Haus“. Der Betrachter des Fotos oder der Adressat des Wortes kann als Interpretant (I) in beiden Fällen eine Beziehung zwischen dem Zeichenmittel (M) und dem Objekt herstellen.⁹⁰ Das Foto wie das Wort werden so zu einem mit Bedeutung aufgeladenen

⁸⁵ Vgl. Müller (2003), S. 15.

⁸⁶ Vgl. Ernst H. Gombrich, *Standards of Truth. The Arrested Image and the Moving Eye.*

In: William J.T. Mitchell (Hrsg.), *The Language of Images.* Chicago 1980, S. 182, sowie Müller (2003), S. 18ff.

⁸⁷ Vgl. William J.T. Mitchell, *Was ist ein Bild?*

In: Volker Bohn (Hrsg.), *Bildlichkeit.* Frankfurt am Main 1990, S. 56.

⁸⁸ Uwe Pörksen, *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype.* Stuttgart 1997, S. 153.

⁸⁹ Pörksen (1997), S. 153.

⁹⁰ Für die Differenzierung in Objekt (O), Interpretant (I) und Zeichenmittel (M) vgl. Wolfgang Wildgen, *Hand und Auge. Eine Studie zur Repräsentation und Selbstrepräsentation. Kognitive und semantische Aspekte.* Bremen 1999, S. 11ff.

Zeichen, das „für etwas anderes steht, weil es von etwas Drittem so interpretiert wird“⁹¹.

Das Beispiel des Hauses illustriert, wie gering die semantischen Parallelen zwischen sprachlichen und visuellen Zeichen ausfallen. So ist der Begriff „Haus“ letztlich eine Abstraktion, in dessen Extension bzw. Umfang vom Wohnhaus über das Bürohaus und das Krankenhaus auch das Waisenhaus oder das Gotteshaus fallen. Eine solche Abstraktion bleibt der Fotografie zwangsläufig verwehrt: Sie kann nur das konkrete Haus abbilden, welches sich im Moment der Aufnahme vor dem Objektiv manifestiert. Selbst wenn dieses Haus durch den Bildtext als idealtypischer Repräsentant eines bestimmten Baustils vorgestellt werden sollte, bleibt es ein reales Haus. Der Begriff „Haus“ ist also für die Kamera unsichtbar und existiert nur als Vorstellung von einer Klasse gleichartiger Erscheinungen. Die Pressefotografie ist demnach nur zur empirischen Anschauung fähig und bleibt so dem sinnlich erfahrbaren Konkreten verhaftet.

Diese These lässt sich durch Begriffe belegen, die nur auf der Ebene des Abstrakten existieren. „Gerechtigkeit“, „Gewalt“ oder „Frieden“ mögen in bestimmten typischen Situationen einen fotogenen Kondensationspunkt finden: Ein Unschuldiger wird vor Gericht freigesprochen, Polizisten und Demonstranten liefern sich Straßenschlachten, die Präsidenten zweier verfeindeter Staaten reichen sich die Hand. Es ist jedoch unmittelbar einsichtig, dass keine der genannten Szenen *die* Gerechtigkeit, *die* Gewalt oder *den* Frieden zeigt. Wird ein Pressefoto des genannten Inhalts zur Illustration des zugehörigen abstrakten Begriffes herangezogen, zeigt es noch immer eine konkrete Situation, deren abstrakter Überbau erst im Nachhinein konstruiert wird.

Selbst durch die Verwendung eines Symbols kann journalistische Fotografie ihr Ausagespektrum nicht ins Abstrakte verschieben. Es wurde bereits das Beispiel des australischen Buschmanns genannt, in dessen Wahrnehmung das Bild des letzten Abendmahls nicht im Kontext einer typisierten Darstellung Jesu einrasten kann (vgl.

⁹¹ Gerhard Schönrich, *Semiotik zur Einführung*. Hamburg 1999, S. 9.

2.1). Ähnlich verhält es sich mit anderen Symbolen wie etwa der weißen Taube, die sich im westlichen Kulturkreis als Erkennungszeichen für den konkret nicht sichtbaren Begriff „Frieden“ etabliert hat. Am Tag nach einem wichtigen Friedensschluss würde das Foto einer weißen Taube auf der Titelseite einer überregionalen Qualitätszeitung mit hoher Wahrscheinlichkeit vom Gros der Leser im Sinne der symbolischen Bedeutung interpretiert werden. Dieselbe Abbildung würde in einer Fachpublikation für Ornithologie oder einer Zeitschrift für Naturfotografie völlig andere Assoziationen provozieren und tendenziell als Abbild jenes konkreten Vogels gewertet werden, der im Moment der Aufnahme im Sucher des Fotografen erschienen ist. „Frieden“ wäre also in diesem Fall eine externe Zuschreibung, deren Verständlichkeit „in sozialen und kulturellen Praktiken verankert“⁹² bleibt. In einer Kultur, die nie mit Tauben konfrontiert war oder sie nie mit der beschriebenen Begrifflichkeit konnotiert hat, entbehrt sie ohnehin jeder Plausibilität.

Zusammenfassend muss also festgehalten werden, dass zwischen dem auf den konkreten Gegenstand bezogenen Bild und dem zur Abstraktion fähigen Wort fundamentale Unterschiede bestehen. Das Bild bleibt stets dem Raum zugehörig und ist in seiner Bedeutung dennoch offen, während das Wort in dieser Hinsicht festgelegt ist.⁹³ Als „eine zum Zweck der Betrachtung oder Verständigung hergestellte visuelle Konfiguration“⁹⁴ muss auch das Pressefoto als Forschungsgegenstand in seinem Kommunikationsprinzip demnach korrekt identifiziert werden.⁹⁵ Eine analoge Auswertung visueller und verbaler Kommunikationsprozesse erscheint nicht haltbar: „Die visuelle Kommunikation führte, zumindest in der deutschsprachigen Kommunikations- und Medienwissenschaft, lange Zeit ein Schattendasein. Visuelle Kommunikationsprozesse wurden als selbstverständliche Forschungsobjekte des [...] Instrumentariums begriffen, die methodisch und inhaltlich nicht anders zu behandeln wären als verbale Kommunikationsprozesse.“⁹⁶

⁹² Vgl. Mitchell (1990), S. 18.

⁹³ Vgl. Christian Doelker, Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft. Stuttgart 1997, S. 52ff.

⁹⁴ Ebd., S. 187.

⁹⁵ Vgl. Marion G. Müller, Politische Vision. In: Wilhelm Hofmann (Hrsg.), Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik. Baden-Baden 1999, S. 19.

⁹⁶ Müller (2003), S. 183.

Auch wenn vereinzelte Studien wie Hans Mathias Kepplingers Forschungsarbeit *DARSTELLUNGSEFFEKTE. EXPERIMENTELLE UNTERSUCHUNGEN ZUR WIRKUNG VON PRESSEFOTOS UND FERNSEHFILMEN*⁹⁷ dem journalistischen Foto ein gewisses Maß an Referenz erweisen, bleibt das kommunikationswissenschaftliche Interesse am Medium der Fotografie vergleichsweise gering. Ungleich intensiver erfolgt demgegenüber die Auseinandersetzung mit dem „Jahrhundertmedium“⁹⁸ Fernsehen, „das aus dem Alltag der meisten Menschen in den modernen Industriegesellschaften nicht mehr wegzudenken ist“⁹⁹. Doch auch Einzelaspekte der Kommunikationsforschung wie die Nachrichtenwerttheorie sind bislang nicht im eigentlich notwendigen Rahmen auf das Bild ausgedehnt worden: „Im Unterschied zu textlichen Nachrichtenfaktoren ist die Wirkung visuell vermittelter Information noch kaum erforscht [...] Dabei werden die Selektionskriterien von Fotografen und Bildredaktionen Tag für Tag aufgrund professioneller Routine praktiziert, jedoch kaum reflektiert. Klarheit über Auswahlkriterien und visuelle Nachrichtenwerte kann nur eine umfangreiche Untersuchung der Produktionsstrukturen im Fotojournalismus bringen und die steht immer noch aus.“¹⁰⁰

Der im Vergleich zum sprachlichen Ausdruck weit weniger ausgeprägte Konventionalisierungsgrad des Bildes und die ihm innewohnende Ambiguität macht es zu einem schwer handhabbaren Forschungsgegenstand, der eine hohe semantische Fülle einer mangelnden Decodierfähigkeit des Publikums gegenüberstellt.¹⁰¹ Zahlreiche intervenierende Variablen üben einen prägenden Einfluss auf das Verständnis eines Bildes aus: „Die semantische Bestimmtheit visueller Kommunikation hängt von äußeren Faktoren ab, wie Kulturkreis, historischer Kontext, Präsentationskontext, Umfeldcharakter, Vorwissen oder individuelle Wahrnehmungssituation.“¹⁰²

⁹⁷ Hans Mathias Kepplinger, *Darstellungseffekte. Experimentelle Untersuchungen zur Wirkung von Pressefotos und Fernsehfilmen*. Freiburg 1987.

⁹⁸ Burkart (1998), S. 309.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Müller (2003), S. 83.

¹⁰¹ Vgl. Thomas Knieper, *Die ikonologische Analyse von Medienbildern und deren Beitrag zur Bildkompetenz*. In: Thomas Knieper und Marion G. Müller (Hrsg.), *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*. Köln 2003, S. 193f.

¹⁰² Thomas Knieper, *Kommunikationswissenschaft*. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt am Main 2005, S. 38.

Hinzu kommt das Bildern und somit auch Pressefotos innewohnende Emotionalisierungspotential, das als weiteres Charakteristikum visueller Kommunikation zu werten ist: „Bilder, insbesondere Großaufnahmen, sind oft mit Erlebnisaspekten gekoppelt und können im besonderen Maße Gefühle auslösen oder verstärken.“¹⁰³ Experimente deuten darauf hin, dass Bildmedien nicht zuletzt durch die Erzeugung von Emotionen Einstellungen verändern und Glaubwürdigkeit generieren können.¹⁰⁴ Die Kommunikationspsychologin Herta Sturm konnte die Stabilität dieser emotionalen Wirkungen nachweisen, die, im Gegensatz zur kognitiven Medienwirkung der Wissensvermittlung, auch über einen längeren Zeitraum anhält.¹⁰⁵ Visuelle Kommunikation wird so zu einem relevanten Objekt emotionaler Stimulation: „Emotionen werden in den Medien häufig visuell vermittelt. Dies liegt an der sowohl Emotionen als auch Bildern zugrunde liegenden *assoziativen Logik*, die sich von der tendenziell argumentativen Logik textueller Kommunikation unterscheidet.“¹⁰⁶

Von besonderem Interesse sind dabei jene Bildikonen, die anhand einiger exemplarischer Vertreter bereits in der Einleitung vorgestellt wurden (vgl. 1). Fotografien wie das Bild des brennenden Mönchs oder des einsamen Demonstranten, der auf dem Platz des Himmlischen Friedens einer Panzerkolonne gegenübersteht, verbindet dem US-amerikanischen Kommunikationswissenschaftler David D. Perlmutter zufolge eine Reihe von Merkmalen: So sind neben dem breiten Publikum auch Diskurseliten wie Politiker, Medienmitarbeiter oder Wissenschaftler mit dem Motiv vertraut und schreiben ihm einen hohen Grad an Bedeutung zu (*celebrity*). Bildikonen werden auch auf Titelseiten platziert (*prominence*) und insgesamt häufig reproduziert (*frequency*). Sie erreichen sehr schnell nach ihrem Entstehen Berühmtheit und werden auch nach Jahren noch gedruckt (*instantaneousness*). Darüber hinaus sind sie nicht an Medien wie Zeitungen oder Zeitschriften gebunden und erscheinen beispielsweise

¹⁰³ Klaus Sachs-Hombach, Begriff und Funktion bildhafter Darstellungen. In: Hans Dieter Huber u.a. (Hrsg.), Bild, Medien, Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter. München 2002, S. 27.

¹⁰⁴ Howard W. Levie, Research on Pictures. A Guide to the Literature. In: Dale M. Willows und Harvey A. Houghton (Hrsg.), The Psychology of Illustration. Volume 1: Basic Research. New York 1987, S. 22ff.

¹⁰⁵ Vgl. Hertha Sturm, Fernsehdiktate. Die Veränderung von Gedanken und Gefühlen.

Ergebnisse und Folgerungen für eine rezipientenorientierte Mediendramaturgie. Gütersloh 1991, S. 60ff.

¹⁰⁶ Avid Kappas und Marion G. Müller, Bild und Emotion – ein neues Forschungsfeld. Theoretische Ansätze aus Emotionspsychologie, Bildwissenschaft und visueller Kommunikationsforschung. In: Sonderheft Publizistik, Jg. 51, Heft 1 (März 2006), S. 3. Hervorhebung im Original.

auch in Büchern (*transportability*).¹⁰⁷ Auf diese Weise entfalten sie ein breites Wirkungsspektrum: „Die emotionale und kognitive Wirkung solcher Ikonen der Medienkultur gerinnt zu einem hohen *kollektiven Identifikationspotential*. Denn als Medienikonen bieten sie Identifikation für beinahe alle sozialen Gruppen, über Generations- und Schichtgrenzen hinweg. Medienikonen überspringen auch in komplexen Gesellschaften mit ihrer zeichenhaften Macht die Grenzen massenmedialer Öffentlichkeit und von Teilöffentlichkeiten.“¹⁰⁸

Aus dieser Tendenz zur Diffusion des Motivs lässt sich auch die Relevanz der vorliegenden Studie ableiten: Der Einfluss, den die Bildikone auf die kollektive Rekonstruktion medial vermittelter Wirklichkeit nimmt, ist kaum zu überschätzen. Das Bild im Kopf bietet sich noch Jahrzehnte nach dem Zustandekommen seines Motivs als visueller Referenzpunkt an, der auch die künftige Wahrnehmung eines Ereignisses und dessen Bewertung tangiert. Der technische Aspekt des Pressefotos muss dabei verschiedenen Gütekriterien gerecht werden, die auch durch die Tätigkeit der wechselnden Jurys von World Press Photo modifiziert und propagiert werden: „Die jährlich vergebenen Preise für die besten Pressefotos, wie etwa der Pulitzer-Preis für Fotografie oder das ‚World Press Photo of the Year‘ zeugen davon, dass Aufnahmetechnik und Aufnahmemoment professionelle Kriterien darstellen, die von den Jurys einer Bewertung unterzogen werden.“¹⁰⁹

Die Karriere einer Bildikone hängt nicht zuletzt davon ab, ob die zum Pressefoto geronnene Form eine „beinahe ‚überall‘ verstehbare visuelle Codierung“¹¹⁰ aufgreift, deren Maßgaben sich aus einem interdependenten Austauschprozess zwischen Fotografen, Medien und Rezipienten generieren. Auf den damit assoziierten Einfluss von World Press Photo wird noch einzugehen sein (vgl. 3.2). Bereits jetzt muss je-

¹⁰⁷ Vgl. David D. Perlmutter, *Photojournalism and Foreign Policy. Icons of Outrage in International Crises*. Westport und London 1998, S. 11ff.

¹⁰⁸ Reinholf Viehoff und Kathrin Fahlenbrach, *Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte*. In: Michael Beuthner u.a. (Hrsg.), *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*. Köln 2003, S. 49. Hervorhebung im Original.

¹⁰⁹ Elke Grittmann, *Die Konstruktion von Authentizität. Was ist echt an den Pressefotos im Informationsjournalismus?* In: Knieper und Müller (2003), S. 124f.

¹¹⁰ Viehoff und Fahlenbrach (2003), S. 49.

doch festgehalten werden, dass es „in erster Linie der *inszenierende Blick der Medien* ist – sei es im Moment der Bildproduktion, sei es in der retrospektiven Auswahl von Bildmaterial –, der die ikonografische Ästhetik des Bildes ausmacht“¹¹¹.

Indem in dieser wissenschaftlichen Arbeit neben dem herausgehobenen World Press Photo of the Year auch die fotografische Gesamtauswahl jedes Jahres untersucht wird, lassen sich maßgebliche Kräfte bei der Weiterentwicklung narrativer Prinzipien der Bildikone identifizieren. Neben diesem *discrete icon*, also dem Einzelfoto mit einem festgelegten Set von Elementen, identifiziert Perlmutter auch das *generic icon*, dessen Akteure, Orte und Situationen wechseln können, während das Motiv gleich bleibt.¹¹² Diese von Erwin Panofsky als *Bildtypus*¹¹³ definierte Form orientiert sich so an bereits vorhandenem Bildmaterial, um durch dessen Mimikry an bekannten Darstellungsmustern anzuknüpfen. Bewährte Narrationsformen werden so kontinuierlich dupliziert und nur in einzelnen Details an Akteure oder situative Variablen angepasst. Das wohl bekannteste Beispiel für diese Form der stereotypen Umsetzung ist das Konzept der Mater Dolorosa, das als Umsetzung der weinenden Mutter mit Kind universell verständlich ist (vgl. 3.3.2). Durch die Untersuchung der Verteilung involvierter Fotografen und Jurymitglieder zeigt die vorliegende Studie, wessen visuelles Vokabular durch World Press Photo reproduziert und somit zum Maßstab für die Weiterentwicklung des Mediums der Pressefotografie erhoben wird.

¹¹¹ Viehoff und Fahlenbrach (2003), S. 49. Hervorhebung im Original.

¹¹² Vgl. Perlmutter (1998), S. 11.

¹¹³ Erwin Panofsky, Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: Ebd. (Hrsg.), Sinn und Deutung der Bildenden Kunst. Köln 1978, S. 36ff.

2.3 Geschichte der Pressefotografie

In diesem Unterkapitel wird die Geschichte der Pressefotografie in drei Etappen vorgestellt. Zunächst ist auf die Entwicklung der Daguerrotypie einzugehen, die 1839 der Fotografie auf breiter Basis zum Durchbruch verhalf (2.3.1). Beginnend mit der bereits in der Antike bekannten Camera Obscura und deren Weiterentwicklung durch den Franzosen Nicéphore Niépce werden dabei auch die Reproduktionsverfahren des Holzstichs und der Autotypie geschildert, durch die das fotografische Bild schließlich in die illustrierte Presse des späten 19. Jahrhunderts Einzug hielt. Die Hemmnisse des immer noch hochgradig kompliziert zu handhabenden Mediums zeigt die Arbeit des frühen Kriegsfotografen Roger Fenton auf, der den Krimkrieg (1853-1856) mit Hilfe des nassen Kollodiumverfahrens dokumentierte.

Die zweite Etappe (1883-1955) stellt stellvertretend für deutlich einfacher einzusetzende Produkte die „Kodak Nr. 1“ vor, die 1888 fotografische Experimente für Amateure ermöglichte. Kompaktere Apparate und die Erfindung des Blitzpulvers lassen die Kamera in Sphären sozialer Wirklichkeit vorstoßen, die ihr bisher verschlossen geblieben waren. Fotografen wie Jacob A. Riis oder Lewis Hine etablieren die sozialdokumentarische Fotografie in den USA und machen die Existenz von Menschen in prekären Situationen sichtbar und erforschbar. Neben dem sozialen Aufstieg des Fotografen in der Weimarer Republik zeigt dieser Abschnitt auch die Gründung der US-Illustrierten LIFE im Jahr 1936. Die als Reaktion auf die Inhumanität des Zweiten Weltkriegs initiierte Ausstellung THE FAMILY OF MAN bildet den Abschluss dieser Etappe und wird als Vorbild für die Arbeit von World Press Photo portraitiert.

Die dritte Etappe (1956-2007) diskutiert die Krise der Pressefotografie in Konkurrenz zum Fernsehmarkt. Der Produktionsdruck wird aufgezeigt, unter dem moderne Agenturfotografen als Teil einer komplexen personellen Struktur operieren. Die Digitalisierung des Mediums Fotografie wird ins Zentrum dieses Abschnitts gestellt und als entscheidender Beschleunigungsfaktor charakterisiert. Neben der aus der Allgegenwart der Digitalkamera resultierenden Präsenz von Amateuren auf dem Profimarkt ist auch der Mangel an hochwertigen Publikationsumfeldern zu thematisieren.

2.3.1 Ein Medium wird sichtbar

1839-1882 Vom Holzstich zur Autotypie

„Seine Entdeckung scheint wie ein unglaubliches Wunder. Sie spricht allen wissenschaftlichen Theorien über Licht und Optik Hohn und verspricht, falls sie sich bewahrheitet, eine wahre Revolution in den Künsten zu bewirken.“¹¹⁴ Mit diesen Worten informierte die Pariser GAZETTE DE FRANCE am 6. Januar 1839 ihre Leser von Louis Jacques Mandé Daguerres Erfindung der nach ihm benannten Daguerrotypie. Dem Franzosen war es in einer für die damalige Zeit revolutionär einfachen Form gelungen, fotografische Bilder mit Hilfe einer Kamera dauerhaft festzuhalten. Deshalb gilt seine technische Leistung gemeinhin als Geburtsstunde der Fotografie.

Doch das Prinzip der Kamera war schon lange vor Daguerre bekannt. Bereits in der Antike kam die „dunkle Kammer“ oder Camera Obscura bei der Beobachtung von Sonnen- und Mondfinsternissen zum Einsatz. Von zunächst begehbaren Räumen bis hin zu transportablen Kästen sind viele Varianten bekannt, die immer nach dem gleichen Prinzip funktionieren: Durch eine kleine Öffnung in einer Wand kann Licht in die Kammer eindringen. Auf der gegenüberliegenden Wand formt sich daraufhin ein auf dem Kopf stehendes Bild der Außenwelt. Dieses Bild ist jedoch flüchtig und nur für denjenigen sichtbar, der im Moment seiner Entstehung anwesend ist. Während sich im Laufe der Jahrhunderte eine Evolution der Camera Obscura vollzieht, bleibt es zunächst „ein alter Traum der Menschheit [...], Bilder – vor allem solche, die in der ‚dunklen Kammer‘ hergestellt wurden – allein durch Lichteinwirkung festhalten zu können“¹¹⁵.

Konnte das Bild der dunklen Kammer lange Zeit nur durch Abzeichnen konserviert werden, gelang schließlich dem Franzosen Nicéphore Niépce mehr als zehn Jahre vor Daguerre ein entscheidender Durchbruch. Als Bildträger verwendete er bei seinen Experimenten bevorzugt Zinnplatten, die er mit Judäapech präparierte und in

¹¹⁴ Wilfried Baatz, 50 Klassiker Photographen. Von Louis Daguerre bis Nobuyoshi Araki. Hildesheim 2003, S. 13.

¹¹⁵ Quentin Bajac, Die Frühgeschichte der Fotografie (1820-1839). In: Govignon (2005), S. 16.

die Camera Obscura einlegte. Der lichtempfindliche Asphalt wurde über mehrere Stunden belichtet. Das Resultat des Prozesses musste anschließend mit Lavendelöl behandelt werden. So wurden die Teile des Asphalts von der Platte gewaschen, die unbelichtet geblieben waren – unter Lichteinfluss wird Judäapech hart und löst sich somit nicht mehr von der Trägersubstanz. Abschließend musste die Platte noch in ein Jodbad gelegt werden, das die freigelegten Teile der Zinnplatte schwärzte.



Abb. 1: Nicéphore Niépce, *Blick aus dem Fenster in Le Gras* (1826)

Niépce taufte dieses Verfahren auf den Namen „Heliographie“ (Sonnenschrift). Seine Technik konnte trotz ihres innovativen Charakters nur sehr begrenzt eingesetzt werden: Das vorliegende Bild eines Innenhofs (vgl. Abb. 1) musste bei seiner Entstehung mit einer völlig still stehenden Kamera rund acht Stunden lang belichtet werden. Aufnahmen von sich be-

wegenden Objekten waren demnach ausgeschlossen. Außerdem mangelt es Heliographien an Detailschärfe, was sie für dokumentarische Zwecke und naturalistische Bildwiedergaben ungeeignet macht.

Erst Daguerre führte diese Technologie zur Marktreife, als er das Judäapech durch Silber ersetzte und auch die anderen Komponenten der chemischen Reaktion austauschte. Seine im Jahr 1839 vorgestellte Daguerrotypie stellte in vielerlei Hinsicht eine dramatische Verbesserung der Heliographie dar: Die Belichtungszeit verkürzte sich von anfänglichen zehn Minuten bis 1845 auf gerade einmal sechs Sekunden.¹¹⁶ Obwohl die verwendeten Plattenformate in ihrer Größe beschränkt waren und im Normalfall nicht mehr als 16 mal 21 Zentimeter erreichten, übertrafen sie Niépces Heliographien deutlich an Schärfe. „Die genaue Darstellung der Bilder verhalf der Daguerrotypie zum Erfolg.“¹¹⁷

¹¹⁶ Vgl. Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG (Hrsg.), *Warum lächelt niemand auf alten Fotografien?* In: Der Brockhaus Multimedial 2007.

¹¹⁷ Quentin Bajac, *Die Vorherrschaft der Daguerrotypie (1839-1850)*. In: Govignon (2005), S. 16.



Abb. 2: Jean-Baptiste Sabatier-Blot,
Louis Jacques Mandé Daguerre (1844)

Weniger als 20 Jahre liegen zwischen Niépces Fensteransicht und dieser Porträtaufnahme von Daguerre, die 1844 angefertigt wurde (vgl. Abb. 2). Dennoch wird ein massiver technologischer Fortschritt deutlich. Das Streben des Menschen, „das Bild der Außenwelt möglichst naturgetreu festzuhalten“¹¹⁸, schien für die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts in der Daguerrotypie zunächst einen geeigneten Kondensator gefunden zu haben. Für Walter Benjamin wird der handwerkliche Aspekt der Bildproduktion so in die Technik transzendiert: „Mit der Photographie war

die Hand im Prozess bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen. Da das Auge schneller erfasst, als die Hand zeichnet, so wurde der Prozess bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, dass er mit dem Sprechen Schritt halten konnte.“¹¹⁹

Diese Beschleunigung beeinflusst unmittelbar die Einsatzmöglichkeiten der noch jungen Fotografie. In den überall entstehenden Ateliers lassen sich Porträts bald in weniger als einer Minute herstellen. Das eigene Abbild als Daguerrotypie wird so zum Statussymbol: „Der Preis eines Bildnisses ist erheblich und beträgt beispielsweise 1844 in Berlin für eine Viertelplatte¹²⁰ meist zwei Taler, was in etwa zwei Wochenlöhnen eines Zimmermanns im Jahr 1845 am gleichen Ort entspricht.“¹²¹ Schließlich kann sich auch das Kleinbürgertum das einst mit dem Nimbus des Elitären versehene Porträt leisten. Es wird zum Hauptabsatzmarkt einer Technik, de-

¹¹⁸ Thomas Ganz, *Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision*. Zürich 1994, S. 6f.

¹¹⁹ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Zweite Fassung. In: Tiedemann Schweppenhäuser (1974), S. 474f.

¹²⁰ entspricht einer Größe von 83 mal 108 Millimetern.

¹²¹ Timm Starl, *Das Aufkommen einer neuen Bilderwelt. Gebrauch und Verbreitung der Daguerreotypie*. In: Frizot (1998), S. 41.

ren Anwender sich gleichzeitig mit allen nur denkbaren Genres befassen – „von der Landschaft bis zum Akt, von der wissenschaftlichen Aufnahme bis zum Stilleben, von der Werbung bis zur Reportage.“¹²²

Obwohl die Daguerrotypie so in alle thematischen Bereiche Einzug hielt, blieb ihr ein Vordringen in die illustrierten Journale des 19. Jahrhunderts verwehrt. Fast zeitgleich waren als besonders bedeutende Vertreter in London die ILLUSTRATED LONDON NEWS (1842), in Paris die L'ILLUSTRATION (1843) und in Leipzig die ILLUSTRIRTE ZEITUNG (1843) gegründet worden. „Sprunghaft war der Bedarf nach Illustrationen angestiegen, nach Bildern, die Texte veranschaulichen konnten.“¹²³ Diese Neugründungen können jedoch trotz ihrer zeitlichen Nähe zum Aufkommen der Fotografie nicht als unmittelbare Reaktion auf sie verstanden werden: „Die illustrierte Presse existierte schon lange vor dem Fotojournalismus.“¹²⁴

Noch auf Jahrzehnte ließen sich in der illustrierten Presse weder Daguerrotypien noch ihre technischen Nachfolger drucken. Stattdessen wurden anhand fotografischer Vorlagen Holzstiche aus Buchsbaum erstellt, die im Druck eine große Zahl von Helldunkelnuancen zuließen.¹²⁵ Dieses zeitraubende Verfahren ging zu Lasten der Aktualität und bedeutete darüber hinaus eine Modifikation des Fotos: Als beispielsweise 1851 Daguerrotypien von der Londoner Weltausstellung in der ILLUSTRATED LONDON NEWS erschienen, waren dort auch flanierende Menschen abgebildet. „Das bewegte Geschehen im Innenraum“¹²⁶ ließ sich jedoch zum damaligen Zeitpunkt unter diesen Bedingungen noch gar nicht fotografisch einfangen. Der Illustrator muss es also selbstständig ins Bild integriert haben. Dass derartigen Darstellungen dennoch ein hohes Maß an Authentizität beigemessen wurde, verdankten sie den zugehörigen Bildlegenden. Dort wurde ihre „fotografische Herkunft“¹²⁷ bezeugt und damit ihr besonderes Verhältnis zum abgebildeten Ereignis: „Die bezeichnende Bezie-

¹²² Bajac (2005), S. 18.

¹²³ Lebeck (2001), S. 20.

¹²⁴ Hoy (2006), S. 146.

¹²⁵ Vgl. Hans H. Hofstätter (Hrsg.), Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken. Band 3: Holzschnitt, Kupferstich, Lithographie. West-Berlin 1968, S. 27 sowie Jürgen Wilke, Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis in 20. Jahrhundert. Köln 2000, S. 309.

¹²⁶ Lebeck (2001), S. 20.

¹²⁷ Hoy (2006), S. 146.

hung der Fotografie zur Welt“¹²⁸ besteht darin, originär das Licht wiederzugeben, das im Moment der Aufnahme von den Objekten zurückgeworfen wurde.

Dieses Licht konnte in der Mitte des 19. Jahrhunderts jedoch noch nicht direkt in die Presse transportiert werden. Außerdem ist es der Entwicklungsstand der Fotografie selbst, der zu diesem Zeitpunkt eine den Sehgewohnheiten des Rezipienten adäquate Bildwiedergabe verhindert. Sich rasch entwickelnde Situationen entziehen sich der Wahrnehmung des fotografischen Auges, da es für sie noch zu träge ist. Ohnehin ist es dem Fotografen nicht möglich, außerhalb seines Ateliers Bildergebnisse exakt vorzusehen. Darüber hinaus ist seine umfangreiche Ausrüstung „schwer und sperrig“¹²⁹. Daran sollte sich auch nichts ändern, als die Daguerrotypie von anderen Techniken wie dem nassen Kollodiumverfahren im Laufe der 1850er Jahre verdrängt wurde. Es kam „die Zeit der Glasplattentechnik, und eine komplette Ausrüstung - Kamera, Stativ, Plattenkassetten, Objektiv und Dunkeltuch - wog mehr als zwei Zentner.“¹³⁰

Obwohl sich diese Kameras frappierend von modernen Modellen unterschieden, wurden bereits damals thematische Grundlagen gelegt. „Viele der jetzt geltenden Konventionen des Fotojournalismus setzen die frühesten Darstellungen von Unglück und Leid fort. Fotografien von Feuersbrünsten und Fluten, toten Soldaten und verhungerten Kindern, Mietskasernen und Obdachlosen gibt es seit Mitte des 19. Jahrhunderts.“¹³¹ Als erstes Nachrichtenfoto der Welt gilt eine Daguerrotypie, die Ruinen nach dem großen Hamburger Brand von 1842 zeigt.¹³² Die Auflagen der Zeitungen, die Illustrationen nach solchen Vorlagen herstellten, schnellten in die Höhe. Gleichzeitig begann die Visualisierung bereits damals, die Themenagenda zu verzerren: „Eine unbeabsichtigte Folge dessen war, dass Phänomene, die nicht fotografiert werden konnten – wie beispielsweise Wirtschaftskräfte, politische und religiöse Überzeugungen –, in der Berichterstattung und Analyse ins Hintertreffen gerieten.“¹³³

¹²⁸ Hoy (2006), S. 146.

¹²⁹ Hélène Pinet, Fotografen auf Reisen. In: Govignon (2005), S. 32.

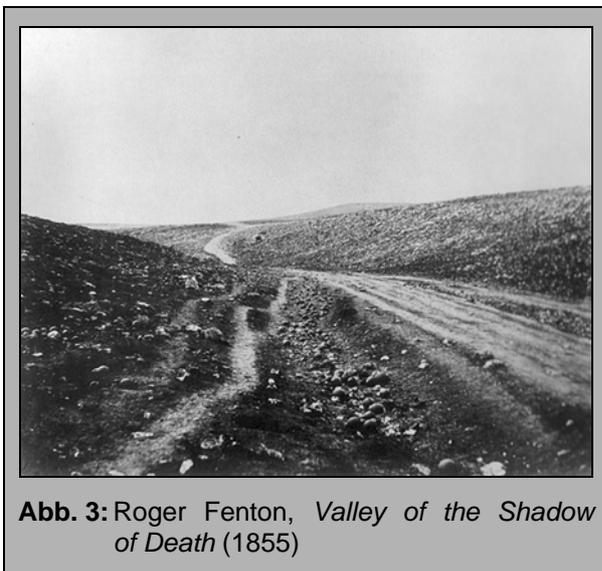
¹³⁰ Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG (Hrsg.), Etwas mehr als eine Umhängetasche. Was brauchte der Reisefotograf um 1860? In: Der Brockhaus Multimedial 2007.

¹³¹ Hoy (2006), S. 146.

¹³² Vgl. Horst Faas, Hundert Jahre Fotojournalismus – Rückblicke und Miterlebtes. In: Grewenig (1999), S. 15.

¹³³ Ebd.

Die fotografische Aufbereitung eines Ereignisses war dabei einem ständigen Wandel unterworfen, der auch dem Fortschritt des Mediums an sich zuzuschreiben war: „Mit der technischen Entwicklung änderte sich [...] auch der Blick des Fotografen.“¹³⁴ Die Arbeit des frühen Kriegsfotografen Roger Fenton illustriert dieses Phänomen. Im Krimkrieg (1853-1856) griff der Engländer auf das nasse Kollodiumverfahren zurück, um mehrere hundert Fotos des Konflikts anzufertigen. Rund 360 Aufnahmen sind erhalten geblieben und zeigen, wie unmittelbar das Bild der Wirklichkeit zu jener Zeit durch die technischen Gegebenheiten und deren Grenzen beeinflusst wurde. Um im Feld operieren zu können, führte der Fotograf eine komplette Dunkelkammer mit sich. Zu diesem Zweck baute er den Pferdewagen eines Weinhändlers um. Unmittelbar vor jeder Aufnahme galt es, dort eine Glasplatte chemisch vorzubereiten. Fenton musste also deutlich vor dem Foto wissen, dass seine Kamera tatsächlich zum Einsatz käme. Mehr als 20 Minuten Zeit hatte er nach der Präparation der Glasplatte nicht, da bis dahin die Chemie eingetrocknet war.¹³⁵



Das Foto VALLEY OF THE SHADOW OF DEATH (vgl. Abb. 3) wurde so zu einem „Porträt der Abwesenheit“¹³⁶, da unter diesen Bedingungen keine Kampfhandlungen fotografiert werden konnten. Ohnehin betrug die Belichtungszeit für Fentons Fotos rund 15 Sekunden. Der konfrontative Aspekt des Krieges in seiner Dynamik musste deshalb einer gespenstischen Erstarrung weichen. Das Fehlen von Toten oder Ver-

letzten auf Fentons Bildern hat aber auch noch eine andere Ursache, die Susan Sontag als „Schande“¹³⁷ anprangert: Der Fotograf war von der britischen Regierung selbst auf die Krim geschickt worden, um der negativen Presse im Heimatland bei seiner Rückkehr positive Fotos entgegensetzen zu können.

¹³⁴ Helmut Blecher, *Fotojournalismus*. Hamburg 2001, S. 11.

¹³⁵ Vgl. Hoy (2006), S. 152.

¹³⁶ Sontag (2003), S. 60.

¹³⁷ Ebd., S. 57.

In gewisser Weise präsentiert sich der Krimkrieg so auf Fentons Fotos als „gewaltloser Konflikt“¹³⁸. Da praktisch jede Szene für die Kamera gestellt werden musste, wirkten viele Situationen „wie ein Gruppenausflug von lauter würdigen Männern“¹³⁹. Trotz des propagandistischen Ansatzes wird Fenton den fotografischen Vorreitern der Idee gezählt, „nicht mehr nur Bauten, Landschaften und Menschen, sondern auch historische Ereignisse für die Nachwelt“¹⁴⁰ festzuhalten. Noch steht jedoch eine Reihe von Innovationen aus, die dem Fotojournalismus schließlich den Weg ebneten sollten. Gisèle Freund fasst sie wie folgt zusammen: „Die Erfindung der Bromsilbergelatineplatte, die es künftig erlaubt, gebrauchsfertige Platten zu verwenden (1871), die Verbesserung der Objektive (die ersten Anastigmaten¹⁴¹ werden 1884 konstruiert), der Rollfilm (1884), die Vervollkommnung der telegrafischen Bildübertragung (1872) und später die Bildübertragung per Funk.“¹⁴²

Für die Wiedergabe der Fotos in der illustrierten Presse ist derweil der Holzstich nicht mehr zeitgemäß. „Das Verlangen nach einer visuellen Teilnahme, gleichsam nach einer Vereinnahmung aus der Ferne durch das Bild, war groß.“¹⁴³ Während sich die Zeit zwischen Ereignis und Aufnahme immer mehr verkürzt und der Fotograf so „mehr und mehr zum direkten Augenzeugen“¹⁴⁴ wird, erweist sich die personalintensive und zeitraubende Holzstichtechnik zunehmend als Hemmschuh. Abhilfe schafft schließlich die Einführung der Autotypie. Im Jahr 1880 gelingt es dem deutschen Kupferstecher Georg Meisenbach erstmals, ein Foto mechanisch zu rastern. Zwei Jahre später sollte das Verfahren zum Patent angemeldet werden und künftig den gemeinsamen Druck von Text und Bild in einem direkten Verfahren gestatten. Obwohl damit zunächst kunstgewerbliche Bilder reproduziert wurden, markieren diese frühen Anwendungsbeispiele dennoch „den Beginn der eigentlichen Pressefotografie und damit auch der Fotoreportage [...] Allerdings dauerte es noch einige Jahre, bis das Verfahren dann weltweite Verbreitung fand.“¹⁴⁵

¹³⁸ Joëlle Bolloch, Die Anfänge der Kriegsfotografie. In: Govignon (2005), S. 30.

¹³⁹ Sontag (2003), S. 59.

¹⁴⁰ Brauchtsch (2002), S. 63.

¹⁴¹ Ein hochwertiges Linsensystem, das Abbildungsfehlern früher optischer Systeme entgegenwirkt.

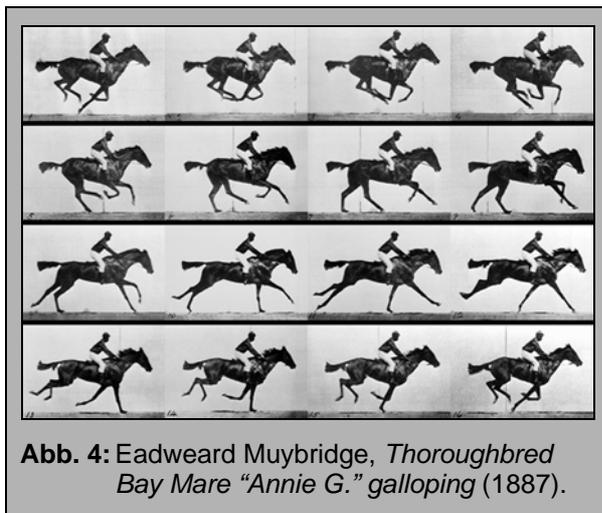
¹⁴² Freund (1979), S. 116.

¹⁴³ Hubertus von Amelunxen, Das Memorial des Jahrhunderts. Fotografie und Ereignis. In: Frizot (1998), S. 136.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Lebeck (2001), S. 40.

Natürlich hatte sich das Foto als Bedeutungsträger zu diesem Zeitpunkt bereits millionenfach vervielfältigt. Schon in seinen Anfangsjahren hielt es „Einzug in das Gewerbe des Jahrmarkts und der Schaustellerei und fand sich so in der Nachbarschaft von Mißgestalten, exotischen Tieren und anderen Monstrositäten wieder“¹⁴⁶. So belustigte es die Massen, produzierte in Ateliers unzählige Abbilder von Unbekannten wie Prominenten und füllte gleichzeitig private Alben mit immer neuen Ansichten der Wirklichkeit. Die Zahl ihrer hauptberuflichen Nutzer stieg ständig: Allein in Berlin gab es 1875 4574 Beschäftigte im fotografischen Gewerbe.¹⁴⁷ Nur in der Presse war das Foto ohne die Autotypie als Medium seltsam unsichtbar geblieben. Als optischer Nachhall hatte es sich zwar transformiert durch den Holzstich seinen Platz erobert, ohne diesen jedoch mit seiner prägnantesten Eigenschaft besetzen zu können: Der unmittelbaren Vergegenwärtigung eines realen Geschehens, das erst jetzt als Teil der periodischen Presse fotografisch sichtbar wurde.



Längst schickt sich die Fotografie damals an, das menschliche Auge nicht nur zu imitieren, sondern dessen „Wahrnehmungskontinuum“¹⁴⁸ sogar zu übertreffen. Bereits Ende der 1870er Jahre erzielt der Engländer Eadweard Muybridge „die spektakulärsten Resultate“¹⁴⁹, als er den Bewegungsablauf eines galoppierenden Pferdes in Einzelbilder zerlegt (vgl. Abb.

4) – ein Vorgang, über den bis zu diesem Zeitpunkt keine klaren Aussagen getroffen werden konnten. Muybridges Bewegungsstudien sind beispielhaft für den sukzessiven technischen Fortschritt, der den Fotografen immer mehr von den Zwängen des Mediums befreit. Innovationen in allen relevanten Bereichen bilden die Grundlage für das Aufkommen des Fotojournalismus, der in jener Zeit damit beginnt, Gestalt anzunehmen.

¹⁴⁶ Jean Sagne, Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers. In: Frizot (1998), S. 117.

¹⁴⁷ Werner Faulstich, Mediengeschichte von 1700 bis ins 3. Jahrtausend. Göttingen 2006, S. 81.

¹⁴⁸ Michel Frizot, Geschwindigkeit in der Fotografie. Bewegung und Dauer. In: Frizot (1998), S. 243.

¹⁴⁹ Quentin Bajac, Die Bewegungsfotografie. In: Govignon (2005), S. 190.

2.3.2 Die Entdeckung der sozialen Wirklichkeit

1883-1955 Vom fotografischen Pranger zur Family of Man

„You Press the Button, We do the Rest.“¹⁵⁰ In gewisser Weise steht dieser Werbeslogan stellvertretend für jene tiefgreifende Umwälzung, die die Fotografie im späten 19. Jahrhundert erlebt. 1888 erscheint die erste Kodak-Kamera auf dem Markt, die ihren Käufern Fotos verspricht, die nicht mehr Aufwand als einen Knopfdruck erfordern. Der Umgang mit einer oft als lästig empfundenen Technologie entfällt. Stattdessen enthält der Fotoapparat einen Zelluloidfilm mit Platz für hundert Aufnahmen, der nach der Belichtung mitsamt der Kamera im Labor zur Entwicklung abgegeben wird. „Jedermann kann sich von nun an als Fotograf versuchen.“¹⁵¹ Allein im ersten Jahr verkauft sich die „Kodak Nr. 1“ mehr als 100 000 Mal. Während „der mechanische Fortschritt [...] immer kleinere Apparate entstehen“¹⁵² lässt, garantieren „leicht handhabbare, gebrauchsfertige Trockenplatten und Filme von nie da gewesener Lichtempfindlichkeit“¹⁵³ immer bessere Bildergebnisse. Eine eigene Ästhetik des Schnappschusses entsteht: Abseits vom Repertoire des Atelierfotografen beginnen Amateurfotografen in aller Welt intime Alltagsszenen festzuhalten. Soziale Wirklichkeit wird so sprichwörtlich fotogen.

Doch die soziale Wirklichkeit hat eine Schattenseite, die abseits vom fotografischen Amusement in den Slums großer Städte wie London oder New York existiert. Schon früh hatten Fotografen „die Nützlichkeit anrührender Kinderbilder“¹⁵⁴ entdeckt. Um 1860 ließ beispielsweise Oscar Rejlander in England ein kleines Mädchen in Lumpen posieren. Das Foto wurde auf Handzetteln einer Spenden sammelnden Hilfseinrichtung gedruckt.¹⁵⁵ Auch wenn die damit verbundene Zielsetzung bereits auf eine Sensibilisierung für das Thema schließen lässt, beginnt die Kamera erst später, notleidende Menschen als Individuen zu entdecken und ihr Dasein zu dokumentieren.

¹⁵⁰ Newhall (1989), S. 133.

¹⁵¹ Quentin Bajac, Die Momentaufnahme – Eine Revolution. In: Govignon (2005), S. 45.

¹⁵² Jean-Claude Gaubert, Spontanes Fotografieren. Schnappschüsse und Momentaufnahmen.

In: Frizot (1998), S. 233.

¹⁵³ Newhall (1989), S. 133.

¹⁵⁴ Hoy (2006), S. 160.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd.



Abb. 5: Jacob A. Riis, *Five Cents lodging, Bayard Street* (1889).

Als „das erste grundlegende Werk sozialdokumentarischer Fotografie“¹⁵⁶ gilt das Buch *HOW THE OTHER HALF LIVES*, das der aus Dänemark in die USA eingewanderte Fotograf Jacob A. Riis 1890 veröffentlichte. Aufnahmen wie *FIVE CENTS LODGING, BAYARD STREET* (vgl. Abb. 5) offenbarten skandalöse Lebensbedingungen in den Mietskasernen der Lower East Side Manhattans. Das vorliegende Foto zeigt einen

Nebenraum, der von 15 Erwachsenen und einem Säugling bewohnt wurde. Gemeinsam mit der Gesundheitspolizei begab sich Riis nachts direkt an soziale Brennpunkte, um nach seinem Credo „das ganze Ausmaß des Elends“¹⁵⁷ ans Licht zu bringen.

Als Polizeireporter ist Riis ständig „mit den übelsten Auswüchsen der Armut in schäbigen Mietskasernen, billigen Pensionen, Opiumhöhlen und Asylen der Polizei“¹⁵⁸ konfrontiert. 1888 beginnt er Vorträge zu halten, bei denen er seine Aufnahmen mit Hilfe der *Laterna Magica* (lat. „Zauberlaterne“) präsentiert. Der Vorläufer der Diaprojektion wird für Riis so zum Werkzeug einer Sozialkampagne, an deren Spitze er als öffentlicher „Verfechter sozialer Gerechtigkeit und eifriger Reformier“¹⁵⁹ steht. Dieser bewusste Einsatz der Fotografie beweist gleichzeitig ihr gesellschaftliches Potential: Theodore Roosevelt, der zum Erscheinungszeitpunkt von *HOW THE OTHER HALF LIVES* in New York als Polizeipräsident tätig ist, zeigt sich vom großen Erfolg des Buchs beeindruckt und unterstützt Riis in seinen Vorhaben. „Die öffentliche Entrüstung, die Riis in Gang gesetzt hatte, und Roosevelts politisches Ansehen führten Anfang des 20. Jahrhunderts zu bedeutenden Veränderungen in New Yorks gesetzlichen Regelungen für Wohnungsbau, für Bildung und gegen Kinderarbeit.“¹⁶⁰

¹⁵⁶ Thilo Koenig, Jacob A. Riis: *How the Other Half Lives*. In: Frizot (1998), S. 352.

¹⁵⁷ Baatz (2003), S. 51.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Hoy (2006), S. 163.

Technisch war diese Arbeit erst durch eklatante Fortschritte auf dem Sektor der Blitztechnik möglich geworden. Das bisher gebräuchliche Magnesium war während der Aufnahme über Sekunden abgebrannt und hatte so die abgebildeten Personen oft sichtlich geblendet. 1887 erfanden die Chemiker Adolf Miethe und Johannes Gaedike deshalb in Deutschland das Blitzlichtpulver. Da es schlagartig mit einem hellen Lichtblitz verbrannte, nahm es einen Teil des artifiziellen Eindrucks von den Produkten der immer noch relativ jungen Fotografie. Ihr Adressat musste immer mehr das Gefühl haben, Beobachter einer sich vor seinen Augen entfaltenden Wirklichkeit zu sein. Das Konzept der sozialdokumentarischen Fotografie zielt dabei erkennbar auf Emotionalisierung: „Stets hatte Riis Mitgefühl für die Menschen, die er fotografierte, empfunden [...] Die Bedeutung dieser Photographien beruht darauf, daß sie uns nicht nur informieren, sondern auch innerlich bewegen.“¹⁶¹



Abb. 6: Lewis Hine, *Spinner in New England Mill* (1913).

Ein ähnliches Ziel verfolgte der Soziologe Lewis Hine, der seit 1908 Kinder in den USA fotografierte, die zwölf Stunden täglich auf Feldern, in Bergwerken oder Fabriken arbeiten mussten. Sein Foto SPINNER IN NEW ENGLAND MILL (vgl. Abb. 6) ist beispielhaft für eine Vielzahl von Aufnahmen, die in der Öffentlichkeit seines Landes für Empörung sorgten. Die hier abgebildete Kinderarbeiterin steht stellvertretend für ein Problem, das zum Zeitpunkt des Fotos hinreichend bekannt ist: Obwohl in den meisten US-Bundesstaaten Kinderarbeit längst verboten ist, arbeiten

dort 1907 rund 1,7 Millionen Kinder oft mehr als 60 Stunden in der Woche.¹⁶² Hines Verdienst besteht also streng genommen nicht darin, etwas *aufgedeckt* zu haben. Vielmehr nutzt er die Fotografie als „Mittel der *Erforschung* gerade in den Bereichen,

¹⁶¹ Newhall (1989), S. 139f.

¹⁶² Koetzle (2002a), S. 146.

wo soziale Mißstände und die Ausbeutung von Menschen und Kindern an der Tagesordnung sind.“¹⁶³ Obwohl die Abgebildete erkennbar für den Fotografen posiert, was nicht zuletzt den immer noch immanenten Zwängen des Mediums geschuldet ist, verliert das Bild dadurch nichts von seiner Authentizität.

Schon damals fand die Fotografie im Kontext akuter Missstände so zu einer noch heute geläufigen Begründung: Hine schöpfte die Motivation für seine Arbeit aus der Überzeugung, durch sie „Veränderungen in einer Welt bewirken zu können, die dringend Reformen benötigte. Ebenso deutlich ist, daß er über die Zustände, die er photographierte, moralisch empört war.“¹⁶⁴ Auch in Europa begannen sich Fotografen mit den Belangen unterprivilegierter Menschen zu konfrontieren. Beispielsweise dokumentierte in Österreich Hermann Drawe (1867-1925) Elendsquartiere und geheime Nachtlager von Obdachlosen in der Wiener Kanalisation, während Heinrich Zille (1858-1929) Menschen fotografierte, die in Berliner Hinterhöfen ihr Dasein fristeten.¹⁶⁵

Laut Gisèle Freund waren Fotografen wie Jacob A. Riis und Lewis W. Hine noch Amateure – „für sie war das Photo nur ein Mittel, ihren Artikeln mehr Überzeugungskraft zu geben; doch von dem Augenblick an, wo Photographien regelmäßig in der Presse veröffentlicht werden, erscheinen die ersten Pressephotographen.“¹⁶⁶ Ihr Ruf sei schon bald äußerst schlecht gewesen, da ihnen das Aussehen der von ihnen porträtierten Personen auf den Fotos weitgehend gleichgültig gewesen sei: „Das einzig Wichtige war für diese Photographen, daß ihr Bild ‚etwas wurde‘, was damals bedeutete: Es musste scharf sein und damit brauchbar für die Reproduktion.“¹⁶⁷ Aus jener Zeit rühre das Misstrauen und die Geringschätzung, mit denen Pressefotografen auch heute häufig begegnet werde – eine Feststellung, die damals auch für das Verhältnis zwischen Redakteur und Fotograf gegolten habe: „Fast ein halbes Jahr-

¹⁶³ Thilo Koenig, Die andere Seite der Gesellschaft. Die Erforschung des Sozialen. In: Frizot (1998), S. 347. Hervorhebung A.G.

¹⁶⁴ Therese Mulligan und David Wooters, Geschichte der Photographie. Von 1839 bis heute. Köln 2005, S. 583.

¹⁶⁵ Vgl. Baatz (2003), S. 52.

¹⁶⁶ Freund (1979), S. 119.

¹⁶⁷ Ebd., S. 120.

hundert lang wurde der Pressephotograph als ein Handlanger betrachtet, sein Status dem eines Dieners vergleichbar, dem man Anweisungen erteilt, der jedoch über keinerlei Initiative verfügt.“¹⁶⁸ Folgerichtig wurden die Fotografien jener Zeit beim Abdruck nicht mit dem Namen des Urhebers gekennzeichnet.

An dieser Geringschätzung der fotografischen Zunft sollte sich erst nach dem Ersten Weltkrieg etwas ändern. Obwohl dort zum ersten Mal Fotografen als Teil kämpfender Truppen auftraten, sind die Namen dieser frühen Kriegsdokumentatoren weitgehend unbekannt.¹⁶⁹ Der Fotograf wird erst als geistiger Schöpfer seiner Werke wahrgenommen, als zwischen den Weltkriegen die moderne Bildreportage geboren wird. Der Hunger nach Fotos erreichte einen damaligen Höhepunkt. Allein in Deutschland produzierten die beiden größten illustrierten Zeitschriften zu Hochzeiten eine gemeinsame Auflage von vier Millionen Exemplaren. „Es ist der Beginn des Goldenen Zeitalters des photographischen Journalismus.“¹⁷⁰ Dank bahnbrechender technischer Innovationen kann der Fotograf ein dynamisches Geschehen auch unter schwierigen Bedingungen zuverlässig ablichten, ohne es durch regiehafte Anweisungen einfrieren zu müssen oder Personen für sich posieren zu lassen.

Exemplarisch ist dafür die Herstellung der kleinen und leichten Ermanox-Kamera in den Dresdner Ernemann-Werken (1924), auf die schon ein Jahr später die legendäre Leica des deutschen Feinmechanikers Oskar Barnack folgen sollte. Beide Kameras transformieren den Blitz von einer technischen Notwendigkeit in ein frei einsetzbares Stilmittel, da ihre lichtstarken Objektive auf die künstliche Lichtquelle nicht mehr zwingend angewiesen sind. Insbesondere die Leica entwickelt sich rasch „zum Lieblingswerkzeug zahlreicher Fotoreporter“¹⁷¹ und setzt gleichzeitig einen noch immer gültigen Standard: Bis heute operieren analoge Kleinbildkameras mit einem Negativformat von 24 mal 36 Millimetern und einem Bildverhältnis von 2 zu 3. Dank seiner geringen Größe und ständig verbesserten Vergrößerungseigenschaften diente der Kleinbildfilm so Generationen von Pressefotografen als Aufnahmemedium.

¹⁶⁸ Freund (1979), S. 120.

¹⁶⁹ Vgl. Howe (2002), S. 18.

¹⁷⁰ Freund (1979), S. 124.

¹⁷¹ Jean-Claude Gautrand, Die Leica. In: Frizot (1998), S. 596.

Die Unauffälligkeit der neuen Kameras machten sich Fotografen wie der Deutsche Erich Salomon zu Nutze, um Reichstagsitzungen, internationale Konferenzen und andere prominenzlastige Großereignisse zu fotografieren. Dabei „schoss er seine Aufnahmen fast immer im Verborgenen, um möglichst ungewöhnliche Momente im Bild festzuhalten“¹⁷². Der französische Außenminister Aristide Briand soll einmal gescherzt haben: „Zu einer Völkerbundkonferenz benötigt man dreierlei: ein paar Außenminister, einen Tisch und Salomon.“¹⁷³ Aus diesem Zitat spricht Akzeptanz und tatsächlich ist Salomon „einer der ersten großen Bildreporter, die diesen Namen verdienen und dem Metier zu Ansehen verhelfen“¹⁷⁴. Mit seinem 1931 erschienenen Bildband *BERÜHMTE ZEITGENOSSEN IN UNBEWACHTEN AUGENBLICKEN*¹⁷⁵ zählt er „zu den Pionieren des modernen politischen Photojournalismus in der Zeit zwischen den Weltkriegen“¹⁷⁶. Salomons Wirken markiert so den Moment, als die Person des Fotografen durch ihre Veröffentlichungen einem breiten Publikum bekannt wird. „Alle seine Photographien sind mit seinem Namen gezeichnet. Er ist berühmt. Der Fotograf ist nicht mehr eine anonyme Person, sondern selbst eine Art Star.“¹⁷⁷

Während Fotojournalismus im heutigen Sinne „im Deutschland der Weimarer Republik seine Geburtsstunde“¹⁷⁸ erlebte, gründete der US-amerikanische Verleger Henry Luce 1936 nach dem Vorbild des französischen Fotomagazins *VU die Illustrierte* *LIFE*. Die Neugründung wurde rasch „die bedeutendste ihrer Art auf der ganzen Welt“¹⁷⁹: Die Startauflage von 466 000 Exemplaren sollte schon im Folgejahr auf über eine Million steigen, um sich bis in die 1970er Jahre auf dem Höhepunkt des Erfolgs mehr als zu verachtfachen. „To see life, to see the world, to eye witness great events, to watch the faces of the poor and the gestures of the proud. To see strange things, machines, armies, multitudes, shadows in the jungles and on the moon“¹⁸⁰ – mit diesen Worten leitete Luce die Erstausgabe vom 23. November 1936 ein. Lange bevor das Fernsehen

¹⁷² Gabriel Bauret, Die Geburt der modernen Reportage. In: Govignon (2005), S. 98.

¹⁷³ Aristide Briand zitiert in: Baatz (2003), S. 182.

¹⁷⁴ Freund (1979), S. 122.

¹⁷⁵ Erich Salomon, *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken*. München 1978.

¹⁷⁶ Baatz (2003), S. 185.

¹⁷⁷ Freund (1979), S. 130.

¹⁷⁸ Blecher (2001), S. 18.

¹⁷⁹ Freund (1979), S. 149.

¹⁸⁰ *Life* 1/1936.

damit beginnen sollte, jedes Wohnzimmer mit einer „Flut von tönenden Bildern zu füllen“¹⁸¹, komplementierte LIFE so die zwangsläufig mit visuellen Defiziten behaftete Berichterstattung im Radio: „Aufgrund der Bilder ging LIFE eine symbiotische Beziehung mit dem Rundfunk ein, von dem die Zuschauer landesweit die Nachrichten erfahren, aber nicht sehen konnten. Diese Lücke füllte LIFE – so rasch wie möglich.“¹⁸²

Die thematische Ausrichtung der Zeitschrift reflektiert den Geist ihrer Zeit: Obwohl die Wirtschaftskrise in den USA noch nicht vorüber war, ist das kommunizierte Weltbild grundsätzlich fortschrittsoptimistisch. Damit korrespondiert das von der US-amerikanischen Fotoreporterin Margaret Bourke-White aufgenommene Titelfoto der Erstausgabe, das die gigantischen Betonformen eines Staudammprojekts in Montana ins Zentrum rückt. „Die Welt, so wie sie sich in *Life* widerspiegelte, war voller Licht und hatte wenig Schatten. Alles in allem war es eine Scheinwelt, die in den Massen falsche Hoffnungen erweckte. Andererseits hat *Life* aber auch zur Popularisierung der Wissenschaften beigetragen, Fenster zu noch unbekanntem Welten geöffnet, die Massen auf seine Weise gebildet und mit der Kunst bekannt gemacht.“¹⁸³

Dank rasant steigender Anzeigenerlöse konnte sich LIFE von Anfang an einige der besten Fotografen der Welt leisten. Erich Salomon zählte nicht dazu – als Deutscher jüdischer Herkunft wurde er 1944 mit seiner Familie im Konzentrationslager Auschwitz ermordet. Während Deutschland in der Barbarei des Nationalsozialismus versank und die kreative Blüte des Fotojournalismus der „Gleichschaltung“ wich, übernahm das Magazin im Zweiten Weltkrieg „die Führung bei der alliierten Berichterstattung und beschäftigte 21 Fotografen aus den unterschiedlichsten Ländern“¹⁸⁴. Der globale Konflikt stellte die Pressefotografie vor eine ihrer größten Herausforderungen: Die kleine und robuste Leica hatte ihr bereits in den „Roaring Twenties“ eine Mobilität verliehen, die Roger Fenton in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch verwehrt geblieben war. „The war photographer could now work with complete free-

¹⁸¹ Gerd Steinmüller, *Das Fernsehen und die Kunst*. In: Schanze (2001), S. 383.

¹⁸² *Life* (Hrsg.), *Die großen Life Photographen*. Die Photo-Enzyklopädie des 20. Jahrhunderts. München 2004, S. 9. Hervorhebung im Original.

¹⁸³ Freund (1979), S. 157. Hervorhebung im Original.

¹⁸⁴ Fred Ritchin, *Zeitzeugen*. Das Engagement des Fotojournalisten. In: Frizot (1998), S. 601.

dom in the very center of the action, shoulder to shoulder with fighting troops. The war photographer had become a combat photographer.”¹⁸⁵

Unter den Fotojournalisten kam es so zu einer „bisher beispiellos hohen Zahl von Todesopfern“¹⁸⁶. Obwohl sie ihre Bilder häufig unter Lebensgefahr aufnahmen, zahlte sich dieser Einsatz ideell wie finanziell nicht immer aus: Es war gängige Praxis, dass der Fotograf mit dem Verkauf einer Aufnahme seine sämtlichen Rechte gleich mit an ein Magazin oder eine Agentur abtrat.¹⁸⁷ Robert Capa wird in der illustrierten Presse zwar als bester Kriegsfotograf der Welt gefeiert, was die Laudatoren indes nicht daran hindert, „seine Bilder mit rechtslastigen Texten zu versehen und so zu beschneiden, dass ihre Aussage ins Gegenteil verdreht wird“¹⁸⁸. Eine „Bruderschaft“ der Fotoreporter, die sich dem Diktat der Magazine entzieht¹⁸⁹, soll nach Capas Vorstellungen dieses Defizit kompensieren. Gemeinsam mit einigen Gleichgesinnten wie Henri Cartier-Bresson gründet er im Frühjahr 1947 die Fotoagentur MAGNUM, die als Kooperative den Fotografen bis heute selbst gehört und mit Nachdruck für ihre Rechte eintritt. Als „elitärer Club, allein dem guten Bild, der Wahrhaftigkeit, der visuellen Reportage verpflichtet“¹⁹⁰, erwirbt sich MAGNUM einen Namen von Weltrang.

Zwischen 55 und 60 Millionen Tote sind die Hypothek des Zweiten Weltkriegs. Ihr Abbild findet sich ebenso auf den Fotos aus umkämpften Schützengräben wie auf den Aufnahmen zerbombter Städte oder befreiter Konzentrationslager. Der einflussreiche US-amerikanische Fotograf Edward Steichen hatte 1947 die Leitung der Fotografieabteilung im New Yorker Museum of Modern Art übernommen und unternahm den Versuch, dem globalen Schreckensbild des Sterbens die kleinste soziale Zelle als positives Gegengewicht gegenüberzustellen: Die Familie. In dreijähriger Vorarbeit sichtete Steichen mehr als zwei Millionen Abzüge, ehe die von ihm konzipierte Ausstellung THE FAMILY OF MAN 1955 eröffnet werden konnte.

¹⁸⁵ Howe (2002), S. 18.

¹⁸⁶ Hoy (2006), S. 196.

¹⁸⁷ Vgl. Fred Ritchin, Was ist Magnum? In: S. William Manchester (Hrsg.), Zeitblende. Fünf Jahrzehnte MAGNUM Fotografie. München 1989, S. 418.

¹⁸⁸ Jürgen Schaefer, Zeitzeugen. In: GEO 7/2007, S. 138.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

„Die wohl populärste Photoausstellung, die je veranstaltet wurde“¹⁹¹ präsentierte 503 Aufnahmen von teils berühmten, teils unbekanntem Fotografen. Sie alle entsprachen dem gleichen inhaltlichen Prinzip: Statt die Unterschiede und den Dissens zwischen Menschen zu zeigen, betonten sie vielmehr, „wie sehr sich die Menschen auf der ganzen Welt glichen“¹⁹². Ab 1955 ist die Ausstellung für zwölf Jahre auf der ganzen Welt zu sehen. In dieser Zeit mobilisiert sie neun Millionen Zuschauer. Der Katalog wird bis heute gedruckt.¹⁹³ Die wichtigsten Momente des Lebens, von der Geburt bis zum Tod, werden in sämtlichen Regionen der Welt thematisiert. Steichen betont, das Fundament der Ausstellung sei „a passionate spirit of devoted love and faith in man“¹⁹⁴. Sein idealistisches Konzept entzieht sich dabei den aktuellen politischen Entwicklungen und zeigt als einzige Aufnahme des Krieges ein Foto des Warschauer Ghettos. „Auf dem Weg in einen hoffentlich ewiglich währenden Weltfrieden unter göttlicher Obhut“¹⁹⁵ wurde soziale Wirklichkeit in einem nie gekanntem Maßstab aus dem Alltäglichen heraus dekontextualisiert und als Utopie des Friedens in einen neuen Zusammenhang gestellt.

Dieser normative Ansatz provoziert intellektuellen Widerstand: „Anlässlich der Ausstellungseröffnung in Paris übte Roland Barthes heftige Kritik an dieser Haltung, die nach seiner Auffassung darauf abzielte, die Geschichte zu ignorieren.“¹⁹⁶ Dennoch wird THE FAMILY OF MAN zur bedeutendsten Ausstellung journalistischer Fotografie ihrer Zeit. Als Vorbild sollte sie auch für World Press Photo eine Initialzündung darstellen (vgl. 3.1).

¹⁹¹ Baatz (2003), S. 70.

¹⁹² Jean-Claude Gautrand, The Family of Man. In: Frizot (1998), S. 628.

¹⁹³ Vgl. Hoy (2006), S. 199.

¹⁹⁴ Edward Steichen, Introduction. In: Museum of Modern Art (Hrsg.), The Family of Man. The greatest photographic exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries – created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art. New York 1955, S. 5.

¹⁹⁵ Brauchtisch (2002), S. 170.

¹⁹⁶ Gabriel Bauret, The Family of Man. In: Govignon (2005), S. 131.

2.3.3 Fotografie im Umbruch

1956-2007 Kommerzialisierung, Digitalisierung, Revolutionierung

Symptomatisch für eine seit Jahrzehnten anhaltende Krise im Fotojournalismus sind der Niedergang des LIFE-Magazins einerseits und der Aufstieg des Fernsehens andererseits. Während das damals neue Medium nach einem verhaltenen Beginn in den 1950er Jahren erst nach zwei Jahrzehnten eine fast vollständige Versorgung in der Bundesrepublik Deutschland¹⁹⁷ erreichte, entwickelte es sich in den USA „geradezu explosionsartig“¹⁹⁸: Es stahl LIFE mit „seinen bunten und schnellen Bildern die Werbeeinnahmen und damit die Existenzgrundlage“¹⁹⁹. Noch Anfang der 1960er Jahre waren die schnellsten Farbfilme nur ein Zehntel so lichtempfindlich wie der leistungsfähigste Schwarzweißfilm, was der Fotografie gegenüber dem Fernsehen einen Marktnachteil bescherte.²⁰⁰ Wie die deutsche Meinungsforscherin Elisabeth Noelle-Neumann feststellt, wird das audiovisuelle Medium Fernsehen vom Zuschauer als besonders unmittelbar wahrgenommen: „Man sieht und hört, ohne dass, wie beim Lesen, eine weitere ‚Entschlüsselung, eine – in der Sprache der Kommunikationsforschung – kognitive Dekodierung erforderlich ist. Dadurch hat der Fernsehzuschauer den Eindruck von Realität, er empfindet sich als Augenzeuge (‚Ich habe es mit eigenen Augen gesehen‘), ohne sich der Selektion bewusst zu sein, mit der die Fernsehkamera seine Augen führt.“²⁰¹

Gemäß dem Riepl'schen Gesetz werden alte Medien durch neue Medien nicht verdrängt, aber in ihrer Struktur und Funktion verändert.²⁰² Als „Nachrichtenmedium“²⁰³ kann die Fotografie in Bezug auf ihre Aktualität lange Zeit nicht mehr mit dem Fernsehen konkurrieren. „Seit mobile TV-Kamera-Crews über jede Krise auf der

¹⁹⁷ Vgl. Michael Buß und Wolfgang Darschin, Auf der Suche nach dem Fernsehpublikum.

Ein Rückblick auf 40 Jahre kontinuierliche Zuschauerforschung. In: Media Perspektiven 1/2004, S. 15.

¹⁹⁸ Hendrik Neubauer, Black Star. 60 Years of Photojournalism. New York 2001, S. 24.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Vgl. Life (2004), S. 9.

²⁰¹ Elisabeth Noelle-Neumann, Wirkung der Massenmedien auf die Meinungsbildung.

In: Noelle-Neumann u.a. (2000), S. 546.

²⁰² Vgl. Wolfgang Riepl, Das Nachrichtenwesen des Altertums mit besonderer Rücksicht auf die Römer. Leipzig und Berlin 1913.

²⁰³ Julien Anders, Ein Bild lügt mehr als 1000 Worte.

Die Fotografie im digitalen Zeitalter erschafft die Welt neu. In BFF-Spots 118, S. 55.

Welt innerhalb von Stunden mit dramatischen, bewegten Bildern berichten“²⁰⁴, haben Fotoreporter in aller Welt das Nachsehen. Der Schweizer Fotograf René Burri macht 1958 eine dafür charakteristische Erfahrung: „Er ist in Griechenland, fotografiert, hetzt ins Hotel, spult den Film aus der Kamera – und sieht die gleichen Bilder, die er tagsüber geschossen hat, in den Abendnachrichten des Fernsehens. Seine Fotos sind noch nicht einmal verschickt, geschweige denn entwickelt, abgezogen, ausgewählt oder gedruckt – doch sie sind schon überholt.“²⁰⁵

Der Präsident der US-amerikanischen Fotoagentur BLACK STAR Ben Chapnick sieht in dieser damaligen Veränderung den Zwang, sich neuen Geschäftsfeldern zu öffnen: „Für mich ist klar, dass Black Star ohne die Industriekunden und die Expansion dieses Geschäftsbereichs seit 1960 heute gar nicht mehr existieren würde oder doch in so geschrumpfter Form, daß wir nicht mehr überlebensfähig wären.“²⁰⁶ Das Fernsehen zwingt den Fotojournalismus so zu einer schleichenden Diversifizierung. MAGNUM-Fotografen erzielen heute nur noch ein Viertel ihrer Einnahmen auf dem Zeitschriftenmarkt. Rund ein Drittel stammt aus Büchern, Ausstellungen und dem Verkauf von Abzügen. Der größte Anteil von 40 Prozent wird derweil durch Firmenaufträge erwirtschaftet. Das Kerngeschäft der Fotoagentur, die sich selbst als „the world’s most prestigious photographic agency“²⁰⁷ charakterisiert, besteht damit ironischerweise in der Bereitstellung von Fotos für Geschäftsberichte und für Anzeigen.²⁰⁸

Im Jahr 2000 setzten die beiden größten Bildagenturen GETTY IMAGES und CORBIS zusammen deutlich mehr als eine halbe Milliarde Dollar um.²⁰⁹ Die Mehrheit der Agenturfotografen steht in einem sich immer weiter verdichtenden Markt unter enormem Produktionsdruck: „In den Zentralen der Agenturen wird täglich ganz genau gezählt, wie viele Bilder von welcher Agentur gedruckt worden sind.“²¹⁰ Längst ist der Foto-

²⁰⁴ Claus Lutterbeck, Die Allmacht der Bilder. In: Stern Portfolio (Hrsg.), Das Bild vom Menschen.

50 Jahre Stern: Die besten Fotos. Hamburg 1998, S. 8.

²⁰⁵ Schaefer (2007), S. 139.

²⁰⁶ Ben Chapnick zitiert in: Neubauer (2001), S. 27.

²⁰⁷ N.N., History of Magnum. In: www.agency.magnumphotos.com/about/history.aspx vom 3.12.2007.

²⁰⁸ Schaefer (2007), S. 142.

²⁰⁹ Vgl. N.N., Gates/Getty: Jäger und Sammler des digitalen Bildermarktes. Heise Online News vom 6.3.2000. In: www.heise.de/newsticker/meldung/8404/ vom 3.12.2007.

²¹⁰ Tim Brakemeier zitiert in: Herlinde Koelbl, Die Meute. Macht und Ohnmacht der Medien. München 2001, S. 148.

graf zum ersten Glied einer komplexen Verwertungskette geworden, auf deren Entscheidungen er in aller Regel keinen Einfluss nehmen kann. Seine „Bilder werden in eine komplexe personelle Struktur eingespeist. Der Textautor hat weitere Informationsquellen erschlossen, der Chefredakteur beurteilt den Stand der Dinge vollkommen anders als Texter und Fotograf, und der Grafiker entwickelt seine eigene Sichtweise. Fakten, Ideologie und Ästhetik ergeben eine neue ‚Wahrheit‘, die nur im Idealfall mit der Geschichte des Fotojournalisten übereinstimmt.“²¹¹ So folgen die einzelnen Instanzen ihrer Rollenfunktion, wie sie etwa Manfred Rühl beschreibt.²¹²

Obwohl Kodak bereits 1975 die erste funktionsfähige Kamera entwickelte, die statt eines Films auf einen Chip als Aufzeichnungsmedium zurückgriff, sollte diese Technologie erst 1991 in Gestalt einer stark modifizierten Nikon-Spiegelreflexkamera am Profimarkt ankommen.²¹³ Der Geschwindigkeitsnachteil der Pressefotografie gegenüber dem Fernsehen blieb bis dahin evident und gravierend – insbesondere dann, wenn Fotografen in großer Distanz zu ihren Abnehmern operierten. „Bis Mitte der 80er Jahre mussten Fotografen auf ihre Reisen eine mobile Dunkelkammer mitnehmen [...] War man dann endlich vor Ort angekommen und noch im Besitz des ganzen Gepäcks, ging es an den Aufbau der Dunkelkammer im Hotelbadezimmer des Fotografen [...] Ein Farbbild zu übertragen dauerte immer noch rund 25 Minuten.“²¹⁴

Dennoch kam dem Fotograf zu dieser Zeit bei der Bildselektion oft eine weitaus größere Bedeutung zu. Wenn er Fotos mit Hilfe eines Bildsenders per Telefon an seine Zentrale übermittelte, traf er auf Grund des langwierigen Sendeprozesses zwangsläufig eine Vorauswahl. Der deutsche Kriegsberichterstatler Horst Faas musste seiner Agentur ASSOCIATED PRESS deshalb häufig hochwertiges Material vorenthalten: „Die Anzahl der guten Bilder am Ort des Ereignisses war immer größer als die Zahl der Bilder, die ich an ‚AP‘ und an die Zeitungsredaktionen senden konnte.“²¹⁵

²¹¹ Neubauer (2001), S. 22.

²¹² Vgl. Manfred Rühl, Systemdenken und Kommunikationswissenschaft. In: Publizistik 14/1969 sowie Manfred Rühl, Die Zeitungsredaktion als organisiertes soziales System. Bielefeld ²1979.

²¹³ Vgl. Hoy (2006), S. 382.

²¹⁴ Herbert Knosowski, Bilder und Nachrichten. In: Grewenig (1999), S. 22.

²¹⁵ Faas (1999), S. 16.

Heute ist solches Vorgehen angesichts digitaler Absatzmärkte im Internet vollkommen undenkbar. Fotos müssen in großer Quantität sofort verfügbar sein. Schon 1998 vergingen nur noch sieben Minuten, ehe die Nachrichtenagentur REUTERS Zeitungen und Magazinen in aller Welt Fotos vom Eröffnungstor der Fußballweltmeisterschaft in Frankreich anbieten konnte.²¹⁶ Heute produziert ein Agenturfotograf bei einem bedeutenden Länderspiel 1000 Fotos und mehr. Davon hat er selbst bis zum Ende des Spiels kein einziges gesehen – für die Selektion sind Mitarbeiter in der Zentrale zuständig, denen das Material vollautomatisch über Laptop und Glasfaserkabel zugestellt wird.²¹⁷

Das Angebot der Nachrichtenagenturen wächst so explosionsartig an. Bereits Anfang des 21. Jahrhunderts schätzte die französische Nachrichtenagentur AGENCE FRANCE-PRESSE ihren jährlichen Zusatzbestand auf 100 000 Aufnahmen.²¹⁸ Dank Online-Medien in aller Welt hat die Fotografie im Sektor der Geschwindigkeit mit dem Fernsehen nahezu gleichgezogen. „The fast-evolving world of Internet news demands pictures that meet constantly updated deadlines for ever-changing online pages. We are moving towards the age of real-time pictures service.“²¹⁹

Der Fotograf muss sich dabei in zunehmendem Maß darauf konzentrieren, Symbolfotos für verschiedene Einsatzzwecke zu produzieren. Im Falle eines Fußballspieles müssen seine Aufnahmen so stellvertretend für jedes Resultat stehen können – davon hängt ab, „ob die Kunden jubelnde [...] Stürmer oder am Boden zerstörte Verteidiger kaufen wollen“²²⁰. Eine individuelle Auffassung von der fotografischen Interpretation eines Ereignisses scheint vor diesem Hintergrund nicht mehr realisierbar zu sein. Selbst Pressefotografen, die sich wegen ihrer Reputation dem Aktualitätsdruck entziehen können, haben die Digitalisierung ihres Mediums als Voraussetzung für ihre Verwertbarkeit akzeptiert. Der US-amerikanische Kriegsfotograf James Nachtwey beschreibt sie als unabdingbare Voraussetzung seiner Arbeit: „For me, it

²¹⁶ Vgl. Ulli Michel, *The Art of Seeing. The Best of Reuters Photography*. London 2000, S. V.

²¹⁷ Vgl. Markus Linden, *Fußballfotografie Professionell. WM-Shots*. In: *Fotomagazin* 8/2006, S. 98f.

²¹⁸ Bertrand Eveno, *Preface*. In: *Agence France-Presse (Hrsg.), Facing the World*.

Great Moments in Photojournalism by Agence France-Presse. New York 2001, S. 5.

²¹⁹ Ulli Michel, *The Art of Seeing. The Best of Reuters Photography*. London 2000, S. V.

²²⁰ Linden (2006), S. 98.

was not easy, but I'm now a fully re-booted electronic photographer [...] Technology is absolutely essential as a delivery system, and in journalism the delivery is vital. From a strictly job-orientated, professional standpoint, it's critical to be able to deliver on digital technology."²²¹

Laut dem Gründer der Fotoagentur WORLD PICTURE NEWS Seamus Conlan hat das digitale Zeitalter gerade für den Krisenfotografen keine Zeitersparnis gebracht: „All it has done is create more work in those hours during which others are waiting for our processed film. We shot thirty-six frames per roll in the old days, compared to two hundred on a flash card now. We provide a bigger edit; more choice for the editors. We now have ISDN satellite phones that transmit at one megabyte per minute [...] Even so, this requires extra flash cards, computers, power supplies, batteries, generators, cables.“²²² Der Fotojournalist der Gegenwart muss nicht nur seine Kamera unter extremen Bedingungen perfekt beherrschen. Er benötigt auch regelmäßigen Zugriff auf mobile Computersysteme und darüber hinaus die Fähigkeit, diese notfalls warten zu können. Gerade die Elite der Bildreporter muss technisch auf dem neuesten Stand sein, so lange sie mit ihren Fotos am aktuellen Markt konkurriert. „Was hilft es einem James Nachtwey, wenn er seine aktuellen Bilddokumente nicht der Öffentlichkeit zugänglich machen kann, weil etwa das Kriegsgeschehen in Afghanistan eine Verbindung unmöglich macht?“²²³ Kriege und Katastrophen drängen so auch als Fotos immer schneller in die Wirklichkeit des Rezipienten. „Glimpses of war in 'real' time“²²⁴ sind technisch prinzipiell möglich geworden.

Obwohl nur ein Profi dieses Anforderungsprofil auf hohem technischem Niveau erfüllen kann, erwächst dem hoch spezialisierten Fotojournalismus auf dem Amateurfeld derzeit eine ernst zu nehmende Konkurrenz. „Grausame Folterbilder aus Abu Ghreib, dramatische Tsunami-Fotos aus Thailand, Paparazzi-Schnappschüsse aus Szenebars: Die Nachrichtenfotos von heute werden immer öfters mit Handykameras

²²¹ James Nachtwey zitiert in: Joe Cellini, Five Questions with James Nachtwey. The Fully Re-booted Electronic Photographer. In: www.apple.com/pro/photo/nachtwey/index.html vom 10.4.2006.

²²² Seamus Conlan, March 20, 2003 Al Rasheed balcony, Baghdad. In: Marcel Saba (Hrsg.), Witness Iraq. A war journal February-April 2003. New York 2003, S. 36.

²²³ Jens Höppner, Bestseller-Bilder. In: Fotomagazin 8/2004, S. 22.

²²⁴ Marcel Saba, Preface. In: Saba (2002), S. 10.

aufgenommen.“²²⁵ Bereits im Jahr 2004 hat die Zahl der neu ausgelieferten Fotohandys weltweit die Marke von 100 Millionen durchbrochen.²²⁶ Ein potentieller Berichterstatter ist somit praktisch immer vor Ort. Auch wenn dessen Aufnahmen gemessen an Berufsstandards im Fotojournalismus zwangsläufig mangelhaft sind, sind sie oft aktueller als das professionelle Nachrichtenfoto und zudem wesentlich billiger. „An immediate event captured by an amateur, who now has access to global markets, is as acceptable as the same event photographed by a professional. The privileged status [...] the latter once enjoyed in the field of news photography is definitively over.“²²⁷

Moderne Pressefotografie wird so auf einer Vielzahl von Feldern revolutioniert. Steigende Bildauflösung im Bereich der Videokameras lassen es bei Bedarf sogar denkbar erscheinen, Einzelbilder aus bewegten Sequenzen zu entnehmen und mit immer geringeren Qualitätsverlusten wie Fotos zu verwenden. „Jedes digitalisierte Medium lässt sich prinzipiell in jedes andere digitalisierte Medium umformen, die Grenzen zwischen den digitalisierten Medien verschwinden auf der Ebene der Signale und der Zahlen.“²²⁸ Fotografie droht so zumindest im aktuellen Tagesgeschäft durch die Videotechnologie kannibalisiert zu werden. „Ein Fotojournalismus, der mit Einzelbildern operiert, die den Höhepunkt eines Ereignisses oder einer Story markieren, ist ein Charakteristikum des 20. Jahrhunderts.“²²⁹ Bereits jetzt ziehen sich anerkannte Fotografen aus dem Journalismus zurück, um auf weniger umkämpfte Felder auszuweichen. Qualitätsverluste für die gesamte Profession erscheinen auf lange Sicht unumgänglich: „Some of the most brilliant photographers now prefer to work for the collectors’ market, for galleries and museums. If we do not rise the challenge, there is a strong possibility that photographers will cease to create the documents essential to our collective memory.“²³⁰

²²⁵ N.N., Der Einfluss der Fotohandys. Immer und überall. In: Fotomagazin Special: Wissen. Beilage zum Fotomagazin 5/2006, S. 5.

²²⁶ Vgl. Andreas Schelske, Das digitale Bildvergessen. Fernanwesende Bildkommunikation in Echtzeit. Tagungsband Zweites Symposium der Deutschen Gesellschaft für Photographie und des Fachbereichs Gestaltung der Georg-Simon-Ohm Fachhochschule Nürnberg. Nürnberg 2005.

²²⁷ Panzer (2005), S. 377.

²²⁸ Wolfgang Coy, Die Entfaltung programmierbarer Medien. In: Joachim Paech und Albrecht Ziemer (Hrsg.), Digitales Fernsehen – eine neue Medienwelt? Interdisziplinäre Tagung an der Universität Konstanz 1993. Mainz 1994, S. 46.

²²⁹ Meinrad Maria Grewenig, Augenblicke des Jahrhunderts. In: Grewenig (1999), S. 9.

²³⁰ Panzer (2005), S. 379.

2.4 Zusammenfassung zentraler Befunde I

Zu Beginn des vorliegenden Kapitels wurde eine Definition von Wilson Hicks vorgestellt. Der einstige Bildredakteur des LIFE-Magazins interpretierte Fotografie als visuelles Medium, das mit Bildern kommuniziert, während Journalismus als verbales Medium auf Worten basiert. Ist man wie Hicks bereit, den an sich wesentlich weiter zu fassenden Begriff des Journalismus auf die reine Produktion von Texten zu verengen, ergibt sich daraus die Synthese zweier Professionsfelder zum Terminus des Fotojournalismus. Dessen primäre Zielsetzung besteht in der Veröffentlichung seiner Produkte. Erst wenn ein disperses Publikum als Adressat fotojournalistischer Arbeit auftritt, kann diese ihre gesellschaftliche Funktion erfüllen. Die Fotografie wird dabei prinzipiell in Kombination mit journalistischen Texten verschiedener Darstellungsformen publiziert. Als themenbezogenes Produkt ist sie somit zu einem bestimmten Zweck bestimmt und hat in ihrem herkömmlichen Publikationsumfeld eine ergänzende Funktion.

Da Fotografie gemeinhin als Abbild der Realität wahrgenommen wird, richtet sie sich an ein potentiell unbegrenztes Publikum. Obwohl auch Pressefotografie somit als universelles Kommunikationsmedium charakterisiert werden muss, kann sie gleichzeitig keine intersubjektiv gültigen Aussagen treffen. Die Skizzierung des menschlichen Wahrnehmungsprozesses hat gezeigt, wie unterschiedlich Rezipienten den Inhalt eines Fotos auf Grund individueller Assoziationsmechanismen und ihres kulturellen Hintergrunds bewerten. Zu Recht identifiziert Walter Benjamin daher die Beschriftung eines Fotos als wichtigste Orientierungshilfe des Betrachters.

Weil die Bildlegende unabdingbare Anstöße bei der Kontextualisierung eines Fotos liefert, kann Fotojournalismus im redaktionellen Verwertungsprozess nicht aus den Anforderungen des Objektivitätspostulats entlassen werden. Abweichende Bildtexte erscheinen an dieser Stelle geeignet, identische Fotos in vollkommen unterschiedliche Wahrnehmungshorizonte zu rücken. Der Fotograf hingegen ist außer Stande, so etwas wie ein objektives Bild aufzunehmen. Da kein fotografisches Konzept einen

Absolutheitsanspruch geltend machen kann, müssen beim Einsatz der Kamera in technischer wie inhaltlicher Hinsicht zahlreiche subjektive Entscheidungen getroffen werden. Die Diskussion um Robert Capas Kriegsfoto *DEATH OF A LOYALIST SOLDIER* hat gezeigt, welcher Stellenwert indes der Authentizität einer Aufnahme zukommt. Erst sie trennt das Propagandabild vom zeitgeschichtlichen Dokument, bei dessen Herstellung auf eine bewusste Manipulation der Wirklichkeit verzichtet wird.

Aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive wurde das Pressefoto als materielles Bild identifiziert, das sich durch die ihm eigene Ähnlichkeitsbeziehung zum abgebildeten Objekt vom gesprochenen oder geschriebenen Wort unterscheidet. Als dem Abbildungsraum zugehörige und bedeutungsoffene Form visueller Kommunikation kann das journalistische Foto nicht nach denselben methodischen und inhaltlichen Maßgaben wie verbale Ausdrucksformen analysiert werden. Die für das Pressefoto charakteristische Ambiguität und sein vergleichsweise geringer Konfektionsgrad erschweren die wissenschaftliche Annäherung, die neben der ausgeprägten semiotischen Fülle des Bildes auch äußere Faktoren bei dessen Rezeption berücksichtigen muss.

Das Emotionalisierungspotential des Pressefotos wurde als weiterer Aspekt visueller Kommunikation beschrieben, durch den Gefühle ausgelöst und verstärkt werden können. Gegenüber der häufig nur temporär anhaltenden kognitiven Medienwirkung der Wissensvermittlung vermag die emotionalisierende Wirkung des Bildes auch über einen längeren Zeitraum anzuhalten. Durch die dem Foto zu Grunde liegende assoziative Logik wird es deshalb häufig in Medien zur Stimulation von Gefühlen und somit zur Ergänzung der tendenziell argumentativen Logik des Wortes instrumentalisiert.

Die so genannte Bildikone wurde als einflussreiches Konzept in die Diskussion integriert: Neben ihrem auch bei Diskurseliten vorhandenen Bekanntheitsgrad und ihrer häufigen sowie lang anhaltenden Reproduktion wurden auch die Präsenz auf Titelseiten sowie die Verbreitung in verschiedenen Medien als relevante Wirkungsaspekte der Bildikone identifiziert. Ihr so etabliertes kollektives Identifikationspotential ver-

bindet soziale Gruppen über Generations- und Schichtgrenzen hinweg. Auf dieser Basis lässt sich die Relevanz der vorliegenden Studie beschreiben, die in Gestalt von World Press Photo eine maßgebliche Instanz bei der Generierung medialer Ikonen untersucht. Auch der Aspekt des Bildtypus wurde vorgestellt, der als narratives Konstrukt die Entstehung simultan gestalteter Motivkonstrukte begünstigt.

Seit in der Antike mit der Camera Obscura Sonnen- und Mondfinsternisse beobachtet wurden, gab es den Wunsch, das Bild der dunklen Kammer allein durch Lichtwirkung konservieren zu können. Da der Franzose Louis Jacques Mandé Daguerres 1839 diesem Bedürfnis als erster Erfinder mit einem relativ einfachen technischen Verfahren Rechnung trug, gilt die nach ihm benannte Daguerrotypie als erste praktikable Form der Fotografie. Binnen weniger Jahre erobert sich die neue Technik einen rasch wachsenden Markt und wird bald auch für journalistische Zwecke verwendet: Das erste Pressefoto entsteht 1842 nach dem großen Brand von Hamburg. Obwohl bereits vor der Erfindung der Fotografie in Gestalt der illustrierten Presse eine publizistische Plattform für nachrichtliche Bilder besteht, lassen sich Fotos erst in den 1880er Jahren mit Hilfe der Autotypie direkt drucken. Bis dahin dienen sie als Vorlagen für Holzstiche, die in einem zeit- und kostenintensiven Verfahren für den Druck produziert werden. Eine aktuelle Berichterstattung ist dadurch ausgeschlossen.

Roger Fentons Fotos aus der Zeit des Krimkriegs (1853-1856) haben gezeigt, in welchem Umfang die noch unausgereifte Technik den Fotografen des 19. Jahrhunderts in seiner Motivwahl beschränkt hat. Gleichzeitig wurde deutlich, dass das propagandistische Potential der Fotografie früh erkannt und genutzt wurde. Während die Kameratechnik durch verschiedene Innovationen immer effizienter wird und 1888 in Gestalt der ersten Kodak-Kameras auch auf dem Massenmarkt ankommt, beginnen schließlich Fotografen wie Jacob A. Riis oder Lewis Hine die Fotografie für Sozialkampagnen zu nutzen. Zwischen den Weltkriegen erlebt die Pressefotografie eine Blüte: Reporter wie der Deutsche Erich Salomon beginnen, mit portablen Kameras und hochlichtstarken Objektiven den unmittelbaren Ablauf von Ereignissen zu dokumentieren. Das Berufsbild des Fotografen erlebt einen stetigen Wandel vom anonymen Bildlieferanten hin zum mitunter prominenten Star.

Während im „Dritten Reich“ die Presse gleichgeschaltet wird, erlebt sie insbesondere in den USA eine beispielhafte Entwicklung. Das 1936 gegründete LIFE-Magazin erreicht mit seiner fortschrittsoptimistischen Grundhaltung rasch ein Millionenpublikum und wird auf Jahrzehnte zum bedeutendsten Reportagemagazin der Welt. Da sich selbst bekannte Fotografen gegenüber ihren Auftragsgebern in einer relativ schwachen Verhandlungsposition befinden, beginnt die 1947 gegründete Fotokoope-
rative MAGNUM mit herausragenden Vertretern wie Robert Capa oder Henri Cartier-Bresson, das Urheberrecht des Fotografen zu verteidigen.

Unter dem Eindruck des Zweiten Weltkriegs wird am New Yorker Museum of Modern Art 1955 die Fotoausstellung THE FAMILY OF MAN eröffnet. Ihr Bestreben, die Menschheit als dem Frieden verpflichtete Gemeinschaft darzustellen, trifft den Geist der Zeit und mobilisiert in den kommenden zwölf Jahren rund neun Millionen Besucher in aller Welt. Obwohl so auch die ungebrochene Popularität der Fotografie dokumentiert wird, erlebt der Fotojournalismus seit der massenhaften Verbreitung des Fernsehens eine bis heute anhaltende Krise. Auf dem Feld der Aktualität kann er nicht mit neuen Medium konkurrieren. Fotoagenturen sind gezwungen, ihr Geschäft immer weiter zu diversifizieren. In einem Markt, in dem allein die beiden größten Bildagenturen GETTY IMAGES und CORBIS mehr als eine halbe Milliarde Dollar umsetzen, fungiert der Fotograf der Gegenwart häufig als erstes Glied einer langen Wertungskette.

Die Digitalisierung sämtlicher Komponenten des fotografischen Prozesses nivelliert heute zusehends die Geschwindigkeitsunterschiede zwischen den Medien Fotografie und Fernsehen. Gleichzeitig erwächst professionellen Fotografen aus dem Feld der Amateure eine anonyme Masse ständig präsenter Konkurrenten, die mit Handykameras aufgenommene Bilder immer häufiger erfolgreich an Agenturen verkaufen. Der Sammler- und Museumsmarkt gewinnt vor diesem Hintergrund für etablierte Fotografen zusehends an Bedeutung.

„Our Mission is to encourage high professional standards in photojournalism and to promote a free and unrestricted exchange of information.“

*World Press Photo Mission Statement*²³¹

3. WORLD PRESS PHOTO

In diesem Kapitel wird die Entwicklung der Stiftung World Press Photo und ihr Hervorgehen aus einem Wettbewerbs- und Ausstellungsprojekt der Niederländischen Vereinigung der Fotoreporter nachgezeichnet (3.1). Dabei ist auch auf die Ziele der unabhängigen Non-Profit-Organisation und auf ihre weiteren Aktivitäten wie Fortbildungen und Seminare einzugehen. Das für den Wettbewerb konstituierende Reglement wird in seinen zentralen Punkten thematisiert, wobei auch die Teilnehmerentwicklung von Interesse ist (3.2). Vor dem Hintergrund einer kontinuierlich wachsenden internationalen Partizipation ist zu diskutieren, inwieweit die von World Press Photo vergebenen Preise mit den Oscars der US-amerikanischen Filmindustrie verglichen werden können. Auch der potentielle Stiftungseinfluss auf die Entwicklung der visuellen Grammatik im Bereich der Pressefotografie wird rekonstruiert. Es folgt die synoptische Darstellung verschiedener Argumentationsketten, die auf Aspekte der journalistischen Fotografie im Allgemeinen oder der von World Press Photo propagierten Selektionsmaßstäbe im Besonderen zielen (3.3). Kommunikationswissenschaftliche Theorien werden dabei an jenen Stellen in die Diskussion integriert, wo dies opportun erscheint.

3.1 Die Stiftung World Press Photo

1955 feierte die Niederländische Vereinigung der Fotoreporter (NVF) ein Jubiläum: Seit 25 Jahren existierte die Organisation als Interessenvertretung für holländische Fotografen und diente ihnen gleichzeitig als Forum des Erfahrungsaustauschs. 1948 hatte die NVF im Rahmen ihres jährlichen Treffens damit begonnen, in einem zunächst kleinen Rahmen die Fotos ihrer Mitglieder zu präsentieren. Bedingt durch

²³¹ www.worldpressphoto.nl vom 3.12.2007.

den großen Erfolg entwickelte sich das Projekt nach und nach zu einem nationalen Wettbewerb für niederländische Fotojournalisten und wurde unter dem Namen „Silberne Kamera“ bekannt.²³² Um ihr langjähriges Bestehen zu feiern, beschloss die NVF ihre Ausstellung für das Jubiläumsjahr zu einem internationalen Wettbewerb auszuweiten. „The impulse behind the idea was that Dutch photojournalists would benefit from exposure to work of international colleagues.“²³³

Ben ten Berge, der das Archiv von World Press Photo betreut und über detaillierte Kenntnisse der Stiftungsgeschichte verfügt, betont jedoch als weiteres Motiv den enormen Erfolg von Edward Steichens Ausstellung THE FAMILY OF MAN (vgl. 2.3.2): „But I am also convinced that the exhibition The Family of Man was giving shape to the whole concept of World Press Photo in the first years“ (vgl. S. a4). Insbesondere das Konzept der Wanderausstellung habe die NVF nachhaltig beeinflusst: „In a way we followed the same idea. As from year two it was part of the concept that the exhibition should travel“ (vgl. S. a4). Obwohl sich zunächst nur die relativ kleine Zahl von 42 Fotografen aus elf Ländern mit 301 Fotos an dem neu geschaffenen Wettbewerb beteiligte²³⁴, wurde die Veranstaltung von den Initiatoren laut Ben ten Berge als großer Erfolg wahrgenommen (vgl. S. a4). Unter dem Dach der NVF sollten noch drei weitere Ausstellungen organisiert werden, ehe 1960 die eigenständige Stiftung World Press Photo gegründet wurde.

Als unabhängige Organisation hat sie sich dem Non-Profit-Prinzip verschrieben: Das Stiftungsziel besteht nicht in dem Erwirtschaften eines Gewinns, sondern in der Erfüllung des gemeinnützigen Grundgedankens. Sämtliche Aktivitäten haben den Zweck, professionellem Fotojournalismus ein Forum zu bieten und ihn in seiner Entwicklung zu unterstützen. Obwohl World Press Photo als wesentliche internationale Sponsoren neben dem Logistikunternehmen TNT auch den Kamerahersteller Canon nennt, sieht der Direktor der Organisation Michiel Munneke darin keinen Interessenkonflikt: „We are dependent of third parties for financing us. But we have

²³² vgl. Michaela Pissermayr, World Press Photo – Die Welt durch das Auge der Kamera. Diplomarbeit. Wien 2004, S. 72.

²³³ World Press Photo (Hrsg.), Broschüre zum 50-jährigen Jubiläum. Amsterdam 2005a, S. 2.

²³⁴ Vgl. World Press Photo, Unveröffentlichte Teilnehmerstatistik.

always been very clear that they do not interfere with our politics" (vgl. S. a25). Der Leiter der Öffentlichkeitsarbeit Kari Lundelin versteht die Unabhängigkeit von World Press Photo als Grundlage jeder Glaubwürdigkeit: „Our credibility is in the fact that we are not part of any media organisation or any commercial interest within the business. We are not depended on any political organisation or any government. The independence of World Press Photo is essential to maintain our authority if you like so" (vgl. S. a22).

Innerhalb der Organisation wird der Erfolg von World Press Photo auch dem Umstand zugeschrieben, dass sich der Stiftungssitz in den Niederlanden befindet. Das relativ kleine Land war im Zweiten Weltkrieg nicht als Militärmacht auf den Plan getreten und unterhielt traditionell eine Vielzahl internationaler Beziehungen. Auch Ben ten Berge hebt diesen Punkt hervor: „Because of our tradition of trading, we always have had contacts with East and West, North and South. From this position we could more or less guarantee that the contest would be independent. That's why the Russians for instance started to participate in our contest from the second year" (vgl. S. a6).

Obwohl schon drei Jahre nach Aufkommen des Wettbewerbs der Gesamtsieg an einen US-Amerikaner ging und sechs Jahre später ein Chinese teilnahm, zeigte World Press Photo – zumindest mit Ausstellungsaktivitäten – lange Zeit ausschließlich in Europa Präsenz. 1969 wurde dabei erstmals eine Grenze überschritten, als die eingesandten Fotos in Japan zu sehen waren. 1977 erreichte das Resultat des Wettbewerbs auch den Ostblock und durfte in Budapest präsentiert werden.²³⁵

Die Stiftung hielt dabei stets an dem Prinzip fest, dass die Ausstellung nur unzensuriert und vollständig gezeigt werden durfte. Es ist nur eine einzige Ausnahme aus den frühen 1990er Jahren bekannt, als im Iran mit Einverständnis aller beteiligten Fotografen Teile ihrer Fotos mit Klebeband verdeckt oder übermalt wurden. Die Maßnahme diente dazu, insbesondere nackte Frauenhaut zu verbergen. Von Seiten der Stiftung wurde damals argumentiert, dass die grundsätzliche Ablehnung jeder Form

²³⁵ Vgl. World Press Photo (2005a), S. 9.

von Zensur ausnahmsweise der Chance unterzuordnen sei, in dem autoritären Staat auszustellen. Weitergehende Eingriffe in die Bildauswahl werden jedoch nicht akzeptiert: Beispielsweise existiert keine chinesische Ausgabe des World Press Photo Jahrbuchs, da die Volksrepublik für sich das Recht reklamiert, unliebsame Aufnahmen entfernen zu dürfen.²³⁶

Diese grundsätzliche Ablehnung jeder Form von Zensur macht World Press Photo zu einem prominenten Vertreter des Konzepts der Pressefreiheit. Evelien Kunst von der Fortbildungsabteilung formuliert den Stiftungsanspruch: „We claim to be an organisation that promotes photojournalism, freedom of speech and democracy“ (vgl. S. a18). Über die Internetpräsenz der Stiftung lassen sich heute theoretisch von jedem Ort der Erde die aktuellen Siegerfotos und die Gesamtsieger aller Jahrgänge abrufen. Der ursprünglich kleine nationale Wettbewerb hat sich stetig zu einem international präsenten Forum der Pressefotografie entwickelt. Insofern erscheint die Selbstcharakterisierung von World Press Photo gerechtfertigt, nach der sich die Stiftung in einer Position befindet, „where it not only runs the world’s most prestigious contest of photojournalism, but administers the world’s widest-ranging annual photo exhibition, and offers a breadth of related activities that is unmatched“²³⁷.

Auch wenn World Press Photo durch die große Öffentlichkeitswirkung des vergebenen Preises primär als Wettbewerbsplattform wahrgenommen wird, engagiert sich die Organisation im Feld der Pressefotografie seit den 1970er Jahren als ehrenamtlicher Ausrichter von Fortbildungsveranstaltungen. Nachdem bereits damals erste Wochenendseminare in Amsterdam angeboten worden waren, überschritt diese Praxis 1990 eine relevante Professionalisierungsschwelle: Mit Ungarn wurde ein ehemaliger Satellitenstaat der Sowjetunion als Schauplatz des ersten Seminars ausgewählt, das die Stiftung im Ausland organisierte. Als im folgenden Jahr ähnliche Projekte in der Tschechoslowakei und Indonesien realisiert wurden, etablierte sich das Seminarangebot als fester Bestandteil des jährlichen Aktivitätenkanons. Um defizitär entwickelte Mediensysteme sukzessive zu verbessern, werden seitdem primär in Ent-

²³⁶ Vgl. Colin Jacobson, *Underexposed. „Pictures can lie and Liars use Pictures.“* London 2002, S. 63.

²³⁷ World Press Photo (2005a), S. 3.

wicklungs- und Schwellenländern Workshops veranstaltet. Neben technischen Kenntnissen sollen den Teilnehmern auch Zugangswege zu nationalen und internationalen Mediendistributionskanälen vermittelt werden.

Gemeinsam mit ehrenamtlich tätigen Fotografen werden dabei auch Mitarbeiter von World Press Photo als Tutoren tätig. Aus ihrer eigenen Erfahrung sieht Evelien Kunst insbesondere in Afrika die Grenzen des Projektes dort, wo sich die Infrastruktur eines Landes kontraproduktiv für eine weitere Entwicklung erweist: „Photographers have hardly any schools where they can technically train themselves. Access to professional equipment is another big problem. Even if you have the money, there is no dealer where you can spend it. Lots of logistical problems need to be taken in account before a professional photojournalist really has the chance to develop himself“ (vgl. S. a18). Dennoch geht Stiftungsdirektor Michiel Munneke zumindest auf individueller Ebene von dauerhaft positiven Resultaten aus: „Although we are still on a very structural level and there is still a long way to go, World Press Photo is creating opportunities for photographers in the less developed world. There are already some encouraging examples of photographers working in the South getting their work published in the West“ (vgl. S. a25).

Während die Seminare so als seine Form der Entwicklungshilfe charakterisiert werden können, richtet sich ein anderes Fortbildungsprojekt an Teilnehmer, die bereits einen bestimmten Standard in ihrer Arbeit realisiert haben. Seit 1994 findet jedes Jahr in Amsterdam die Joop Swart Masterclass statt, zu der talentierte Nachwuchsfotografen eingeladen werden. Benannt nach dem für die Entwicklung der Stiftung besonders prägenden Präsidenten Joop Swart stellt das einwöchige Seminar ein internationales Forum des Gedankenaustauschs dar. Nominierungskomitees in aller Welt benennen potentielle Teilnehmer, die daraufhin ein Portfolio an World Press Photo senden dürfen. Aus rund 100 Einsendern wählt dort ein Komitee zwölf Teilnehmer aus, die vor dem Stattfinden der Masterclass einen Fotoessay zu jährlich wechselnden Themen wie „Generation X“, „Enough“ oder „Patriotism“ erstellen. Das Resultat dieser Vorarbeit präsentiert jeder Fotograf gemeinsam mit seinem Portfolio den anderen Teilnehmern,

die daraufhin neben dem Bildmaterial auch Fragen der Arbeitsmotivation und der angewandten Technik diskutieren.

Das kontinuierliche Wachstum des Wettbewerbs und der gleichzeitig stattfindende Ausbau der Fortbildungsangebote stellen hohe personelle Anforderungen an World Press Photo. Seit 1986 bedient sich die Stiftung deshalb einer zweigeteilten Organisationsstruktur: Während ein in mehrere Abteilungen untergliederter Stab von circa 20 Personen primär administrativen Aufgaben nachgeht, gibt ein ehrenamtlich tätiger Vorstand die Rahmenbedingungen vor und repräsentiert die Stiftung nach außen. Da dort überwiegend Entscheidungsträger aus der meist niederländischen Medienbranche tätig werden, ist World Press Photo trotz internationaler Ausrichtung weiterhin tief in der heimischen Medienszene verwurzelt.

3.2 Ein Oscar der Fotografie?

Relevanz und Reglement des Wettbewerbs „World Press Photo of the Year“

Die Auseinandersetzung mit aktuellen Entwicklungen im Fotojournalismus hat gezeigt, dass der professionelle Pressefotograf mit einer wachsenden Zahl von Amateuren auf dem Abnehmermarkt konkurrieren muss (vgl. 2.3.3). Insofern stellt der Wettbewerb „World Press Photo of the Year“ in gewisser Weise einen Anachronismus dar: Während ein „Discounterkrieg am Bildermarkt“²³⁸ Onlineagenturen Amateurfotos mitunter für 10 Cent kaufen und für zwei Euro weiterverkaufen lässt, räumt World Press Photo den Produkten dieses Trends im Reglement keinen Platz ein. Der Wettbewerb richtet sich seit seinem Bestehen ausschließlich an professionelle Fotografen. Bereits das erste erhaltene Teilnehmerformular aus dem Jahr 1956 trägt den Hinweis „for professionals only“²³⁹. Wer Fotos einreicht, muss deshalb gleichzeitig die Daten seines Arbeitsgebers angeben oder anhand anderer Dokumente wie dem Presseausweis eine journalistische Tätigkeit nachweisen können. Ein Foto der Mondlandung aus dem Jahr 1969 belegt den hohen Stellenwert dieses Prinzips: Obwohl damals mehr als 600 Millionen Fernsehzuschauer die NASA-Mission live verfolgten, durfte die Aufnahmen dieses herausragenden nachrichtlichen Ereignisses nicht um den Gesamtsieg konkurrieren – der Astronaut Neil Armstrong konnte als ihr Urheber nicht als Fotograf im Sinn des Wettbewerbs anerkannt werden. Um sein Foto dennoch zeigen zu können, wurden es außer Konkurrenz in eine Sonderkategorie aufgenommen.

Der Wettbewerb spiegelt so seit Jahrzehnten keinesfalls Fotojournalismus in seiner Gesamtheit wieder, sondern konzentriert sich ausschließlich auf dessen professionellen Aspekt. Gleichzeitig stellt er ein potentiell Forum für Fotos dar, die sich im redaktionellen Entscheidungsprozess nicht durchsetzen konnten. „Im Fotoressort einer überregionalen Tageszeitung kommen Tag für Tag rund 4.000 Bilder an, die allesamt

²³⁸ Chris Hinterbermaier, Discounterkrieg am Bildermarkt. Fotomagazin 10/2007, S. 112.

²³⁹ N.N., World Press Photo 56 Amsterdam. In: De Fotojournalist 4/1956, S. 10.

um einen Platz im Blatt buhlen.“²⁴⁰ Der begrenzte Platz erzwingt so einen immensen Verdichtungsprozess, der Jahr für Jahr zwangsläufig über Millionen von Fotos hinweg geht, ohne dass diese jemals publiziert würden. Beispielsweise gelang es dem armenischstämmigen Fotografen Eric Grigorian nicht, eine Aufnahme von iranischen Erdbebenopfern im Jahr 2002 in den Medien zu platzieren: „Because I was shooting film, and because it was in a distant village, I didn't have a chance to send it anywhere until two or three days after the earthquake. I was told that as it was in black-and-white, and because it was two days old and no longer news, it couldn't be sold.“²⁴¹ Grigorian reichte sein abgelehntes Foto beim Wettbewerb ein. Dort wurde es nicht nur platziert, sondern trug schließlich sogar den Gesamtsieg davon. Die für den Fotojournalismus moderner Prägung unumgänglich erscheinende Forderung nach Aktualität ist demnach im Ausstellungskontinuum aufgehoben. Stattdessen muss eine Aufnahme lediglich mit dem Zeitkorridor des Wettbewerbs korrespondieren.

Dafür hat ein anderer Anspruch noch immer Bestandscharakter: Es ist untersagt, digital manipulierte Fotos einzusenden. Nur solche Veränderungen des Bildmaterials sind gestattet, die sich mit konventionellen Dunkelkammertechniken erzielen ließen.²⁴² World Press Photo bewegt sich damit im Rahmen eines Konsenses, der mit der Glaubwürdigkeit des Mediums Fotografie zusammenhängt. Die Aufhellung, Abdunklung oder der Beschnitt eines Fotos gelten vor diesem Hintergrund als akzeptabel, so lange durch diese Verfahren Defizite des Ausgangsmaterials kompensiert werden oder der Bildinhalt im Interesse einer effizienten Kommunikation konzentriert wird. Sobald dem Betrachter jedoch Phänomene vorgegaukelt werden, die im Moment der Aufnahme gar nicht zugegen waren, verliert das Foto seinen authentischen Charakter. Da außerdem selbst Anfänger mit immer leistungsfähigeren Bildbearbeitungsprogrammen mittlerweile „binnen kürzester Zeit beeindruckende Montagen erstellen, die frappierend ‚echt‘ aussehen“²⁴³, lassen sich solche Aufnahmen nicht mit der Forderung nach hohen professionellen Standards in Einklang bringen.

²⁴⁰ Stephan Jansen, *Erst die Pflicht, dann die Kür*. In: Julian J. Rossig, *Fotojournalismus*. Konstanz 2006, S. 19.

²⁴¹ Eric Grigorian zitiert in: *World Press Photo* (Hrsg.), *World Press Photo 2003*. London 2003, S. 7.

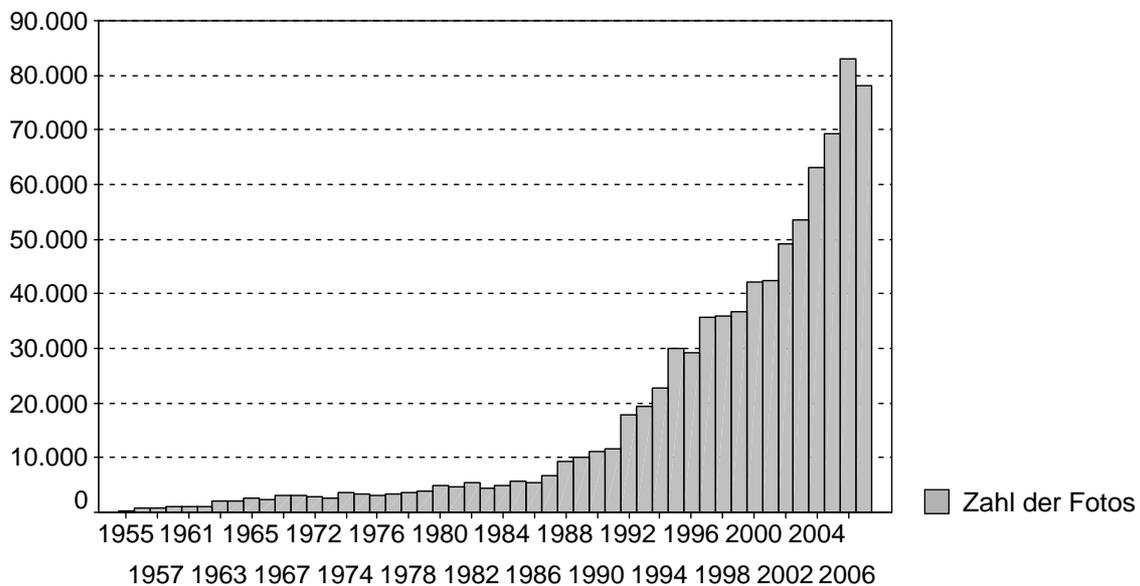
²⁴² Vgl. *World Press Photo, World Press Photo Contest 2008 Entry Rules, Guidelines and Entry Form*.

In: www.worldpressphoto.org/images/stories/PDF/photocontest/entry%20rules_engels_def.pdf vom 3.12.2007.

²⁴³ Rossig (2006), S. 161f.

Ausdrücklich erwünscht ist derweil der Einsatz digitaler Bildformate als Einsendemedium. Seit 1998 erstmals CDs als Bildträger beim Wettbewerb akzeptiert wurden, hat die digitale Datei den verkörperten Abzug oder das Dia fast vollständig verdrängt. Die Stiftung fördert diese Entwicklung aktiv und animiert Fotografen seit 2005, ihr Material direkt über das Internet zur Verfügung zu stellen. Diese Vorgehensweise reflektiert redaktionell etablierte Standards und dient gleichzeitig dazu, die Materialflut in praktikabler Weise zu organisieren. Diese erfuh im Lauf der Wettbewerbsgeschichte eine massive Steigerung (vgl. Abb. 7):

Abb. 7: Zahl der eingesandten Fotos seit 1955

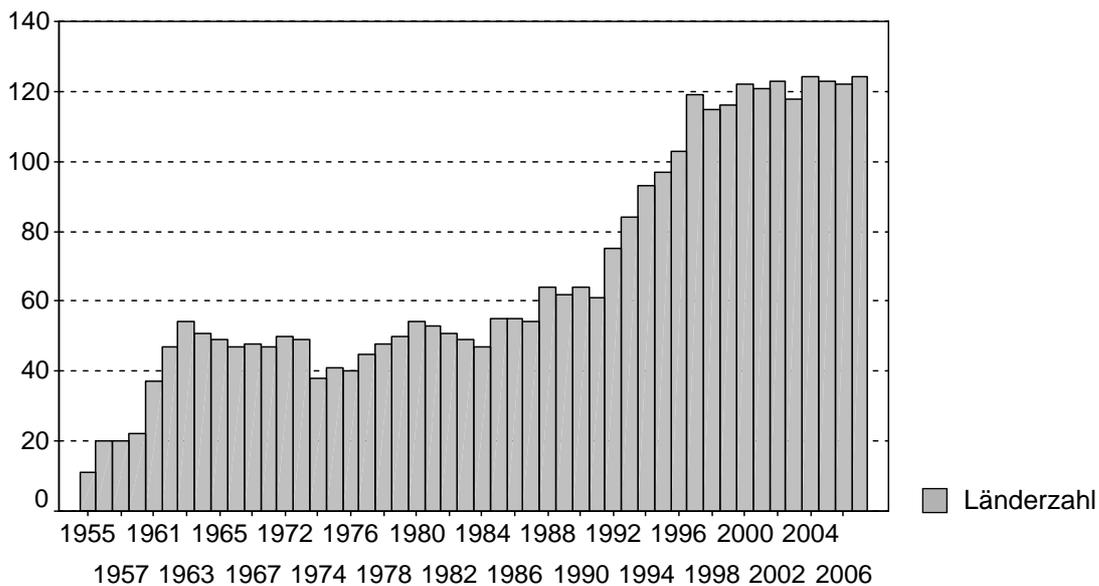


Quelle: World Press Photo. Einzelne Werte können auf Schätzungen basieren.

Es wird deutlich, dass der Zuwachs an eingesandten Fotos in zwei Phasen zu unterteilen ist: Vom ersten Wettbewerb im Jahr 1955 bis in die späten 1980er Jahre zeichnet sich ein relativ konstanter Anstieg ab, der kontinuierliches Wachstum erkennen lässt. Diese Konstanz schlägt in den frühen 1990er Jahren in eine radikale Expansion um, die auf ihrem Höhepunkt zwischen 2005 und 2006 einen Sprung von mehr als 10 000 Fotos aufweist. Obwohl 2007 der Höchststand des Vorjahres unterschritten wurde, wird die Zahl der eingesandten Fotos dauerhaft kaum zurückgehen. Noch nie war es so einfach, als Fotograf am Wettbewerb teilzunehmen. Der Verzicht auf eine Teilnehmergebühr und die Förderung der (zumindest in industrialisierten Ländern) kos-

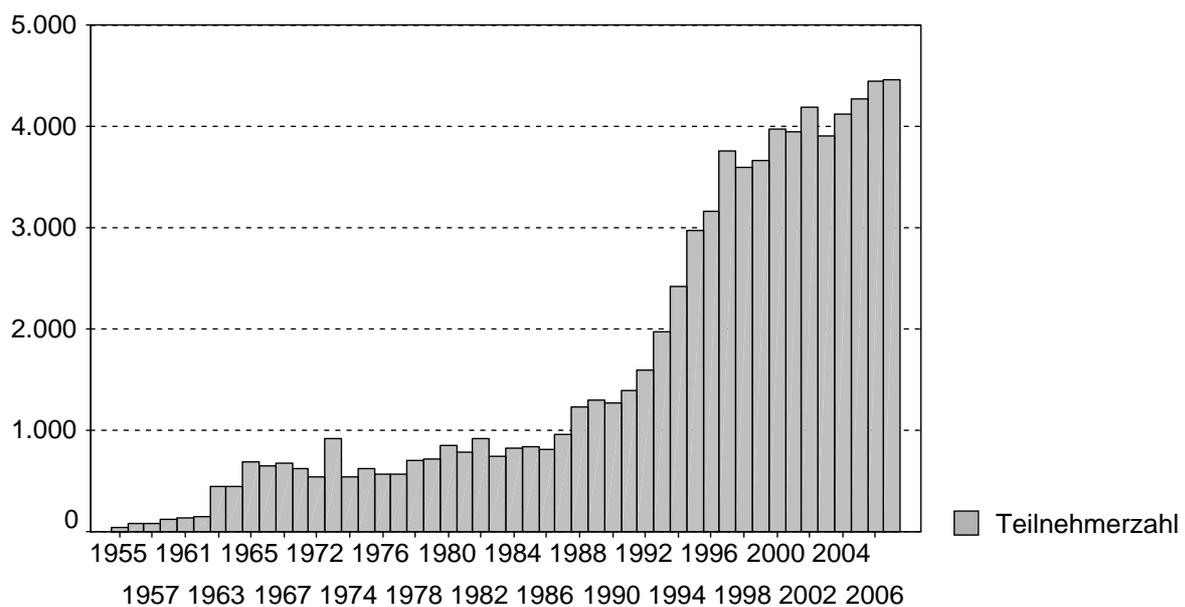
tengünstigen digitalen Datenübertragung haben einen stetigen Materialanstieg begünstigt. Die massive Ausdehnung der Reichweite schlägt sich seit etwa 20 Jahren auch in einem erheblichen Zuwachs bei den Teilnehmerländern (Abb. 8) und der Teilnehmerzahl (Abb. 9) nieder. Durch den hohen Konkurrenzdruck war es deshalb auch noch nie so schwer wie heute, bei World Press Photo einen Preis zu gewinnen:

Abb. 8: Teilnehmerländer seit 1955



Quelle: World Press Photo. Einzelne Werte können auf Schätzungen basieren.

Abb. 9: Teilnehmerzahl seit 1955



Quelle: World Press Photo. Einzelne Werte können auf Schätzungen basieren.

Schon lange vor dem Boom wurde 1973 von Seiten der Stiftung die Hoffnung geäußert, dass sich der Wettbewerb als die bedeutendste Auszeichnung im Bereich des Fotojournalismus etablieren könnte: „There is all the hope that the Golden Eye will win the same reputation in press photography as the Oscar has in the movie pictures.”²⁴⁴ Diese Zielsetzung hält ihr Direktor Michiel Munneke heute für verwirklicht: „For the large audience and the public, people see us in a certain way as the most prestigious award. You can compare it with awards like the Oscar” (vgl. S. a23). Obwohl World Press Photo demnach von einem breiten Publikum wahrgenommen wird, sieht die Organisation ihren größten Einfluss auf dem Feld der professionellen Fotografen. Für sie stellt der Ausgang des Wettbewerbs laut Kari Lundelin eine Art international wirksamen Diskussionsanreiz dar: „They are stimulated, even provoked to talk about whether they agree or not and to compare their work and the work in their country, in their culture to it. I think that is probably the most immediate but also the most powerful way World Press Photo interacts or contributes to the international photography community” (vgl. S. a19).

Eine besondere Rolle kommt dabei dem jährlich publizierten Buch zum Wettbewerb zu. Seit es 1962 zum ersten Mal erschienen ist, hat es sich zu einem fest etablierten Multiplikator für Pressefotografie entwickelt. Claudia Hinterseer beschreibt dabei einen interdependenten Prozess: „There are a lot of World Press Photo yearbooks that are part of the libraries in photo agencies. If they need something, they would look at the books and find a photographer or photography that fits an article they are writing [...] Picture editors place the pictures and they get seen by photographers. World Press Photo also shapes the view on the history of photography” (vgl. S. a12). Obwohl sich dieser Effekt empirisch nicht belegen lässt, erscheint er zumindest plausibel: Im immer härter werdenden Konkurrenzkampf um Preise und Auszeichnungen müssen Wettbewerbsfotos eine enorme Prägnanz aufweisen, die sie wiederum für die mediale Verwendung prädestiniert. Indem sie in diesem Kontext auch von Fotografen rezipiert werden, erscheinen sie geeignet, deren Bildsprache zu beeinflussen. Das visuelle Destillat vergangener Jahre wird so zum potentiellen Impuls einer künftigen Entwicklung.

²⁴⁴ H.G. (Henk) Kersting, World Press Photo – its past & present. In: Photo-Journalism '73.

Auf individueller Ebene ist demnach von einem sehr weit reichenden Stiftungseinfluss auszugehen: Indem jeder Teilnehmer unabhängig von seinem Erfolg kostenlos ein Jahrbuch zugestellt bekommt, kann er seine Arbeit mit Fotos vergleichen, die die Jury als preiswürdig erachtet hat. Michiel Munneke misst diesem Umstand große Bedeutung zu: „I realized that many photographers use the yearbook as an important source of inspiration and as a teaching tool. Often they only got very little access to other resources while World Press Photo keeps sending a copy of the annual catalogue to everyone who participated in the competition. I consider it very important to maintain sending these publications although it has become a very costly exercise since the number of participating photographers is growing“ (vgl. S. a25).

Das Jahrbuch wird so zu einem integrierenden Element, das Fotografen in aller Welt zu einem virtuellen Forum verbindet. Ben ten Berge beobachtet seit Jahrzehnten, wie intensiv die Auswahl der Jury rezipiert und als Handlungsanreiz umgesetzt wird: „The professional field closely watches the outcome of our contest and tries to learn from that. Since we have our website this is even stronger. Visibly you can feel it. More and more people try to adept styles and attitudes and learn from things that have come high in our contest“ (vgl. S. a5).

Begreift man Fotografie als visuelle Sprache, wird demnach ihr Vokabular und ihre Grammatik nach den Maßstäben der jährlich wechselnden Jury durch World Press Photo modifiziert. Wiederkehrende Phrasen werden von Beobachtern aufgegriffen und in das eigene Aussagespektrum integriert. Auch Maarten Koets geht als Leiter der Fortbildungsabteilung von diesem Effekt aus: „In a way that is what the entire exhibition is about: Showing the best examples of photojournalism and trying to stimulate people to aspire to those standards. It is all about your visual databank. You take with you what you see and what you like and experiment with it in a new situation hopefully to your own advantage“ (vgl. S. a15). Besonders erfolgreiche Fotografen erlangen so einen überproportional starken Einfluss auf die Entwicklung ihres Mediums. Laut Bart Schoonus von der Ausstellungsabteilung reflektiert sich dieses Phänomen in immer wiederkehrenden narrativen Ansätzen: „If you see a lot

of pictures during many years, you can see: ‚Oh that is the typical Nachtwey-approach‘ (vgl. S. a31).

Doch nicht nur der Stil von Bildreportern wie James Nachtwey, der zweimal den Gesamtwettbewerb gewonnen hat, beeinflusst unmittelbar die Arbeit anderer Fotografen. Regelmäßig wird bei World Press Photo beobachtet, wie ganze Themenkomplexe regelrecht kopiert werden. Claudia Hinterseer berichtet, dass zu jedem Wettbewerb verstärkt Motive des Vorjahres eingesandt würden: „If you see like this year a gymnastics class from China winning, you will get plenty stories exactly like this one in the next year“ (vgl. S. a12). Auch ihre Kollegin Evelien Kunst hat eine Rückkopplung beobachtet: „If this year a crying baby in the arms of his father wins, next year you will see lots of pictures of crying babies in the arms of their fathers entering the contest“ (vgl. S. a18).

World Press Photo wird so zu einem Katalysator moderner Pressefotografie. In einem reaktiven Prozess wird die Arbeit von Fotojournalisten in aller Welt gebündelt, selektiert und als Konzentrat wieder dem System zugeführt. Der Preis ist so „zwangsläufig das gigantische Flutungsbecken für den Jahresausstoß der professionellen Bildjournalisten geworden [...] Ein Talentbassin, in dem günstigstenfalls am Ende Qualität oben schwimmt.“²⁴⁵

Ein solcher Vorgang muss zwangsläufig neben dem Wunsch der Partizipation auch Ablehnung und Verweigerung hervorrufen. So thematisiert Maarten Koets den Umstand, dass einige Fotografen seine Organisation bewusst mieden: „They do not want to get involved with World Press Photo. They sometimes identify us as the McDonalds of photography“ (vgl. S. a13). Wie die Fastfood-Kette wird auch die Stiftung in diesem Kontext zu einem Globalisierungssymbol. Ihr unbestritten positiver Einfluss auf die Karrieren der Gewinner macht sie zu einem internationalen Anziehungspunkt, dessen Wirken einer individuellen Interpretation der Fotografie entgegenstehen kann. Dennoch muss der ständige Teilnehmeranstieg auch als Zustimmung gewertet werden, der gegenüber die Ablehnung eine Minderheitenmeinung darstellt. Insofern charak-

²⁴⁵ Manfred Zollner, Zeit im Bild. World Press Photo 2000. In: Fotomagazin 4/2001, S. 9.

terisiert Michiel Munneke World Press Photo durchaus zutreffend: „For the profession, we are probably being seen as a unique organisation in the sense that we are the only truly global competition. We are seen as an organisation that is doing the utmost to promote photojournalism“ (vgl. S. a23).

Im Einklang mit dem im Mission Statement formulierten Anspruch ist die zentrale Wirkungssphäre von World Press Photo demnach auf dem Feld des professionellen Fotojournalismus zu verorten. Kari Lundelin attestiert der Stiftung im Vergleich dazu nur marginale Einflussmöglichkeiten auf die öffentlichen Meinung: „I am sure you could conclude from the fact that hundred thousands of people come to visit our exhibitions, there is a certain interaction between World Press Photo and the public. But we are not a lobby organisation. Since we do not have any specific issues that we are advocating, the way we would influence public opinion would be very incidental“ (vgl. S. a22).

Dennoch begreift Claudia Hinterseer die enorme Publizität des Siegerfotos als Chance, Menschen mit einer Aufnahme zu konfrontieren, die sie andernfalls nie gesehen hätten: „We might change a few peoples opinion with the whole publicity machine we have going on. The winning image is published worldwide on the front pages of almost every newspaper from here to Japan or Peru. They all have been looking at this starving child in Niger. Probably they would not have seen the picture if it would not have won the World Press Photo award“ (vgl. S. a11). Der Wettbewerb nutzt laut Maarten Koets andere Medien als Vehikel für ausgewählte Fotos, die so zur Kenntnis des Rezipienten gelangen können: „We are part of a media and infotainment complex and if a message is repeated often enough, people can take to it“ (vgl. S. a15).

Die Auszeichnung „World Press Photo of the Year“ mit dem Oscar gleichzusetzen, erscheint angesichts der genannten Befunde gerechtfertigt. Auch die jährlichen Preise der US-amerikanischen ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES verfügen im Filmsektor über einzigartiges Prestige und generieren Aufmerksamkeit für ihre Träger. Ähnlich wie der Oscar werden auch die Auszeichnungen von World Press Photo in einer feierlichen Zeremonie überreicht. Obwohl diese nicht mit der finanziellen

Potenz des Filmpreises konkurrieren kann, ist auch bei den so genannten Award Days neben den Siegern ein prominentes Fachpublikum in Amsterdam zugegen.

Im Unterschied zu dem primär US-amerikanischen Filmpreis nimmt World Press Photo jedoch für sich in Anspruch, Fotografen aller Nationen gleichermaßen ein Forum zu bieten. Dies unterscheidet World Press Photo auch von dem in den USA heimischen Pulitzer-Preis, der ebenfalls großes Renommee auf sich vereint. Dort können jedoch nur Fotografen prämiert werden, deren Arbeit regelmäßig in den Vereinigten Staaten publiziert worden ist. Außerdem beziehen sich nur zwei der 21 Kategorien des Pulitzer-Preises auf Fotografie, während World Press Photo keine anderen Medieninhalte auszeichnet.

Seit 1998 bedient sich World Press Photo dabei eines zweistufigen Jurysystems, um die Zahl der eingehenden Fotos zunächst massiv zu reduzieren, ehe der eigentliche Bewertungsprozess eingeleitet werden kann. Beide Jurys setzen sich ausschließlich aus Fotografen, Bildredakteuren und Mitarbeitern von Fotoagenturen zusammen. Deren praktisch erworbenes Fachwissen wird so für die Stiftung zu einer wertvollen Ressource, auf deren Grundlage die Jurymitglieder ihre Entscheidungen treffen. Geeignet erscheinende Personen werden durch World Press Photo eingeladen, sich Anfang Februar jeden Jahres mit dem eingegangenen Material auseinanderzusetzen. Dabei ist World Press Photo nach eigener Darstellung um ein hohes Maß an Internationalität bemüht und nimmt keinerlei Einfluss auf die Abstimmungsprozesse.²⁴⁶

Micha Bruinvels, der für die Koordinierung des Wettbewerbs zuständig ist, weist dennoch auf kulturell definierte Bewertungsmaßstäbe hin: „We try to ensure objectivity by building up the jury in a certain way and do our best to ensure neutrality. Nevertheless a western view on the picture remains. If World Press Photo was a project for instance in the Arabic world, there would be a completely different approach“ (vgl. S. a8). Doch World Press Photo nimmt nicht nur durch die Auswahl der Jury indirekten Einfluss auf den Verlauf des Wettbewerbs. Auch die Definition

²⁴⁶ vgl. World Press Photo, About the contest.

In: http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=33 vom 3.12.2007.

unterschiedlicher Kategorien, in denen die Fotos eingereicht werden können, wirkt sich unmittelbar auf die Strukturierung des Materials aus. Laut Michiel Munneke unterliegen die Kategorien einem stetigen Modifikationsprozess: „We are constantly refining the categories so that they represent what is published in newspapers and magazines worldwide. About seven years ago this made us integrate a category like portrait into the competition, because we had the feeling that portraiture was very prominent in photojournalism at that time“ (vgl. S. a24).

1955 waren die Kategorien noch sehr allgemein gehalten. Zunächst hatten Fotografen drei Optionen, ihre Bilder einzuordnen. Die Sparten „News Pictures“, „Sport Pictures“ und „Picture Stories“ wiesen auf frühen Teilnehmerformularen nur marginale definitorische Unterschiede auf und ließen so verschiedenste Beiträge zu. Auch wenn dieses Spektrum durch Unterkategorien langsam differenziert wurde, blieb seine triadische Struktur lange Zeit bestehen. Vereinzelt kamen Sonderpreise dazu wie etwa der von Leica gestiftete „Oskar Barnack Award“ (1979) oder der durch eine Kinderjury vergebene „World Press Photo Children’s Award“ (1983). Während das Kinderpressefoto des Jahres seit 2003 nicht mehr vergeben wird, führt Leica seinen Preis bis heute außerhalb der Arbeit von World Press Photo fort. Für einige Jahre existierende Kategorien wie „Happy Events“ (1982) oder „Science and Technology“ (1986) reflektierten bestimmte mediale Trends und boten gleichzeitig Fotos eine Plattform, die durch sie als Wettbewerbselement oft erst möglich wurden. Gegenwärtig existieren zehn unterschiedliche Kategorien²⁴⁷:

- **Harte Fakten (Spot News)**
Fotos oder Serien/Portfolios von unvorhersehbaren Ereignissen, für die keine Planung möglich war.
- **Reportagen (General News)**
Fotos oder Serien/Portfolios geplanter und/oder organisierter Ereignisse.
- **Menschen in den Schlagzeilen (People in the News)**
Fotos oder Serien/Portfolios von Menschen in der Aktualität.

²⁴⁷ Wörtlich zitiert nach: World Press Photo, Teilnehmerbroschüre Wettbewerb 2005. Digitales Dokument. Amsterdam 2004.

- **Sport Action (Sports Action)**
Aktionsfotos von Sportveranstaltungen, Einzelfotos oder Serien/Portfolios.
- **Sport Feature (Sports Features)**
Sport Feature Einzelfotos und Serien/Portfolios zu allen Themenbereichen im Sport.
- **Aktuelle Themen (Contemporary Issues)**
Feature Fotos oder Serien/Portfolios, die zeitgenössische soziale Themen, Umweltthemen, Gesundheitsthemen usw. zum Inhalt haben.
- **Alltagsleben (Daily Life)**
Fotos oder Serien/Portfolios, die Farbe und Vielschichtigkeit des täglichen Lebens darstellen.
- **Porträts (Portraits)**
Fotos oder Serien/Portfolios, die Persönlichkeiten oder Personen (einzelne oder Gruppen) des öffentlichen Lebens portraitieren.
- **Kunst und Kultur (Arts and Entertainment)**
Redaktionelle Berichte über bildende und darstellende Kunst, traditionelle Veranstaltungen und Festivals usw. als Fotos oder Serien/Portfolios.
- **Natur (Nature)**
Fotos oder Serien/Portfolios, die die Natur zum Thema haben: Flora und Fauna, Landschaften, Ökologie usw.

Die teilnehmenden Fotografen reichen jedes ihrer Bilder in einer von ihnen selbst gewählten Kategorie ein. Die erste aus fünf Mitgliedern bestehende Jury betrachtet jedes dieser eingesandten Fotos als digitale Projektion und hat nun die Aufgabe, sie in die zweite Runde weiterzureichen oder bereits an diesem Punkt aus dem Wettbewerb auszuschließen. Obwohl jedes Foto dabei nur eine positive Stimme benötigt, wird bereits jetzt mehr als die Hälfte des Materials eliminiert. Auch wenn die erste Jury keine weiteren Entscheidungen zu treffen hat, ist ihre Selektionsleistung damit zentral für den weiteren Verlauf. Laut Maarten Koets scheitern primär Fotos an dieser Hürde, die keine visuellen Akzente setzen: „Initially it is the visual appeal of a picture because it has to survive the first round. If it does not have a visual appeal it is likely to be lost“ (vgl. S. a14).

Aus Gründen der Zeitökonomie darf die Jury zu diesem Zeitpunkt nicht die mit den Fotos korrespondierenden Bildtexte einsehen. Sie muss die Bilder demnach auf Basis ihres eigenen medialen Vorwissens in die Themenagenda des Vorjahres integrieren und so nach Anhaltspunkten für ihre journalistische Relevanz suchen. Claudia Hinterseer problematisiert diesen Umstand an einem Beispiel: „You come to a point where you look at a picture and it might show somebody suffering from Katrina in New Orleans and it turns out to be the same event but Wilma in Mexico. The jury has no idea what they are looking at. In the first rounds they cannot know without the caption information“ (vgl. S. a10).

In den folgenden vier Runden kommt die aus neun Personen bestehende zweite Jury zum Einsatz. Sie hat die Aufgabe, in einem kontinuierlichen Abstimmungsprozess das Bildmaterial immer weiter zu verdichten, bis schließlich in jeder Kategorie drei Einzel-fotos und drei Serien als Sieger feststehen. Darüber hinaus darf sie am Ende bis zu vier Lobende Erwähnungen für jeweils zwei Fotos und zwei Serien aussprechen, die sich zuvor nicht durchsetzen konnten. Bei den rund 60 Platzierungen, die aus diesem Prozess resultieren, ist die Jury an keine technischen oder inhaltlichen Beschränkungen gebunden. Anders verhält sich dies bei der Wahl des World Press Photo of the Year, das grundsätzlich aus der Endauswahl hervorgeht. Dessen erwünschte Eigenschaften sind im Reglement des Wettbewerbs festgelegt: „The Premier Award [...] will honour the photographer whose photograph, selected from all entries, represents an event, situation or issue of great journalistic importance in that year, and demonstrates an outstanding level of visual perception and creativity.“²⁴⁸

Die abschließende Abstimmung über das Gesamtsiegerfoto beschrieb der Gründer der französischen Bildagentur AGENCE VU Christian Caujolle bei seiner Juryarbeit im Jahr 1986 als radikale und gewalttätige Handlung, da ihm wenigstens die Hälfte der Fotos in der Endrunde gefallen habe.²⁴⁹ Schon in früheren Stellungnahmen betonten die unterschiedlichen Juries die Subjektivität ihrer Entscheidungen: „Aus tausenden

²⁴⁸ World Press Photo, Judging Procedures for the Annual World Press Photo Contest. Amsterdam 2006, S. 5.

²⁴⁹ Vgl. World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo Ooggetuige '86. Amsterdam und Brüssel 1986, S. 3.

von Fotos das Beste auszuwählen wird niemals ganz befriedigend und frei von Kritik sein können, weil Fotos nun einmal nicht wie Mastkälber oder fette Schweine auf dem Viehmarkt beurteilt werden.“²⁵⁰ Der zweiwöchige Abstimmungsvorgang ist dementsprechend von intensiven Diskussionen geprägt, die sich häufig bis in die Nacht erstrecken.²⁵¹ Am Ende seiner Juryarbeit im Jahr 1993 formulierte der britische Journalist Stephen Mayes einen doppelten Anspruch an das Resultat dieses Prozesses: „For the jury of World Press Photo there is the even greater responsibility of setting standards to be followed, as well as offering a challenge to established photographers to work even better next year.“²⁵²

Alle Fotografen, die am Ende ausgezeichnet werden oder eine Lobende Erwähnung verbuchen können, werden mit dem GOLDEN EYE AWARD ausgezeichnet. Dabei handelt es sich um einen vergoldeten Metallkubus, der dem Fotografen des erstplatzierten Einzelfotos und der erstplatzierten Serie jeder Kategorie zusammen mit einem Geldpreis von 1500 Euro überreicht wird. Als Premier Award ist das Gesamtsiegerfoto mit 10 000 Euro dotiert.²⁵³

Dessen Verständnis hat sich wie die Kategorien stetig gewandelt. Ben ten Berge sieht ursprünglich den handwerklichen Aspekt im Vordergrund: „Originally, and now I speak of 1955, the picture should basically be skilfully made by a craftsman with a certain degree of intellect“ (vgl. S. a3). Indem die herausragende Relevanz des abgebildeten Geschehens zu einem qualifizierenden Merkmal erhoben wurde, sind frühe World Press Photos wie Mogens von Havens Aufnahme eines Motorradunfalls (1955) heute undenkbar geworden. Kari Lundelin sieht darin eine Parallele zur Entwicklung des gesamten Mediensystems: „The description has changed over the years and since the whole media and photography has changed over fifty years it is very clear to see that the pictures that might have been World Press Photos of the Year in the sixties are no longer the pictures that win today“ (vgl. S. a19f).

²⁵⁰ Wilbur E. Garrett zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo '83. Amsterdam und Brüssel 1983, S. 3.

²⁵¹ Vgl. World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo 2000. London 2000, S. 9.

²⁵² Stephen Mayes zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), Eyewitness World Press Photo 1993. London 1993, S. 5.

²⁵³ Vgl. www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=34 vom 3.12.2007.

3.3 Ausgezeichnete Pressefotografie als Diskussionsgegenstand

Der Spiegel der Kritik wird kritisiert

Als World Press Photo im Jahr 1995 das 40-jährige Stiftungsjubiläum feierte, wurde in der zu diesem Anlass publizierten Aufsatzsammlung *DER SPIEGEL DER KRITIK* eine weit reichende Interpretation der bisher geleisteten Arbeit vorgetragen: „Seit vierzig Jahren hält die Stiftung World Press Photo der Zeitgeschichte den Spiegel vor, einen Spiegel mit vielen Facetten, wie eine visuelle Chronik der Vergangenheit, eine Geschichte des Augenblicks und eine Übersicht jener Ereignisse, die die Zukunft gestalten.“²⁵⁴ Als Grundlage dieser Behauptung dient ein Zitat des französischen Schriftstellers und Philosophen Jean-Paul Sartre, der die Kulturleistungen des Menschen als Reflexion seiner selbst bewertet: „Kultur rettet nichts und niemanden, und sie rechtfertigt nichts. Aber sie ist ein Produkt des Menschen: Er spiegelt sich in ihr wider: nur dieser Spiegel der Kritik zeigt ihm sein Bild.“²⁵⁵

Die Pressefotografie als ein vom Menschen generiertes Kulturprodukt kann demnach als manifester Kommunikationsinhalt bewertet werden, durch dessen Analyse Rückschlüsse auf die Beschaffenheit des Mediensystems möglich werden. Es ist dabei ein schon fast zum Allgemeinplatz der Kulturkritik gewordener Topos, „daß wir heute in Zeiten der Bilderflut leben [...] Aus dem seltenen Ereignis, einem Bild zu begegnen [...] ist ein aggressiver Bilderzwang geworden.“²⁵⁶ Die unaufhaltsam wuchernde Quantität des Fotomaterials wird von World Press Photo nach sich wandelnden Qualitätsmaßstäben reduziert und so auf ein rezipierbares Maß komprimiert (vgl. 3.2). Auf diese Weise wird die Arbeit der Stiftung selbst in doppelter Hinsicht zum Gegenstand der Kritik. Einerseits provozieren die hinter der Bildauswahl stehenden Selektionsmechanismen regelmäßigen Widerspruch. Andererseits lassen sich Defizite, die bei der Beschaffenheit der Pressefotografie seit ihrem Bestehen diagnostiziert werden, in konzentrierter Form in der Ausstellung wieder finden.

²⁵⁴ Howard Chapnick, Gedanken zum Fotojournalismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In: Mayes (1995), S. 9.

²⁵⁵ Jean-Paul Sartre zitiert in: Mayes (1995), S. 3.

²⁵⁶ Jochen Hörisch, *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*. Frankfurt am Main 2001, S. 57.

Der Mainzer Kommunikationswissenschaftler Jürgen Wilke spricht ethischen Prinzipien im Journalismus die Funktion zu, „den Spielraum des rechtlich nicht Verbotenen auf das moralisch Verantwortbare eingrenzen“²⁵⁷. Es existieren deutlich abgrenzbare Konzepte journalistischer Ethik, die die Verantwortung für die Einhaltung bestimmter Prinzipien bei unterschiedlichen Gruppen verorten. So wird die Rolle des einzelnen Journalisten insbesondere durch das Konzept der journalistischen Individualethik betont, als dessen Hauptvertreter gemeinhin der Medienethiker Hermann Boverter genannt wird.²⁵⁸ „Neben einer qualifizierten fachlichen und handwerklichen Ausbildung wird vom einzelnen Journalisten eine solide, berufsethische Fundierung gefordert, die ihm seine hohe Verantwortung gegenüber den Objekten seiner Berichterstattung, aber auch gegenüber Publikum und Gesellschaft bewusst machen soll.“²⁵⁹

Diese Konzentration auf den individualethischen Aspekt schließt das zunächst von Manfred Rühl und Ulrich Saxer vorgestellte Konzept der Mediensystem-Ethik²⁶⁰ aus: Hier wird Journalismus als komplexes Handlungssystem interpretiert, das den Spielraum einzelner Akteure auf die ihnen zugewiesene Rolle und deren Arbeits- und Berufsnormen eingrenzt. Diese makroperspektivische Betrachtung verschiebt die Diskussion über die Moral des Einzelnen hin zu einer Diskussion über die Moral des Mediensystems.²⁶¹ Dem steht als dritter erwähnenswerter Aspekt das etwa durch den US-amerikanischen Kommunikationswissenschaftler Clifford Christians vertretene Konzept der Publikumsethik gegenüber. Demnach existiere eine „umfassende moralische Pflicht der Öffentlichkeit, soziale Prozesse wie die gesellschaftliche Kommunikation zu überwachen“²⁶². Damit geht der in der Praxis nur schwer einlös-

²⁵⁷ Jürgen Wilke, Analytische Dimensionen der Personalisierung des Politischen.

In: Kurt Imhof und Peter Schulz (Hrsg.), Die Veröffentlichung des Privaten – Die Privatisierung des Öffentlichen. Opladen 1998, S. 292.

²⁵⁸ Vgl. Michael Haller und Helmut Holzhey, Die Frage nach der Medienethik. In: Ebd. (Hrsg.), Medien-Ethik. Beschreibungen, Analysen, Konzepte für den deutschsprachigen Journalismus. Opladen 1992, S. 12.

²⁵⁹ Heinz Pürer, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Ein Handbuch. Konstanz 2003, S. 144.

²⁶⁰ Vgl. Manfred Rühl und Ulrich Saxer, 25 Jahre Deutscher Presserat. Ein Anlaß für Überlegungen zu einer kommunikationswissenschaftlich fundierten Ethik des Journalismus und der Massenkommunikation. In: Publizistik 26/1981, S. 471ff.

²⁶¹ Vgl. Ulrich Saxer, Journalistische Ethik im digitalen Zeitalter – eine Chimäre? In: Lutz Erbring und Stephan Ruß-Mohl (Hrsg.), Medien ohne Moral. Variationen über Journalismus und Ethik. Berlin 1988.

²⁶² Clifford G. Christians, Gibt es eine Verantwortung des Publikums? In: Wolfgang Wunden (Hrsg.), Medien zwischen Markt und Moral. Beiträge zur Medienethik. Stuttgart 1989, S. 258.

bare Anspruch einher, dass sich das Publikum minderwertigem Journalismus kollektiv verweigern soll, um diesem so die Marktchancen zu entziehen.²⁶³

Für die vorliegende Studie ist insbesondere das Konzept der journalistischen Individualethik von Interesse, da der Fotograf als Wettbewerbsteilnehmer gleichsam entkoppelt von seinem redaktionellen Kontext auftritt. Gleichzeitig kommt jedoch auch der Mediensystem-Ethik Relevanz zu, da in Gestalt der Jury eine den Statuten von World Press Photo verpflichtete Urteilsinstanz auftritt. Um die Diskussion über die Arbeit der Stiftung aus verschiedenen Positionen zu beleuchten, werden neben theoretisch fundierten Standpunkten auch die Aussagen einzelner Fotografen und Jurymitglieder in die Ausführungen integriert.

Der Eichstätter Kommunikationswissenschaftler Klaus-Dieter Altmeppen charakterisiert die Arbeit des Journalisten als Vorgang, der erprobten Mustern folge: „Im beruflichen Alltag handeln die Journalisten gewohnheitsmäßig und routinisiert, spontan und blitzschnell. Und trotzdem handeln sie häufig der Situation angemessen und entsprechend der Erwartungen an ihr Verhalten. Der Grund dafür liegt im Wissensvorrat, die darin angelegten Erfahrungen und Kenntnisse stellen in Form von Deutungsmustern und Normvorstellungen das Bezugsschema für Handlungen bereit, sie strukturieren das Handeln.“²⁶⁴ Aus dieser Beschreibung resultiert nicht zuletzt die Notwendigkeit eines ständigen Diskurses, aus dem sich im Idealfall eine Optimierung journalistischen Handelns ableiten lässt. Soweit Moral dabei eine Rolle spielt, geht diese laut Hermann Boverter nicht auf kritische Reflexion zurück: „Es handelt sich um eine Moral, die nicht von der Einsicht in ihre Gründe und Zwecke begleitet ist. Diese Handlungswirklichkeit legitimiert sich dadurch, daß sie sich bewährt hat. Sie ist aber zugleich auch immer Handlungsentwurf für ein Zukünftiges, das noch zu leisten ist und wie es sein soll.“²⁶⁵

Durch sein Verhalten und letztlich auch durch sein moralisches Scheitern kann der Pressefotograf eine Reihe von Berufsgrundsätzen negativ tangieren, die der Münch-

²⁶³ Vgl. Pürer (2003), S. 144.

²⁶⁴ Klaus-Dieter Altmeppen, Entscheidung und Koordination. Dimensionen journalistischen Handelns. In: Löffelholz (2000), S. 299.

²⁶⁵ Hermann Boverter, Ethik des Journalismus. Zur Philosophie der Medienkultur. Konstanz 1984, S. 241.

ner Publizistikwissenschaftler Heinz Pürer als „in aller Regel unumstritten“²⁶⁶ beschreibt. Neben der Achtung vor Wahrheit und dem Streben nach Wahrhaftigkeit nennt Pürer auch die korrekte Beschaffung und Wiedergabe von Informationen sowie die Respektierung des Privatlebens und der Intimsphäre von Betroffenen der Berichterstattung. Ob ein Foto Gewalt, Brutalität und Unmoral verherrlicht oder einzelne Volksgruppen oder Religionen diskriminiert, wird letztlich nie von allen Rezipienten einhellig bejaht oder verneint werden. Auch die Frage, ob eine Abbildung das sittliche Empfinden verletzen könnte, ist Teil einer komplexen Güterabwägung. Christian Sauer von der Hamburger Akademie für Publizistik beschreibt verschiedene Einflussphären: „Als Journalist arbeite ich in einem Spannungsfeld zwischen öffentlichem Informationsbedürfnis, der schützenswerten Privatsphäre jener, über die berichtet wird, und kommerziellen Interessen meines Arbeitgebers und Dritter.“²⁶⁷

Abseits juristischer Fragen wird journalistische Fotografie im Allgemeinen und World Press Photo im Besonderen zum ständigen Objekt normativ begründeter Diskussionen, bei denen die potentielle Wirkung berichtender Bilder kritisch hinterfragt wird: „Tragen sie zur Abstumpfung unseres Mitgefühls bei, und verrohen sie die Kommunikation mit zunehmend schrecklichen Bildern? Ästhetisieren sie das Leiden anderer und neutralisieren damit den Wunsch einzugreifen? Spielen sie dem Feind in die Hände, oder garantiert andererseits die Freiheit der Berichterstattung andere Freiheiten in einer demokratischen Gesellschaft?“²⁶⁸ Auch wenn die Erörterung der folgenden fünf Streitpunkte angesichts unvereinbarer Standpunkte letztlich in der Aporie aufgehen muss, stellt die Thematisierung und Einforderung moralischen Verhaltens einen potentiellen Beitrag zur Sensibilisierung der Akteure dar. Dies kann als Teil der Natur der Ethik gewertet werden: „Ethik beschreibt und analysiert [...] Verhaltensmuster und Grundeinstellungen auf ihren moralischen Gehalt hin, erfasst moralische Probleme und Konflikte, entwickelt Lösungsvorschläge und überprüft sie hinsichtlich ihrer moralischen Konsequenzen.“²⁶⁹

²⁶⁶ Vgl. Pürer (2003), S. 145.

²⁶⁷ Christian Sauer zitiert in: Petra Tabeling und Fee Rojas, Tödliche Grenzen. In: Journalist 8/2007, S. 51.

²⁶⁸ Hoy (2006), S. 145.

²⁶⁹ Barbara Thomaß, Von Aristoteles zu Habermas. Theorien zur Ethik des Journalismus. In: Martin Löffelholz (Hrsg.), Theorien des Journalismus. Ein diskursives Handbuch. Wiesbaden 2000, S. 351.

3.3.1 Unangemessenheit der Fotografie

These I: Es ist ethisch nicht vertretbar, Menschen in Situationen der Not und des Elends zu fotografieren. Ein Verstoß gegen dieses Postulat degradiert die Abgebildeten zu austauschbaren Objekten der Berichterstattung.

Bereits in ihrem 1977 erschienenen Essay ÜBER FOTOGRAFIE wies Susan Sontag auf die allgemein propagierte Rolle der Kamera als Bewahrerin des Schönen hin: „Sieht man von jenen Situationen ab, in denen die Kamera dokumentieren oder gesellschaftliche Riten festhalten soll, so greifen die Menschen zur Kamera, um etwas Schönes auf den Film zu bannen [...] Niemand ruft: ‚Wie hässlich! Das muss ich fotografieren!‘“²⁷⁰ Es widerspricht demnach dem Alltagsverständnis von Fotografie, explizit negative Ereignisse visuell zu konservieren. Der britische MAGNUM-Fotograf Martin Parr sah sich aus diesem Grund mit dem Vorwurf des Zynismus konfrontiert, als er die Beerdigung seiner Schwiegermutter fotografierte. Anhand des populären Sujets der Kinderfotografie erläutert er seine Weigerung, gesellschaftliche Restriktionen beim Einsatz der Kamera zu akzeptieren: „Es gibt ein ungeschriebenes Gesetz, das besagt, dass Kinder lachend fotografiert werden sollten. Dabei besteht eine Kindheit normalerweise aus einem Mix aus Lachen und Weinen.“²⁷¹

Tatsächlich provozieren Babyfotos wie die der Australierin Anne Geddes keine wahrnehmbare Diskussion, obwohl ihre Arbeit den potentiell negativen Aspekt jeder Kindheit negiert. Indem sie mit Fotos von Säuglingen in Schmetterlings- oder Blumenkostümen die auch in westlichen Zivilisationen oft nicht einlösbare Utopie kindlicher Geborgenheit zelebriert, schafft sie kommerziell erfolgreiche Ikonen einer Wunschvorstellung. Geddes Bücher erreichen eine Gesamtauflage von 15 Millionen und sind bisher in 76 Ländern veröffentlicht worden.²⁷² Auch wenn es sich bei ihrer Arbeit um keine Form der Dokumentarfotografie handelt, illustriert sie in ihrer monothematischen Ausrichtung die populäre Akzeptanz des Positiven. Als die US-

²⁷⁰ Susan Sontag, Über Fotografie. Frankfurt ¹⁶2004, S. 84.

²⁷¹ Alexander Gorkow, Martin Parr über Propaganda. Interview. In: Süddeutsche Zeitung. Wochenendbeilage Kultur, Gesellschaft, Politik vom 25./26. März 2006, S. VIII.

²⁷² Vgl. Anne Geddes, Aus Liebe. Die Autobiographie. München 2007.

Amerikanerin Jill Greenberg 2006 dagegen weinende Kinder fotografierte, denen zuvor gereichte Süßigkeiten weggenommen worden waren, erntete sie von vielen Seiten Kritik: „Greenberg wird vorgeworfen, Kinder für die Kunst gequält zu haben.“²⁷³

Obwohl das vergleichsweise geringe Übel in Greenbergs Fall tatsächlich durch die Fotografin verursacht worden ist, belegt ihr Beispiel die mitunter großen Vorbehalte gegen die Abbildung leidender Menschen. Das dieser Ablehnung zu Grunde liegende Unbehagen resultiert nicht zuletzt aus einer Wahrnehmung des Fotografen als Profiteur, der ökonomische Vorteile aus dem Nachteil seines Gegenübers zieht: „Der Blick des Professional auf die Wirklichkeit gleicht dem der Nutte auf den Kunden: Er sucht sie nach Ausbeutungsmöglichkeiten ab.“²⁷⁴ Im Sinne dieser Argumentation wäre jedes leidende Subjekt für den Fotografen nur ein Objekt monetärer Erwägungen. Auch wenn er seine Kamera auf Menschen in prekären Situationen richtet, könnte er sich demnach nie mit ihnen solidarisieren: „Der Profi steht immer zu Diensten. Aber nicht jedem. Selber ein charakteristisches Produkt unserer Gesellschaft, stellt er seine Fähigkeiten dem Teil der Gesellschaft zur Verfügung, der die Normen bestimmt. Da findet er das Geld und die Anerkennung.“²⁷⁵ Auch der Siegerner Medienwissenschaftler Rainer Leschke problematisiert den aus finanziellen Interessen begangenen Normenverstoß: „Zum grundlegenden Problem avancieren diese Skandale jedoch durch den allgemeinen Verdacht, daß die normativen Devianzen im ökonomischen Interesse erfolgen.“²⁷⁶

Grundsätzlicher fällt indes ein Diskussionsansatz aus, der sich auf den Vorgang des Fotografierens selbst richtet. Dieser wird von verschiedenen Autoren in die Nähe der Gewalt gerückt. Schon der deutsche Autor Ernst Jünger wies auf Parallelen zwischen Bildproduktion und Krieg hin: „Es ist derselbe Verstand, der den Gegner über große Entfernungen hinweg auf die Sekunde und auf den Meter genau mit seinen Vernich-

²⁷³ N.N., Einfach zum Heulen. Die Fotografin Jill Greenberg bringt Kinder zum Schreien, um gegen Präsident Bush zu protestieren. In: View 9/2006, S. 25.

²⁷⁴ Dieter Hacker, Profis und Amateure. In: Wolfgang Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie. Band 3 – 1945-1980. München 1983, S. 191.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Rainer Leschke, Einführung in die Medienethik. München 2001, S. 19.

tungswaffen zu treffen weiß, und der das große geschichtliche Ereignis in seinen feinsten Einzelheiten zu bewahren sich bemüht.“²⁷⁷ In seiner Monographie FÜR EINE PHILOSOPHIE DER FOTOGRAFIE vergleicht der brasilianische Kommunikationstheoretiker Vilém Flusser die Arbeit des Fotografen sogar mit einem archaischen Akt: „Betrachtet man die Bewegungen eines mit einem Fotoapparat versehenen Menschen [...], dann gewinnt man den Eindruck eines Lauerns: Es ist die uralte pirschende Geste des paläolithischen Jägers in der Tundra.“²⁷⁸

Ein solches Verhalten erscheint angesichts akuter Notsituationen zunächst unangebracht. Ein implizit vorhandener Moralkodex sieht Anwesende beim Leiden anderer zunächst in der Rolle des Helfers; angesichts des Todes entspricht pietätvolle Zurückhaltung den Direktiven der Gesellschaft. Der Fotograf bricht aus diesem Normengeflecht aus, indem er seinem Mitmenschen scheinbar elementarste Formen der Zuwendung verweigert. Tatsächlich lässt sich jedoch aus keinem Foto zweifelsfrei rekonstruieren, was der Fotograf vor oder nach der Aufnahme getan hat. Das World Press Photo of the Year von 1985 zeigt die zwölfjährige Omaira Sánchez, die in Kolumbien bei einem Vulkanausbruch unrettbar von einer Schlammlawine verschüttet wurde. Nur der Oberkörper des Mädchens war vom Erdreich während ihres rund 60-stündigen Todeskampfes unbedeckt geblieben. Obwohl der Franzose Frank Fournier sie in dieser fatalen Situation portraitierte, sprach er ihr gleichzeitig wie alle anderen Anwesenden Mut zu. Seine eigene Charakterisierung der Situation lässt nicht auf mangelnde Anteilnahme schließen: „We knew we had to keep talking to her to keep her alive. Words cannot describe what we felt when she died.“²⁷⁹

Fourniers Schilderung der Situation zeigt, dass jede Diskussion über die Legitimität von Fotografie in Krisensituationen stets beim Fotografen selbst beginnen muss. Während dem Rezipienten seiner Arbeit ein durch die Medien domestiziertes Bild der Wirklichkeit vermittelt wird, begibt sich der Krisenfotograf zwangsläufig in ein

²⁷⁷ Ernst Jünger, Krieg und Lichtbild. In: Ebd. (Hrsg.), Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten. Berlin 1930, S. 9.

²⁷⁸ Vilém Flusser, Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen 1994, S. 31.

²⁷⁹ Frank Fournier zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo Ooggetuige '86. Amsterdam und Brüssel 1986, S. 5.

Umfeld, in dem zivilisatorische Grundprinzipien temporär oder permanent außer Kraft gesetzt sind. Psychische und physische Risiken bis hin zum Tod müssen als potentielle Konsequenzen gegen die Notwendigkeit der Berichterstattung abgewogen werden.

Für den US-amerikanischen Journalismusforscher Roger Simpson schädigt die unmittelbare Konfrontation mit Gewalt und Tragödien langfristig die Persönlichkeit des Journalisten: „Je länger ein Reporter oder Fotograf diese Art von Geschichten abdeckt, desto größer wird die Gefahr, dass er unter Traumasymptomen leidet.“²⁸⁰ Bevor Robert Capa 1954 in Indochina von einer Landmine zerrissen wurde, schilderte ihn ein Zeitzeuge als Mann mit einer verwüsteten Psyche: „Sein Gesicht ist grau, seine Augen sind trübe und verstört von den düsteren Träumen der Nacht; hier ist nur noch der Mann, dessen Kamera so viel Tod und Not gesehen hat, hier ist ein Mensch voller Verzweiflung und Schmerz, gequält, ganz und gar nicht schick, nicht lässig-heiter.“²⁸¹ Jahrzehnte später wird James Nachtwey als einer seiner bedeutendsten Nachfolger analog dazu feststellen: „Ich zahle für meine Arbeit einen hohen Preis [...] Viele Bilder verfolgen mich über lange Zeit. Die Jahre in den Kriegen haben mich trauriger und einsamer gemacht.“²⁸²

Vor sich selbst wie vor der Öffentlichkeit verantwortet Nachtwey seine riskante Tätigkeit durch die Zielsetzung, menschliche Misere nicht der Gleichgültigkeit preiszugeben zu wollen. Wie viele Fotografen definiert er sich als Beobachter, der stellvertretend für den Betrachter seiner Bilder zum Augenzeugen wird und ihm so eine Wirklichkeit zeigt, die ihm sonst verborgen geblieben wäre: „Könnte ein jeder Mensch auch nur ein einziges Mal mit eigenen Augen sehen, was Phosphor aus dem Gesicht eines Kindes macht oder wie ein verirrter Granatsplitter dem Nebenmann das Bein abreißt, dann müssten endlich alle einsehen, dass kein Konflikt dieser Welt es rechtfertigt, einem Menschen so etwas anzutun, geschweige denn Millionen Menschen. Aber es sieht eben nicht jeder mit eigenen Augen, und deshalb gehen Fotogra-

²⁸⁰ Roger Simpson zitiert in: Rolf von Siebenthal, Gute Geschäfte mit dem Tod. Wie die Medien mit den Opfern von Katastrophen umgehen. Basel 2003, S. 66.

²⁸¹ Whelan (1989), S. 389.

²⁸² James Nachtwey zitiert in: Schaefer (2007), S. 129.

fen an die Front: um Bilder zu machen, die wahrhaftig genug sind, die beschönigenden Darstellungen der Massenmedien zu korrigieren und die Menschen aufzurütteln aus ihrer Gleichgültigkeit; um anzuklagen und durch die Kraft dieser Anklage noch mehr Kläger zu mobilisieren.“²⁸³

Dieses Manifest stellt die Grundlage von Nachtweys Arbeit dar. Fotografen wie er erheben den Anspruch, „zum Sprachrohr all jener zu werden, die von der Welt unbeachtet bleiben, weil ihre Stimmen – falls sie je eine hatten – verstummt sind; zu appellieren, zu alarmieren, aufzuwühlen, aufzuschreien“²⁸⁴. Ob dieser Aufschrei das erwünschte Echo finden kann, wird noch diskutiert werden (vgl. 3.3.5). Bereits jetzt kann jedoch festgestellt werden, dass die spätere Veröffentlichung des Fotos den Schlüssel zu seiner ethischen Rechtfertigung darstellt. 1976 war John G. Morris prominentes Mitglied der Jury von World Press Photo. Damals äußerte er als einer der einflussreichsten Bildredakteure der USA die Hoffnung, dem Zivilisationsbruch dessen Bekanntmachung entgegenstellen zu können: „The photographer’s art can restore human dignity. It can bring a revelation of wrongs, a sort of solace in sorrow, a kind of resurrection for the departed. Photography – press photography – rescues our times from the oblivion of the forgotten moment. It provides a sense of place beyond our horizons.“²⁸⁵

Für den Rezipienten des westlichen Kulturkreises ist der Anblick hochgradig versehrtter Menschen oder gar Toter alles andere als eine Alltagserscheinung. Die fiktionalen Leichen der Film- und Computerindustrie beanspruchen keinen unmittelbar authentischen Referenzpunkt in der Realität. Auch wenn ihre Darstellung auf tatsächlich stattgefundene Ereignisse Bezug nehmen kann, handelt es sich letztlich doch um reale Schauspieler oder digitale Computermodelle. Auf dem Pressefoto bricht demnach potentiell eine Wirklichkeit ins Bewusstsein des Betrachters ein, die in dessen unmittelbarer Lebensrealität nicht verankert ist. Der Dortmunder Medienwissenschaftler Horst Pöttker sieht in dieser Diskrepanz einen Hemmschuh für die Kom-

²⁸³ James Nachtwey, Warum fotografiere ich den Krieg? In: www.war-photographer.com/de vom 3.12.2007.

²⁸⁴ Luc Sante. Vorwort. In: James Nachtwey, *Inferno*. Berlin 2004, S. 9.

²⁸⁵ John G. Morris zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo 1976. Amsterdam 1976, S. 3.

munikation medialer Inhalte: „Die Medien haben es mit der Erfüllung ihrer Aufgabe freilich noch nie leicht gehabt. Menschen pflegen bekanntlich nur widerwillig zur Kenntnis zu nehmen, was sich nicht mit ihren eigenen Erfahrungen und Interessen deckt.“²⁸⁶ Der Akt des Fotografierens würde demnach auch deshalb als unangemessen empfunden werden, weil seine Produkte nicht mit der Wirklichkeit des Adressaten in Einklang gebracht werden können. Dies korrespondiert mit einem zentralen Gedanken der Theorie der kognitiven Dissonanz, nach der sich Menschen nur jenen Medieninhalten zuwenden, die ihrer bereits gefassten Meinung entsprechen. Als unangenehm empfundene innere Spannungszustände sollen so von vorneherein vermieden werden.²⁸⁷

Angesichts von Schmerz und Elend bewegt sich der Fotograf jedoch tatsächlich auf einem schmalen Grad, auf dem er seine Maßstäbe ständig überprüfen muss. Sensationgier und Oberflächlichkeit widerten schon den Schweizer MAGNUM-Fotografen Werner Bischof an, den seine Kollegen im Koreakrieg (1950-1953) an „Geier über einem Schlachtfeld“²⁸⁸ erinnerten. Wenn der Fotograf den abgebildeten Menschen als bloße Illustration eines Leidenszustands taxiert, ist dessen Würde als Person tatsächlich in Frage gestellt.

Der Jury von World Press Photo kommt in diesem Kontext die Rolle zu, reißerische Bilder im Wettbewerbsaufkommen zu neutralisieren. Laut Claudia Hinterseer werden die extremsten Fotos schon im Selektionsprozess der Vorrunde eliminiert: „If you know what people send in for the contest – so much blood and horror, simplified pictures, chopped-off fingers and heads, boxes full of dead children – you start to realize that the jury comes up with a representation of the world that I believe is even more beautiful than it really is. If they see a picture full of blood, it is immediately out. This should be like a second layer to it. If you looked at everything that is out from the World Press Photo contest, you would get a very scary view of what the world looks like“ (vgl. S. a11f).

²⁸⁶ Horst Pöttker, Wozu brauchen wir Medien? Erwartungen an die Informationsvermittlung in der Gegenwartsgesellschaft. In: Wunden (1989), S. 92.

²⁸⁷ Vgl. Leon Festinger, Theorie der kognitiven Dissonanz. Herausgegeben von Martin Irle und Volker Möntmann. Bern u.a. 1978.

²⁸⁸ Werner Bischof zitiert in: Schaefer (2007), S. 102.

3.3.2 Ästhetisierung

These II: Pressefotografie transformiert menschliches Leid in analoge Stereotypen und Klischees. Die damit verbundene Ästhetisierung stellt eine Verklärung des Elends dar.

Ein bekanntes Foto des Brasilianers Sebastião Salgado wurde 1984 während einer Hungersnot in Äthiopien aufgenommen. In unwirklich scheinendem Licht zeigt es vier Flüchtlinge, die inmitten einer kargen Einöde stehen. Die Bildredakteurin des NEW YORK TIMES MAGAZINE Kathy Ryan attestierte Salgados Aufnahme eine Schönheit, deren Wirkung im Widerspruch zum Inhalt stehe. Ihr weiterer Kommentar fasst eine für die moderne Rezeption von Fotojournalismus zentrale Diskussion zusammen: „Bei künstlerischen Pressefotos fühlen sich manche Menschen unbehaglich. Die Realität kann dabei abstrakt dargestellt werden – was die Frage aufwirft, ob es angebracht ist, im Leid Schönheit zu entdecken.“²⁸⁹

Um ein Verständnis für Kritik an einer ästhetisierenden Bildsprache zu entwickeln, ist der von Ryan gebrauchte Begriff der Abstraktion entscheidend. Dem Wortsinn nach bedeutet sie ein „Abziehen“ konkreter Eigenschaften einer Sache, um vom Besonderen auf das Allgemeine schließen zu können. Der äthiopische Flüchtling verwandelt sich demnach in ein Symbol des Leidens, das Individuum tritt hinter das Phänomen zurück, sein persönliches Schicksal wird zum bloßen Chiffre eines Missstands. Bei diesem Transformationsprozess droht der Mensch an sich vom Foto zu verschwinden, obwohl es sich aus ihm als Motiv konstituiert: „Es scheint, als ob die Fotografen nur Augen für die verwelkten Körper, die ausgezehrten Gesichter, die ausgestreckten, bettelnden Hände hatten. Die Menschen in diesen Körpern, die Individuen, die leben, die aufeinander eingehen, und die zu Empfindungen fähig sind, fehlen auf unerklärliche Weise.“²⁹⁰

²⁸⁹ Kathy Ryan, Nachrichtenmacher. Aus dem Archiv von World Press Photo. In: Mayes (1995), S. 27.

²⁹⁰ David Goldblatt, Die Seele des Menschen und das Foto. Wie man Unsichtbares mit der Kamera einfängt. In: Mayes (1995), S. 17.

World Press Photo sieht sich, wie das gesamte System der Pressefotografie, mit dem permanenten Vorwurf konfrontiert, von stereotypen Elendsbildern durchsetzt zu sein. „Allzu oft wurden in vergangenen Jahren bei derlei Events Nachrichtenbilder mit biblischer Ikonographie ausgewählt: Mariengesichter. Erlösergestalten. Pietafotos. Bilder, die Gefühlsregungen stilisieren und in ihrer überhöhten Darstellungsweise als Symbolbilder für die Missstände der Welt herhalten mussten.“²⁹¹ Tatsächlich hat die Ästhetisierung des Leidens in der Kunstgeschichte eine Jahrtausende alte Tradition: Schon die rhodischen Bildhauer Hagesander, Polydoros und Athanodoros stellten im 1. Jahrhundert nach Chr. den Todeskampf des trojanischen Priesters Laokoon als Skulptur in dezidierter Schönheit dar. Rund 1300 Jahre später wird sich während der großen Pestepidemien des Mittelalters aus dem christlichen Motiv der leidenden Maria die so genannte Pietà entwickeln. In einer immer wieder variierten Form tritt sie auf Bildern und Skulpturen als trauernde Mutter auf, die den toten Sohn nach der Kreuzabnahme in den Armen oder auf dem Schoß hält.

Diese religiös tradierte Narration des Leidens hat sich in der westlichen Welt zu einem effizienten Erzählmuster entwickelt, das auch abseits des religiösen Kontexts verständlich ist. Der bewusste oder unbewusste Rückgriff auf den Schmerz der Mater Dolorosa stellt so für Fotografen eine Möglichkeit dar, den Inhalt eines Bildes pointiert zu kommunizieren: „Im täglichen Newsflow setzen sich oft nur jene Fotos und Ereignisse durch, in denen der Inhalt zu einer eingängigen Form gerinnt.“²⁹² In der Vergangenheit haben verschiedene Fotos bei World Press Photo den Gesamtwettbewerb gewonnen, die religiöse Konnotationen zulassen. Eine Vielzahl von Schmerzensmüttern beweint das Schicksal toter Kinder und Verwandter in einer Eindringlichkeit, die Beispielen aus der Kunstgeschichte in nichts nachsteht.

Allerdings wird das Leiden des Einzelnen auf diese Weise zumindest potentiell mit einer Sinnhaftigkeit aufgeladen, die in der Realität nicht gegeben ist. Schließlich „lässt sich die Pietà in die Tradition der großen trauernden und klagenden Fruchtbarkeitsgöttinnen der Religionen des antiken Mittelmeerraums stellen, deren Schmerz in den

²⁹¹ Manfred Zollner, Weltbilder. World Press Photo 2003. In: Fotomagazin 4/2003, S. 11.

²⁹² Hanselle (2006), S. 129.

alljährlichen Vegetations- und Fruchtbarkeitskulten die Vergänglichkeit des Menschen beklagte, auch wenn hinter diesen Ritualen das Wissen um die ständige Regeneration der Schöpfung stand, um das Geheimnis der Wiedergeburt.“²⁹³

Wenn ein Künstler wie Michelangelo 1499 für den Petersdom in Rom eine Pietà aus Marmor erschafft, „die menschliches Leid in vollendeter Harmonie verkörpert“²⁹⁴, kommuniziert er gleichzeitig einen für die Heilslehre des Christentums fundamentalen Gedanken: Der Tod Christi mündet in Auferstehung und ewigem Leben. Ohne sein Opfer kann es aus neutestamentarischer Sicht für den Menschen keine Erlösung geben. Wenn der französische Fotograf Georges Merillon 1990 den Leichnam des 27-jährigen Elshani Nasim abbildet, der im Kosovo von weinenden Frauen beklagt wird, fehlt ein solcher religiöser Grundgedanke. Auch wenn sich das World Press Photo of the Year von 1990 wie ein Pietà-Zitat liest, besteht nur auf formaler Ebene eine Übereinstimmung. Hinter dem Tod von Elshani Nasim steckt kein göttlicher Heilsplan, sondern vielmehr ein willkürlicher Gewaltakt. An dieser Diskrepanz entzündet sich die kritische Betrachtung religiöser Bildkonzepte, deren Zeitlosigkeit an Bibelillustrationen erinnert: „Sollte das heißen, dass Leiden unvermeidlich, ja sogar erlösend sind und somit den Betrachter von der Verantwortung entbinden, Hilfe zu leisten?“²⁹⁵

Als „Meister in der Ästhetisierung des Schreckens und als solcher der derzeit gewiss meistbewunderte internationale Fotograf“²⁹⁶ ist Sebastião Salgado häufig mit diesem Vorwurf konfrontiert. Mit seinen über Jahre angelegten Großprojekten zu Themen wie Arbeit oder Migration hat sich der Brasilianer den Ruf eines „Ikonografen der Globalisierung“²⁹⁷ erworben. Weil seine in allen Teilen der Erde aufgenommenen Fotos bisweilen an die visuelle Wucht klassischer Bibelfilme anknüpfen, können sie auch als „Heiligenbilder der Namenlosen“²⁹⁸ beschrieben werden. Seinen Kritikern hält er

²⁹³ Jutta Ströter-Bender, *Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität*. Köln 1992, S. 115.

²⁹⁴ Hannelore Sachs u.a., *Christliche Ikonographie in Stichworten*. München und Berlin ⁷1998, S. 368.

²⁹⁵ Hoy (2006), S. 222.

²⁹⁶ Koetzle (2002b), S. 184.

²⁹⁷ Daniel Bax, Ein Bild sagt mehr als tausend Tote. In: *Die Tageszeitung* vom 12.10.2001.

²⁹⁸ Peter-Matthias Gaede (Hrsg.), *Die Fotografen. 60 außergewöhnliche Geschichten aus 30 Jahren Geo*. Hamburg 2006, S. 64.

entgegen, dass „man die unerträglichsten Realitäten mit den sanftesten Mitteln, mit der besten Komposition, mit dem schönsten Licht angehen sollte, um die Leute in das Bildgeschehen einzubeziehen, damit sie verstehen, dass die Menschen, die sie sehen und die da leiden, Menschen wie sie selbst sind. Diese Kinder könnten ihre sein, die Frau könnte ihre sein, und auch sie könnten auf dem Bild zu sehen sein.“²⁹⁹

Eine ausschließlich am Entsetzlichen orientierte Bildsprache lehnt Salgado dementsprechend ab, da sich angesichts der dort zu Tage tretende Brutalität niemand vorstellen könne, selbst in eine ähnliche Situation zu geraten: „Zum Horror auch noch Hässlichkeit hinzuzufügen ist sinnlos.“³⁰⁰ Es ist demnach nicht zuletzt eine Frage der Aufmerksamkeitsökonomie, ein Bild nach klassischen Maßstäben zu komponieren. In der Nachrichtenflut muss es „mit dem Newscip im Fernsehen um unsere Aufmerksamkeit wetteifern und dabei allgemeinen Wahrnehmungsrastern entsprechen, will es von vielen registriert und manchen dechiffriert werden. Das illustrierende Nachrichtenfoto greift wohl auch deshalb gerne auf die Posen und Ikonographie der Malerei zurück, zitiert in seiner ambitionierten Vollendung christliche Leidensposes bei der Abbildung der Folgen irdischer Sünden.“³⁰¹ Schönheit ist demnach ein Vehikel, mit dem Fotografen eine mitunter schreckliche Botschaft transportieren. Erst wenn das Bild tatsächlich vom Rezipienten wahrgenommen wird, hat es für Salgado seine Funktion erfüllt: „Die Welt, in der wir heute leben, ist eine Medienwelt, eine Informationsgesellschaft. Wenn du nicht sichtbar bist, existierst du nicht.“³⁰²

Auch James Nachtwey negiert die Dichotomie, die häufig zwischen Schönheit und Schrecken vermutet wird: „Wenn etwas schön ist, bedeutet das nicht, dass es nicht schrecklich sein kann. Es ist ein Thema, das sich durch die Kunst- und Literaturgeschichte zieht. Kriert habe ich diese Bilder ja nicht. Ich war bloß dort, habe aufgezeichnet. Ob schön das richtige Wort ist, bezweifle ich. Die Bilder zeigen Menschliches. Das erlaubt es uns, zu schauen und zu verstehen.“³⁰³

²⁹⁹ Sebastião Salgado zitiert in: Hoy (2006), S. 224.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Manfred Zollner, Der Wille zur Wahrheit. World Press Photo 2002. In: Fotomagazin 4/2002, S. 22.

³⁰² Sebastião Salgado zitiert in: Bax (2001).

³⁰³ James Nachtwey zitiert in: Peter Hossli, „Kriegsjournalismus ist die höchste journalistische Form.“ Interview. In: www.hossli.com/Portfolio/Interview/jamesnachtwey.html vom 3.12.2007.

3.3.3 Negativismus

These III: Fotojournalismus stellt die Welt zu negativ und konflikthaltig dar.

„Only bad news are good news.“³⁰⁴ Dieser aus dem US-Journalismus stammende zynisch klingende Kommentar wird bisweilen zitiert, um die Präferenz der Medien für negative Ereignisse zu illustrieren. Seit Jahrzehnten wird die Arbeit von World Press Photo immer wieder von dem Vorwurf überschattet, schlechten Neuigkeiten in übertriebener Weise ein Forum zu bieten. Schon in den Anfangsjahren wurden in niederländischen Zeitungen, Fernsehsendungen und Radiobeiträgen³⁰⁵ hitzige Debatten zu diesem Thema ausgetragen, das mittlerweile untrennbar mit dem jährlichen Ergebnis des Wettbewerbs verbunden ist.

In der Wahrnehmung vieler Rezensenten verdrängt dabei die Diskussion um negative Tendenzen der Berichterstattung regelmäßig jedes andere Thema von der Agenda. Seit Jahren portraitiert das deutsche FOTOMAGAZIN den Wettbewerb vornehmlich als „Chronik der Katastrophen“³⁰⁶. Obwohl die Legitimität des Projekts dabei stets aufs Neue bejaht wird, steht seine Aufarbeitung bisweilen komplett unter dem Vorzeichen der Desasters: „Welchen Sinn macht ein Wettbewerb, bei dem die Jury zwischen Not und Elend zu wählen hat, zwischen Unrecht und Naturkatastrophe?“³⁰⁷ Für den deutschen Schriftsteller Ulf Erdmann schöpfen die Bilder derweil „fast ausnahmslos aus dem Fundus des Archaischen, des ewigen Weltenlaufs“³⁰⁸. Bei der Betrachtung des Wettbewerbs von 1995 machte er Parallelen zum großen Vorbild der FAMILY OF MAN aus – freilich abseits des utopischen Charakters der humanistisch geprägten Ausstellung: „Letztlich geht es immer wieder um die ‚Family of Man‘, die, von Unbill und Endzeit bis auf die Knochen zerfressen, sich in ihrem Auftrag zu entkommen einig ist.“³⁰⁹

³⁰⁴ Georg Ruhmann, Ereignis, Nachricht und Rezipient.

In: Klaus Merten u.a. (Hrsg.), Die Wirklichkeit der Medien. Opladen 1994, S. 240.

³⁰⁵ Vgl. Kersting (1973), S. 68.

³⁰⁶ Anne Kotzan, Blick in die Welt. World Press Photo 2004. In: Fotomagazin 4/2005, S. 25.

³⁰⁷ Manfred Zollner, Vom Leid der Welt. World Press Photo Awards 2004. In: Fotomagazin 4/2004, S. 7f.

³⁰⁸ Ulf Erdmann Ziegler, Magische Allianzen. Fotografie und Kunst. Regensburg 1996, S. 81.

³⁰⁹ Ebd., S. 83.

Tatsächlich greift die Stiftung das Problem des Negativismus bereits früh in ihrer Selbstthematization auf. Schon 1967 schrieb die Wettbewerbsjury in ihrem Bericht über die Fotoauswahl jenen Jahres von einer „Härte, die gnadenlos wirkt. Die Erde weint Blut und Tränen über ihre Kriege und Katastrophen. Sie leidet tödlichen Hunger und Durst.“³¹⁰ Aus der subjektiven Wahrnehmung vieler Jurymitglieder heraus ist dabei immer wieder von einem kontinuierlichen Anstieg die Rede. Insbesondere in den 1980er Jahren werden „die harten Seiten des Lebens“³¹¹ von ihnen als dominierendes Thema wahrgenommen: „Es ist tragisch, daß die meisten Pressefotos den endlosen menschlichen Drang nach Gewalt illustrieren.“³¹² Der einstige Präsident der Fotoagentur BLACK STAR Howard Chapnick sah als Jurymitglied den Bildjournalisten auf einer ständigen Suche „nach dramatischen Themen [...] mit der Folge, daß die meisten Bilder von Gewalt und erschütterndem Leid berichten“³¹³.

Evolutionär betrachtet lässt sich das menschliche Interesse für „das Ungewöhnliche und normativ Abweichende“³¹⁴ gegenüber dem Alltäglichen durchaus rechtfertigen: „*Negative* Ereignisse – die Bedrohung des Lebens durch Feinde – erzeugen mehr Aufmerksamkeit als ‚positive‘ Ereignisse, etwa Chancen zur Reproduktion.“³¹⁵ Im Nachrichtenfluss wie im Erinnern der Rezipienten werden derartige Ereignisse entsprechend akzentuiert. Schon Niklas Luhmann stellte dazu fest: „Kommunikation ist ein Prozeß, der auf Selektionen selektiv reagiert, also Selektivität verstärkt.“³¹⁶ Demnach trifft Kritik an World Press Photo in diesem Zusammenhang das Mediensystem selbst. Da sich die Jury stets aus dessen Repräsentanten zusammensetzt, reflektieren deren Entscheidungen letztlich nichts anderes als die Auswahlstandards, die sich dort etabliert haben.

³¹⁰ Günter C. Vieten zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo '67. Selection from photographs, submitted for the international exposition „World Press Photo '67“ at the Netherlands Congress Centre, The Hague, Holland. Den Haag 1967, S. 2.

³¹¹ Patricia Seppälä zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo '82. Amsterdam und Brüssel 1982, S. 3.

³¹² Wilbur E. Garrett zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo '83. Amsterdam und Brüssel 1983, S. 3.

³¹³ Howard Chapnick zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo '85. Amsterdam und Brüssel 1985, S. 3.

³¹⁴ Boventer (1984), S. 339.

³¹⁵ Ruhrmann (1994), S. 240. Hervorhebung im Original.

³¹⁶ Niklas Luhmann, Veränderungen im System gesellschaftlicher Kommunikation und die Massenmedien. In: Oskar Schatz (Hrsg.), Die elektronische Revolution. Wie gefährlich sind die Massenmedien? Graz 1975, S. 21.

Schon 1922 prägte der US-amerikanische Publizist Walter Lippmann den Begriff der „news values“³¹⁷, die seiner Ansicht nach die Publikationswahrscheinlichkeit eines Ereignisses erhöhten. „Aus dem Vorhandensein und der Kombination verschiedener Ereignisaspekte“³¹⁸ resultiert dabei die steigende Chance einer Nachricht, zur Veröffentlichung ausgewählt zu werden. Ereignisse müssen also „bestimmten journalistischen Kriterien genügen, d.h. sie müssen Nachrichtenwerte verkörpern“³¹⁹, um sich in Konkurrenz zu anderen Ereignissen im Nachrichtenfluss durchzusetzen.

Einar Östgaard, der als Begründer der europäischen Tradition der Nachrichtenwerttheorie gelten kann, identifizierte drei Faktorenkomplexe³²⁰: *Identifikation* zielt auf die Chance, dass eine Nachricht durch „räumliche, zeitliche und kulturelle Nähe zum Publikum“³²¹ als besonders interessant eingestuft wird. Das Streben nach *Einfachheit* lässt Journalisten einfache Sachverhalte komplexen bei der Nachrichtenauswahl vorziehen. *Sensationalismus* rückt „dramatische, emotional erregende Sachverhalte (Unglücksfälle, Verbrechen, Kuriositäten, Konflikte, Krisen etc.) [...] besonders stark in den Vordergrund der Berichterstattung“³²². In diesem letztgenannten Faktor scheint bereits der im Kontext von World Press Photo vielfach beklagte Hang zum Negativismus auf, den auch Johan Galtung und Mari Holmboe Ruge in ihrem einflussreichen Konzept berücksichtigen, das zwölf Nachrichtenfaktoren umfasst.³²³ Obwohl es mittlerweile durch eine Reihe von Untersuchungen modifiziert und weiterentwickelt wurde, sei die dort entwickelte Faktorenverteilung dennoch an dieser Stelle wegen ihrer Relevanz für die spätere Ausdehnung des Ansatzes auf der folgenden Seite wiedergegeben. So wird auch der Grundstein für die spätere Diskussion des Phänomens der Verzerrung (vgl. 3.3.4) gelegt.

³¹⁷ Vgl. Walter Lippmann, *Public Opinion*. New York 1922.

³¹⁸ Joachim Friedrich Staab, *Nachrichtenwert-Theorie. Formale Struktur und empirischer Gehalt*. Freiburg und München 1990, S. 41.

³¹⁹ Heinz Bonfadelli und Vinzenz Wyss, *Kommunikator-/Journalismusforschung*. In: Heinz Bonfadelli und Walter Hättenschwiler (Hrsg.), *Einführung in die Publizistikwissenschaft. Eine Textsammlung*. Zürich 1998, S. 26.

³²⁰ Vgl. Einar Östgaard, *Factors Influencing the Flows of News*. In: *Journal of Peace Research* 2/1965.

³²¹ Burkart (1998), S. 276.

³²² Ebd.

³²³ Vgl. Johan Galtung und Marie Holmboe Ruge, *The Structure of Foreign News. The Presentation of the Congo, Cuba and Cyprus Crises in Four Norwegian Newspapers*. In: *Journal of Peace Research* 2/1965.

Nachrichtenfaktoren (nach Galtung/Ruge 1965)³²⁴

F1: Frequenz

Je mehr der zeitliche Ablauf eines Ereignisses der Erscheinungsperiodik der Medien entspricht, desto wahrscheinlicher wird das Ereignis zur Nachricht.

F2: Schwellenfaktor (absolute Intensität, Intensitätszunahme)

Es gibt einen bestimmten Schwellenwert der Auffälligkeit, den ein Ereignis überschreiten muß, damit es registriert wird.

F3: Eindeutigkeit

Je eindeutiger und überschaubarer ein Ereignis ist, desto eher wird es zur Nachricht.

F4: Bedeutsamkeit (kulturelle Nähe/Betroffenheit, Relevanz)

Je größer die Tragweite eines Ereignisses, je mehr es persönliche Betroffenheit auslöst, desto eher wird es zur Nachricht.

F5: Konsonanz (Erwartung, Wünschbarkeit)

Je mehr ein Ereignis mit vorhandenen Vorstellungen und Erwartungen übereinstimmt, desto eher wird es zur Nachricht.

F6: Überraschung (Unvorhersehbarkeit, Seltenheit)

Überraschendes (Unvorhersehbares, Seltenes) hat die größte Chance, zur Nachricht zu werden, allerdings nur dann, wenn es im Rahmen der Erwartungen überraschend ist.

F7: Kontinuität

Ein Ereignis, das bereits als Nachricht definiert ist, hat eine hohe Chance, von den Medien auch weiterhin beachtet zu werden.

F8: Variation

Der Schwellenwert für die Beachtung eines Ereignisses ist niedriger, wenn es zur Ausbalancierung und Variation des gesamten Nachrichtenbildes beiträgt.

F9: Bezug auf Elite-Nation

Ereignisse, die Elite-Nationen betreffen (wirtschaftlich oder militärisch mächtige Nationen), haben einen überproportional hohen Nachrichtenwert.

F10: Bezug auf Elite-Personen

Entsprechendes gilt für Elite-Personen, d.h. prominente und/oder mächtige, einflußreiche Personen.

F11: Personalisierung

Je stärker ein Ereignis personalisiert ist, sich im Handeln oder Schicksal von Personen darstellt, desto eher wird es zur Nachricht.

F12: Negativismus

Je ‚negativer‘ ein Ereignis, je mehr es auf Konflikt, Kontroverse, Aggression, Zerstörung oder Tod bezogen ist, desto stärker wird es von den Medien beachtet.

³²⁴ Wörtlich zitiert nach: Winfried Schulz, Nachricht. In: Noelle-Neumann u.a. (2000), S. 331.

Als Begründung für die Wirkungsmächtigkeit des Faktors *Negativismus* führen Galtung und Ruge eine Reihe von Gründen an. So entsprächen negative Ereignisse besser als positive Ereignisse dem Faktor *Frequenz*, da letztere mehr Zeit benötigten, um sich aufzubauen. Darüber hinaus bestehe ein breiter Konsens und damit *Eindeutigkeit* über ihre Interpretation als negativ. Des Weiteren sei auch der Faktor der *Konsonanz* erfüllt, da negative Ereignisse der bei vielen Menschen verbreiteten Weltanschauung entsprächen. Außerdem würden negative Ereignisse vergleichsweise häufig unerwartet und plötzlich eintreten, was dem Faktor *Überraschung* entspricht.³²⁵ Hinzu kommt ein Umstand, den etwa Jürgen Wilke beschrieben hat: Da „durch negative Ereignisse viel stärker als durch positive Ereignisse ein unmittelbarer Handlungsbedarf entsteht“³²⁶, ist ihre Akzentuierung als sinnvoller Prozess der Weltbewältigung zu werten.

Galtung und Ruge beschrieben diese Akzentuierung gleichzeitig als Prozess der Verzerrung, der sich in einer Reihe negativer Konsequenzen niederschlägt. Nachrichtenfaktoren stabilisierten demnach „den Status quo, betonten das Handeln mächtiger politischer Führer, stellten die Realität übertrieben konflikthaltig dar und würden dazu beitragen, die Teilung der Welt in Nationen mit hohem und niedrigem Status aufrechtzuerhalten“³²⁷. Diese Interpretation schlägt die Brücke zum nun zu diskutierenden Aspekt der Verzerrung, der auch im Dissens um journalistische Fotografie eine Rolle spielt.

³²⁵ Vgl. Michael Kunczik und Astrid Zipfel, Gewalt und Medien. Ein Studienhandbuch. Köln 2006, S. 343.

³²⁶ Jürgen Wilke, Nachrichtenauswahl und Medienrealität in vier Jahrhunderten. Berlin 1984, S. 160.

³²⁷ Christoph Neuberger, Journalismus als Problembearbeitung. Objektivität und Relevanz in der öffentlichen Kommunikation. Konstanz 1996, S. 245.

3.3.4 Verzerrung

These IV: Entwicklungs- und Schwellenländer werden auf Pressefotos überproportional oft von westlichen Fotografen in einem negativen Kontext dargestellt. Auf diese Weise leisten sie einen Beitrag zum Erhalt des Status quo.

Der britische Humangeograph David Harvey beschreibt Globalisierung als einen Prozess der „space-time compression“³²⁸. Demnach kommt es durch immer schneller werdende Kommunikationsmittel zu einer Verdichtung von Raum und Zeit. Im weltweiten Nachrichtenstrom können Distanzen deshalb nicht mehr als geographische Entfernungen beschrieben werden. Diese „Tendenz zur Auflösung von Territorialität“³²⁹ findet jedoch keine Entsprechung in einer gleichmäßigen Verteilung der medialen Aufmerksamkeit oder gar in einer gleichwertigen Form der Berichterstattung. Es ist eine Grundannahme der Kommunikationswissenschaft, stattdessen von einem Zerrbild auszugehen: „Die meisten von uns gewinnen den größten Teil unseres Wissens von der Welt außerhalb unseres Heimatlands durch die Massenmedien – und nicht nur mittels der Nachrichtensendungen, sondern auch durch andere Genres, wie fiktionale Sendungen, die aus anderen Teilen der Erde importiert werden. Wir erhalten daher ein verzerrtes Bild davon, wie menschliches Leben in anderen Teilen der Erde aussieht – und in unserem eigenen.“³³⁰

Auch World Press Photo wird als Reflexion moderner Pressefotografie von Kritikern als Zerrspiegel wahrgenommen. So sei es auffällig, „dass die meisten der Siegerfotos von Fotografen aus Europa und den USA stammen, während ihre Inhalte von den Konflikten in den Entwicklungs- und Schwellenländern dominiert werden“³³¹. Dem hält etwa Claudia Hinterseer entgegen, dass es auf der Teilnehmerseite zu einer

³²⁸ David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford 1989, S. 240.

³²⁹ Jürgen Osterhammel und Niels P. Petersson, *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*. München 2003, S. 13.

³³⁰ Karl Erik Rosengren, *Internationale und interkulturelle Kommunikation*. In: Andreas Hepp und Martin Löffelholz (Hrsg.), *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*. Konstanz 2002, S. 56f.

³³¹ Ralf Hanselle, *Der Krieg und die Konsumgesellschaft*. World Press Photo 2006. In: *Fotomagazin* 4/2007, S. 23.

spürbaren Diversifizierung gekommen sei: „If you look at where the photographers come from, you see that it has changed over the course of years. There are more countries participating every year and the winners come from all sides of the world. It is changing“ (vgl. S. a12).

Dennoch wird World Press Photo durch den beschriebenen Vorwurf in den Kontext eines kolonialistischen Deutungsmusters gerückt. Laut Susan Sontag würden westliche Länder dabei anders dargestellt als der Rest der Welt. So sei es mit den „Grenzen des guten Geschmacks“³³² begründet worden, die grausigen Fotos der Toten nicht zu zeigen, die unmittelbar nach dem Angriff auf das World Trade Center am 11. September 2001 aufgenommen worden seien. Leidende Menschen an anderen Orten könnten nicht auf eine solche Zurückhaltung hoffen: „Je weiter entfernt oder exotischer der Schauplatz, desto größer die Wahrscheinlichkeit, daß wir die Toten und Sterbenden unverhüllt und von vorn zu sehen bekommen. So besteht das postkoloniale Afrika im öffentlichen Bewußtsein der reichen Länder [...] hauptsächlich aus einer Abfolge unvergeßlicher Fotos von Opfern mit weit aufgerissenen Augen.“³³³

Thomas Scheen beschreibt als Afrika-Korrespondent der FRANKFURTER ALLGEMEINEN ZEITUNG die Auswirkung dieser stereotypen Darstellungsweise auf das Weltbild des Rezipienten mit einer einfachen Formel: „Von Afrika glaubt man, da ist es immer schlimm.“³³⁴ In der ständigen Wiederholung dieser Aussage sehen Kritiker ein substantielles Problem: Das Grauen werde aufgeladen mit einer gewissen Selbstverständlichkeit, die es schließlich zu einem Alltagsphänomen mache. „Die Allgegenwart dieser Fotos und dieser Schrecken nährt wie von selbst die Überzeugung, solche Tragödien seien in den rückständigen – das heißt, armen – Teilen der Welt eben unvermeidlich.“³³⁵

³³² Sontag (2003), S. 81.

³³³ Ebd., S. 84.

³³⁴ Thomas Scheen zitiert in: Lotar Schüler, Hilfe für Darfur. Eine Region im Elend kämpft um Aufmerksamkeit. 3sat-Sendung vom 28.9.2006.

³³⁵ Sontag (2003), S. 85.

Insofern geht dieser Teil der Diskussion nahtlos in die noch zu beschreibende Problematik der Abstumpfung des Rezipienten über (vgl. 3.3.5). Die diesem Standpunkt implizit zu Grunde liegende Annahme, das durch die Massenmedien generierte Bild der Wirklichkeit sei gleichsam unverzerrt, „kann als naiv entlarvt werden. Medien können Realität nicht einfach passiv abbilden, sie entwerfen vielmehr (als untrennbares Element ebendieser Realität) selbst aktiv eine Vorstellung von Wirklichkeit.“³³⁶

So interpretiert der Kommunikationswissenschaftler Winfried Schulz in seiner Analyse der aktuellen Berichterstattung *DIE KONSTRUKTION VON REALITÄT IN DEN MASSENMEDIEN* Nachrichtenfaktoren als „journalistische Hypothesen von Realität“³³⁷ und formuliert folgende These: *„Je mehr eine Meldung dem entspricht, was Journalisten für wichtige und mithin berichtenswerte Eigenschaften der Realität halten, desto größer ist ihr Nachrichtenwert.“*³³⁸ Vor dem Hintergrund dieser Logik sind „Unausgewogenheiten, Einseitigkeiten und politische Tendenzen in der Medienberichterstattung“³³⁹, wie sie die News-Bias Forschung zum Gegenstand hat, zwar normativ betrachtet nicht wünschenswert, jedoch empirisch erklärbar.

Beispielsweise zeigte eine Analyse der Kriminalitätsberichterstattung von Tageszeitungen in Dresden, Chemnitz und Leipzig, dass Mord und Totschlag in steigender Distanz zur eigenen Stadt immer häufiger dargestellt würden: Machten diese Phänomene im Einzugsgebiet der Zeitung gerade einmal neun Prozent aus, lag dieser Wert bei Berichten aus anderen Teilen Ostdeutschlands bereits bei 22 Prozent. Meldungen aus Westdeutschland und dem Ausland berücksichtigten diese Gewaltverbrechen hingegen in 35 Prozent aller Fälle.³⁴⁰ Daraus lässt sich folgende Schlussfolgerung ableiten: „Je weniger eng die Identifikation mit der jeweiligen Gegend des Geschehens, je größer also die die geographische und damit zugleich auch die psy-

³³⁶ Burkart (1998), S. 279.

³³⁷ Winfried Schulz, *Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien. Analyse der aktuellen Berichterstattung*. München 1976, S. 30.

³³⁸ Ebd., Hervorhebung im Original.

³³⁹ Staab (1990), S. 27.

³⁴⁰ Karl-Heinz Reuband, *Kriminalitätsbelastung und Medienberichterstattung in Städten – Widerspiegelung sozialer Realitäten oder Folge journalistischer Selektion?* In: Franz Hamburger und Hans-Uwe Otto (Hrsg.), *Sozialpädagogik und Öffentlichkeit. Systematisierung zwischen marktorientierter Publizität und sozialer Dienstleistung*. Weinheim und München 1999, S. 108.

chologische Distanz ist, desto schwerer müssen die Ereignisse sein, um in das Blickfeld der Medien zu gelangen. Höhere Schwellenwerte müssen überschritten werden, um den Kriterien des Neuigkeitswertes des Spektakulären [...] zu genügen.“³⁴¹

Durch zahlreiche Beispiele lässt sich diese Verschiebung des Schwellenwertes illustrieren. „So berichtete die Süddeutsche Zeitung in einem Doppelaufmacher am selben Tag über ein Erdbeben in Armenien mit 10.000 Toten und einem Flugzeugabsturz bei einer Flugschau in Remscheid, bei dem fünf Menschen ums Leben kamen.“³⁴² Als in den Niederlanden und damit im westlichen Mediensystem situierter Wettbewerb wird World Press Photo, im Einklang mit dieser Tendenz, in Europa eine geringere Präferenz für negative Ereignisse als in anderen Teilen der Welt erkennen lassen. Eine in der Themenagenda des zurückliegenden Jahres vorhandene Verzerrung wird sich demnach mit hoher Wahrscheinlichkeit auch in der Entscheidung der Jury abbilden.

Begründen lässt sich diese Hypothese mit dem Faktor der Kontinuität, der sich modifiziert auch bei Schulz unter dem Begriff der „Thematisierung“³⁴³ wieder findet. Ein bereits in der Berichterstattung etabliertes Thema hat demnach einen höheren Nachrichtenwert als ein noch nicht etabliertes Thema. Wenn die Jury von World Press Photo ihre Selektionsentscheidung trifft, operiert sie demnach auch immer vor dem Hintergrund einer für das vergangene Jahr bereits vollständig ausgeformten Themenagenda. Von Haus aus sind die im Wettbewerb stehenden Bilder mit einem erhöhten oder reduzierten Nachrichtenwert assoziiert, der aus der Karriere des von ihnen repräsentierten Ereignisses resultiert. Auch wenn die Jury formal gesehen ihre Auswahl basierend auf einer freien Entscheidung trifft, ist kein Grund erkennbar, warum sie die im Fotojournalismus etablierten Selektionsstandards nicht auch an dieser Stelle zum Einsatz bringen sollte.

³⁴¹ Karl-Heinz Reuband, Kriminalität als Thema ostdeutscher Massenmedien vor und nach der Wende. Eine Analyse Dresdner Tageszeitungen 1988-1994. In: Kriminologisches Journal 32/2000, S. 53

³⁴² Stephan Ruß-Mohl, Journalismus. Das Hand- und Lehrbuch. Frankfurt am Main 2003, S. 131.

³⁴³ Schulz (1976), S. 32.

3.3.5 Selektive Wahrnehmungsprozesse

These V: Die kontinuierliche Rekapitulierung schockierender Bildkonzepte sorgt für eine Abstumpfung des Rezipienten. Selektive Wahrnehmungsprozesse werden verstärkt und reduzieren so die potentielle Wirkung eines Fotos.

Die dargestellte Diskussion um eine auf das Negative konzentrierte Bildauswahl (vgl. 3.3.3) entwickelt sich zu einem großen Anteil aus der Sorge um deren potentiell dysfunktionale Wirkung: „Stumpfen wir, die Bildbetrachter letztlich ab, angesichts des Elends, der Not und der Verzweiflung, die aus den Pressefotos schreit? Entwickelt sich hier eine Notwehrreaktion in Form der selektiven Wahrnehmung?“³⁴⁴ Der New Yorker Fotografietheoretiker und einstige Bildredakteur Fred Ritchin sieht den Rezipienten der Gegenwart ständig umgeben von „abgeschlagenen Köpfen und nackten Leichen“³⁴⁵. Während deren Abbilder bei ihm einen dauernden Zustand visueller Erregtheit provozierten, hätten sie gleichzeitig nichts mehr mit seiner unmittelbaren Lebensrealität zu tun. Gemeinsam mit der Glaubwürdigkeit des Pressefotos schwinde ein unausgesprochenes Einverständnis: „Die Fotografen dokumentieren das Elend, die Betrachter der Fotos sehen dieses Elend und entscheiden, daran etwas zu ändern. Das ist heute nicht mehr gegeben.“³⁴⁶ Stattdessen werde aus dem Betrachter ein Voyeur, der sich am Leid anderer ergötze, um sich zu versichern, dass es ihm besser gehe.

Fundamentaler kann die Kritik am nachrichtlichen Foto nicht formuliert werden. Wenn es nicht mehr in die Wirklichkeit des Beobachters vordringen kann, weil es übersehen wird oder allenfalls wie ein fiktionales Unterhaltungsprogramm rezipiert wird, ist die Befriedigung eines öffentlichen Informationsbedürfnisses sinnlos. Oder stark vereinfacht ausgedrückt: Wenn niemand Essen schickt, müssen auch keine Fotos von hungernden Menschen mehr gemacht werden. Winfried Schulz beschreibt die Darstellung von Missständen als Voraussetzung für deren Behebung: „Konflikte

³⁴⁴ Zollner (2000), S. 26f.

³⁴⁵ Fred Ritchin zitiert in: Schaefer (2007), S. 141.

³⁴⁶ Ebd.

sind eine akute oder potentielle Bedrohung, und die Massenmedien tun gut daran, sie herauszustellen, damit sie ausgetragen werden; auch Schäden an Personen und Sachen verdienen Aufmerksamkeit, damit ihre Ursachen erkannt und beseitigt werden können.“³⁴⁷

Dieses sinnvolle Handlungsmuster wird in der Realität jedoch nur bedingt umgesetzt: Obwohl beispielsweise in mehr als 150 Jahren Kriegsjournalismus das Verhältnis zu Leichenbildern „geradezu obsessive“³⁴⁸ Züge angenommen hat, sind bewaffnete Auseinandersetzungen in aller Welt bis heute an der Tagesordnung. Das Foto schockiert, aber scheinbar verändert es nichts. Auch in den Publikationen von World Press Photo wird auf diese Diskrepanz eingegangen. Die in den Stiftungsarchiven lagernde Geschichte zeige „mit anschaulicher Deutlichkeit, daß Lektionen, die an einem Tag gelernt werden, am nächsten vergessen sind. Daß diese optischen Echos die Unfähigkeit zum Lernen enthüllen, liegt nicht an den Fotografen, sondern an einer Welt, die die Augen geschlossen hält.“³⁴⁹

Obwohl diese Beobachtung auf der Makroebene kaum widerlegen werden kann, sind zumindest punktuelle Abweichungen bekannt. Tom Stoddart fotografierte 1998 im Sudan einen bis zum Skelett abgemagerten Jungen, der mehrere Stunden vor einer Hilfsstation auf Essen gewartet hatte. Als er es endlich erhielt, wurde es ihm von einem mit einem Stock bewaffneten Passanten gestohlen. Stoddart sah sich mit Kritik konfrontiert, den Diebstahl nicht verhindert zu haben. Der Fotograf betrieb sich auf seine Chronistenpflicht, die er dem gegenüber als vorrangig ansah: „I am a photographer, not a policeman or an aid worker. All I can do is try to tell the truth as I see it with my camera.“³⁵⁰ Trotz seines schockierenden Inhalts wurde Stoddarts Foto nicht übersehen: Der Londoner Guardian publizierte es gemeinsam mit anderen Abbildungen in einem Hilfsaufruf, woraufhin Leser mehr als 150 000 Pfund spendeten.³⁵¹

³⁴⁷ Schulz (1976), S. 121.

³⁴⁸ Jens Baumgarten u.a., Krieg als inszenierte Wahrheit? In: Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hrsg.), Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg. Frankfurt am Main 2003, S. 12.

³⁴⁹ Stephen Mayes, Lehren aus der Geschichte. In: Ebd. (1995), S. 57.

³⁵⁰ Tom Stoddart zitiert in: Jacobson (2002), S. 95.

³⁵¹ Vgl. Ebd.

Doch nicht nur durch Geldspenden lässt sich belegen, dass Pressefotografie trotz mitunter schwer zu ertragender Inhalte über ein Aktivierungspotential verfügt. Ben ten Berge erinnert sich, 1990 für World Press Photo eine Ausstellung in Warschau aufgebaut zu haben. Als Siegerfoto wurde damals die bereits in der Einleitung genannte Aufnahme vom Platz des Himmlischen Friedens gezeigt, auf der sich ein Student einer chinesischen Panzerkolonne in den Weg stellt. Ein unbekannter Besucher nutzte die Gelegenheit, um vor dem Foto einen Strauß roter Nelken niederzulegen. Für ten Berge gab die Ausstellung so einem Menschen die Möglichkeit, auf die bestürzenden Geschehnisse zu reagieren: „It really moved me. I thought it was a wonderful statement“ (vgl. S. a5). Auch Jeroen Visser beschreibt nach der Betreuung zahlreicher Ausstellungen diesen Effekt: „The scale of emotions that people feel when they see this exhibition is exceptional“ (vgl. S. a33).

Selbst wenn daraus keine unmittelbare Hilfsleistung oder gar eine dauerhafte Verbesserung der Situation resultieren mag, gewinnt das Abbild des Schreckens im kollektiven Gedächtnis zumindest an Bekanntheit. Bernard Kouchner betont als Mitbegründer der Hilfsorganisation Ärzte ohne Grenzen diese konservierende Funktion des Bildes: „Ohne Foto hat es nie ein Massaker gegeben.“³⁵² Erst aus der Kenntnis des Missstands entwickelt sich die Möglichkeit zum Appell, für den Fotografen wie Sebastião Salgado keine Alternative sehen: „Können wir uns darauf berufen, daß unsere Bereitschaft zum Mitfühlen erschöpft ist, wenn doch unsere Konsumbereitschaft nie erlahmt?“³⁵³ In frühen Jahren hat sich World Press Photo selbst das Ziel gesetzt, „den Menschen zu einem wohlbewusst sehenden Menschen zu machen“³⁵⁴. Selbst auf die Gefahr der Redundanz hin sehen die wechselnden Jurys offenbar keine Alternative zur Kommunikation von Fotos, die den Betrachter schockieren könnten: „It is not World Press Photo’s place to provide answers, only to ask questions through the pictures selected for awards. The interpretation of those pictures must be left to the public.“³⁵⁵

³⁵² Bernard Kouchner zitiert in: Schaefer (2007), S. 141.

³⁵³ Sebastião Salgado, Migranten. Frankfurt am Main 2000, S. 15.

³⁵⁴ World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo '66. Selection from photographs, submitted for the international exposition „World Press Photo '66“ at the Municipal Museum, The Hague, Holland. Den Haag 1966, S. 5.

³⁵⁵ Sylvie Rebbot zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), Yearbook World Press Photo 1994. London 1994, S. 5.

Dass World Press Photo durch Ausstellungsaktivitäten die potentiell aktivierende Wirkung des journalistischen Fotos herabsetze, muss aufgrund verschiedener Studien zum Themenkomplex der selektiven Wahrnehmung als unwahrscheinlich eingestuft werden. So konnte der aus Österreich stammende Soziologe Paul Lazarsfeld anhand des Verhaltens US-amerikanischer Wähler im Jahr 1940 zeigen, dass diese sich nur mit jenen medialen Inhalten konfrontierten, die ihrer politischen Grundeinstellung entsprachen: „Die Befragten wählten das politische Informationsmaterial nach eigenem Geschmack und Gutdünken aus. Selbst diejenigen, die eine Entscheidung noch nicht getroffen hatten, setzten sich nur der Propaganda aus, die zu ihren ihnen selbst noch nicht bewussten politischen Prädispositionen passte.“³⁵⁶

Auch wenn World Press Photo keine politische Partei darstellt und keine politische Zielsetzung verfolgt, muss sich der Rezipient mit den von der Stiftung verbreiteten Informationen bewusst konfrontieren. Ein Ausstellungsbesuch ist zwangsläufig ein intentionaler Akt, dem aus Gründen wie Desinteresse oder Vorbehalten gegenüber der Fotografie problemlos ausgewichen werden kann. Im Rahmen dieser Studie wurden 100 Probanden während der Ausstellung WORLD PRESS PHOTO 07 in der Wiener Galerie WESTLICHT zu ihrer Einstellung gegenüber dem gezeigten Material befragt.³⁵⁷ Auch wenn diese Umfrage keinen Anspruch auf Repräsentativität erhebt, macht sie doch verschiedene Tendenzen sichtbar: So stimmten 98 Prozent der Probanden der These zu, dass die Ausstellung auf Probleme und Misstände aufmerksam mache. 41 der 100 Befragten waren außerdem der Ansicht, dass die Ausstellung die Welt zum Besseren verändern könne. Obwohl dieser Standpunkt damit eine Minderheitenmeinung darstellt, erscheint die Zustimmung, angesichts des in der Formulierung enthaltenen extrem weit reichenden Wirkungsanspruchs, vergleichsweise hoch. Auch wenn 60 Prozent der Ausstellungsbesucher negative Bildkonzepte auf der Mehrheit der Fotos verwirklicht sah, beurteilten nur 22 Prozent diese Tendenz als ein Übermaß von Gewalt und Elend. Das Leiden von Menschen sahen dabei nur 14 Besucher als zu ästhetisch dargestellt.

³⁵⁶ Paul F. Lazarsfeld u.a., Wahlen und Wähler. Soziologie des Wahlverhaltens. Neuwied und Berlin 1969, S. 118.

³⁵⁷ Die vollständigen Ergebnisse der Befragung sind in Anhang II wiedergegeben (vgl. S. a35ff).

Der deutlichen Mehrheit der Befragten kann vor diesem Hintergrund eine positive Einstellung gegenüber der von World Press Photo initiierten Ausstellung und den darin verkörperten Selektionskriterien attestiert werden. Angesichts einer bereits durch den Ausstellungsbesuch bezeugten Rezeptionsbereitschaft wird sich dieses Publikum vermutlich nicht den dargestellten Inhalten verweigern. Darüber hinaus erfahren die großformatigen Fotos durch ihre aufwändige Präsentation eine erkennbare Akzentuierung ihrer Relevanz – ein Kriterium, das der Dresdner Kommunikationswissenschaftler Wolfgang Donsbach bei der Auseinandersetzung mit journalistischen Texten als bedeutsam identifizierte. „Ferner konnte Donsbach aufzeigen, dass die *formale Betonung* eines Artikels (Platzierung, Überschriftengröße), d.h. die Wichtigkeit, die Journalisten einem Thema zubilligen, sowie die Anzahl der in der Überschrift herausgestellten, ‚objektiv‘ bedeutsamen *Ereignismerkmale* [...] eventuelle Selektionsbarrieren überwinden können. Von Journalisten als wichtig eingestufte Informationen erreichen also mit hoher Wahrscheinlichkeit auch diejenigen Leser, für die die angebotenen Informationen dissonant sind.“³⁵⁸

Obwohl ein auf die aktuelle Berichterstattung bezogener Befund nicht unverändert auf eine Fotoausstellung übertragen werden kann, macht er zumindest die Bereitschaft des Rezipienten sichtbar, sich bei der Zuschreibung von Relevanz an der bereits vorhandenen Akzentuierung durch den Journalisten oder in diesem Fall durch die Jury zu orientieren. Darüber hinaus ist aus der Studie von Lazarsfeld bekannt, dass „die selektive Wahrnehmung nur bei positiven Nachrichten stattfindet. Hier zeigt sich die große Bedeutung des Nachrichtenfaktors *Negativität* [...] Berichte über Pannen, Missgeschicke und Skandale werden auch von den Anhängern der betroffenen Parteien oder Politiker aufgenommen.“³⁵⁹ Auch bei einem mit dem Nachrichtenfaktor Negativismus konnotierten Foto kann prinzipiell davon ausgegangen werden, dass sich der ohnehin an einer Rezeption interessierte Besucher mit ihm auseinandersetzt. Das Fehlen konkreter Studienergebnisse zur Auseinandersetzung von Rezipienten mit Darstellungen von nichtfiktionaler Gewalt³⁶⁰ und Fotografien von real existierendem Elend erschweren die Argumentation in diesem Zusammenhang erheblich.

³⁵⁸ Kunczik und Zipfel (2001), S. 314. Hervorhebung im Original.

³⁵⁹ Noelle-Neumann (2000), S. 544. Hervorhebung im Original.

³⁶⁰ Vgl. Wilfried Scharf u.a., Zur Kriminalitätsberichterstattung in der Presse 1996. In: Publizistik 44/1999, S. 450.

Im Vergleich dazu kann insbesondere das Phänomen fiktionaler Gewalt in den Medien auf eine umfangreiche Forschungstradition zurückblicken. Schon Mitte der 1990er Jahre waren rund 5000 Studien zu diesem Thema dokumentiert³⁶¹, die teilweise zu höchst widersprüchlichen Ergebnissen führten. Für die vorliegende Forschungsarbeit ist die dabei diskutierte Habitualisierungsthese von besonderem Interesse, da sie „auf eine mögliche Desensibilisierung durch den Konsum von Medien-gewalt“³⁶² und damit auf eine denkbare Abstumpfung des Rezipienten zielt. Der Mainzer Publizistikwissenschaftler Michael Kunczik vertritt jedoch die Ansicht, dass dieses Erklärungsmodell „- trotz häufiger gegenteiliger Behauptungen - noch nicht als überzeugend nachgewiesen betrachtet werden“³⁶³ kann.

Inwieweit Befunde zu fiktionaler Gewalt auf nichtfiktionale Medieninhalte übertragbar sind, ist offen. Der Umstand, dass auf den bei World Press Photo ausgestellten Bildern tatsächlich ein Mensch leidet oder stirbt, eröffnet zwangsläufig eine andere Rezeptionshaltung. Sich an den Qualen Anderer zu ergötzen, ist nicht nur sozial unerwünscht, sondern auch ethischen Prinzipien diametral entgegengesetzt. Dennoch erscheint es als eine nicht einlösbare Forderung, auf eine steigende Explizitität der Darstellung mit einem parallel anwachsenden Maß an emotionaler Involviertheit zu reagieren. Auch wenn der abgebildete Missstand real ist, stellt das Foto doch nur seinen optischen Nachhall dar. Zur Rezeption fiktiver Gewalt kann dabei analog festgestellt werden: „Individuen, die beim ersten Sehen fiktiver Gewalt eine starke emotionale Reaktion zeigen, die aber im Verlauf eines Gewöhnungsprozesses an Intensität abnimmt bzw. ganz ausbleibt, besitzen offensichtlich einen langfristig erfolgreich arbeitenden Anpassungsmechanismus. Bei Individuen, die mit gleich bleibend hoher emotionaler Erregung auf die Beobachtung fiktiver Gewaltakte reagieren würden, müsste es sich um höchst bedauernswerte, anpassungsgestörte Individuen handeln, die nicht verstehen können, dass zwischen fiktiver und realer Gewalt Unterschiede bestehen, und die nicht in der Lage sind, den Charakter standardistischer Handlungsabläufe zu erkennen.“³⁶⁴

³⁶¹ Werner Früh, Die Rezeption von Fernsehgewalt. In: Media Perspektiven 4/1995, S. 172ff.

³⁶² Kunczik und Zipfel (2006), S. 118.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Ebd., S. 114.

3.4 Zusammenfassung zentraler Befunde II

1955 ging der Wettbewerb World Press Photo aus einer nationalen Veranstaltung der Niederländischen Vereinigung der Fotoreporter (NVF) hervor. Für das Konzept eines internationalen Wettkampfs, dessen Resultat auch außerhalb der Niederlande präsentiert werden sollte, erwies sich die einflussreiche Wanderausstellung THE FAMILY OF MAN als beispielhaft. Während das von Edward Steichen kuratierte Großprojekt aus einem humanistischen Sendungsbewusstsein heraus gestaltet war, besteht der primäre Anspruch von World Press Photo bis heute in der Förderung hoher professioneller Standards auf dem Gebiet des Fotojournalismus. Außerdem tritt die Organisation in Einklang mit dem Prinzip der Pressefreiheit für einen freien und uneingeschränkten Austausch von Informationen ein. Da sie als Stiftung nach dem Non-Profit-Prinzip gegründet wurde, sind mit diesem Ziel keine wirtschaftlichen Interessen verbunden.

Stetig hat sich der von Amsterdam aus organisierte Wettbewerb zu einem international präsenten Forum der Pressefotografie entwickelt. In der Öffentlichkeit wird World Press Photo deshalb vorrangig im Kontext der Ausstellung wahrgenommen, obwohl die Stiftung seit den 1970er Jahren verschiedene Fortbildungsangebote ausrichtet. Neben den in Entwicklungs- und Schwellenländern organisierten Schulungen ist in diesem Zusammenhang die renommierte Joop Swart Masterclass zu nennen, die talentierte Nachwuchsfotografen aus aller Welt seit 1994 einmal jährlich zu einem einwöchigen Seminar zusammenführt. Aus dieser Vielzahl der Aktivitäten resultieren hohe personelle Anforderungen, denen World Press Photo seit 1986 mit einer zweigeteilten Organisationsstruktur begegnet. Die administrativen Aufgaben liegen dabei in den Händen eines in mehrere Abteilungen untergliederten Stabs, während ein ehrenamtlich tätiger Vorstand die Stiftung nach außen repräsentiert.

Obwohl auf dem Fotomarkt immer häufiger Amateure als Materiallieferanten auftreten, nimmt das Reglement des Wettbewerbs auf diese Entwicklung keine Rücksicht. Eingesandte Fotos müssen grundsätzlich von professionellen Fotografen stammen,

die ihre Arbeit nicht digital manipulieren dürfen. Dennoch favorisiert World Press Photo seit 1998 digitale Aufnahmen als Einsendemedium für den Wettbewerb, um das ständig wachsende Material sinnvoll organisieren zu können. Während die Zahl der eingereichten Fotos bis in die späten 1980er Jahre kontinuierlich anstieg, schlug diese Entwicklung im Anschluss in eine radikale Expansion um. Dabei wurde im Jahr 2006 der bisherige Höchststand von über 80 000 Aufnahmen erreicht. Gleichzeitig erfuhr auch die Zahl der Teilnehmer und ihrer Herkunftsländer eine Steigerung.

Aufgrund der enormen Breitenwirkung des Preises und des Interesses innerhalb des Feldes professioneller Fotografen werden die von World Press Photo vergebenen Auszeichnungen häufig mit den Oscars der US-amerikanischen ACADAMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES verglichen. Tatsächlich muss dem Ausgang des Wettbewerbs ein weit reichender Einfluss auf die Entwicklung des Fotojournalismus zugeschrieben werden: Wie in einem gigantischen Flutungsbecken wird die Arbeit tausender professioneller Pressefotografen gesammelt und als Konzentrat wieder dem Gesamtsystem zugeführt. Teilnehmer und Beobachter werden so jedes Jahr erneut mit einer Auswahl konfrontiert, deren visueller Stil als beispielhaft gelten kann. World Press Photo reflektiert aktuelle narrative Trends und erreicht gleichzeitig mit dem Siegerfoto ein hohes Maß an Anschlusskommunikation. Dessen verstärkte Publikation in verschiedenen Medien setzt demnach einen Akzent für ein Thema, das so unter Umständen erst ins Bewusstsein des Rezipienten gelangt.

Für das World Press Photo of the Year existiert eine verbindliche Definition, an der sich die internationale und unabhängig agierende Jury orientieren soll. Demnach muss es ein Ereignis großer journalistischer Bedeutsamkeit zeigen und gleichzeitig herausragende visuelle Auffassungsgabe und Kreativität demonstrieren. Es steht am Ende eines zweiwöchigen Abstimmungsprozesses, bei dem jeweils drei Einzelfotos und drei Serien in derzeit zehn Kategorien ausgezeichnet werden. Da sich sowohl die Definition des Gesamtsiegerfotos, als auch die der Kategorien im Wandel der Zeit verändert hat, lässt sich die Entwicklung der Pressefotografie anhand der seit 1962 veröffentlichten Jahrbücher in ihren Grundeigenschaften rekonstruieren.

Als Spiegel eines Teils des Mediensystems ist der von World Press Photo veranstaltete Wettbewerb in doppelter Hinsicht steter Kritik ausgesetzt. Neben der durch die Jury getroffenen Bildauswahl wird auch der Zustand der Pressefotografie an sich ständig diskutiert. Die dort diagnostizierten Defizite lassen sich in konzentrierter Form auch in der Bildauswahl wieder finden, da sie als Teil der Fotos in den Wettkampf mit einfließen. Auf abstrakter Ebene ist damit die Frage nach Ethik im Journalismus tangiert, die legale Handlungsmuster auf ihre moralische Verantwortbarkeit hin überprüft. Aufgrund standardisierter Verhaltensweisen des Journalisten, die sich aus seinem bisherigen Wissensvorrat begründen, ist die Diskussion ethischen Handelns als unabdingbarer Optimierungsdiskurs identifiziert worden.

Ein grundsätzlicher Vorbehalt betrifft dabei die Legitimität der Fotografie in Krisensituationen selbst. Im Alltagsverständnis wird die Kamera primär als Konservationsmedium des Schönen interpretiert, was anhand praktizierter Formen der Kinderfotografie erläutert worden ist. Sobald ein Fotograf das Objektiv auf Menschen in prekären Situationen richtet, befürchten Kritiker deren mediale und damit auch monetäre Ausbeutung. Ohnehin wird Fotografie häufig als gewalttätiger oder archaischer Akt interpretiert, wie die Zitate von Ernst Jünger und Vilém Flusser belegen. Dem halten Fotografen wie der US-Amerikaner James Nachtwey entgegen, dass sie das Schicksal leidender Menschen nicht der Gleichgültigkeit preisgeben wollten. Dennoch bleibt das Foto eines real leidenden Menschen ein Phänomen, das nur noch in seltenen Fällen mit den Primärerfahrungen des im westlichen Kulturkreis lokalisierten Rezipienten in Einklang gebracht werden kann.

Häufig lassen sich auch auf bei World Press Photo ausgezeichneten Fotos stilistische Merkmale identifizieren, die als Ästhetisierung interpretiert werden können. Stereotype Elendsbilder durchsetzten laut Kritikern den Wettbewerb und entrückten so den Bildinhalt. Der Rückgriff auf tradierte Narrationsmuster, wie sie sich etwa in der christlichen Ikonographie nachweisen lassen, wird demgegenüber von Fotografen wie Sebastião Salgado als effiziente Form der Kommunikation charakterisiert: Zum Horror auch noch Hässlichkeit hinzuzufügen sei sinnlos. Die Aufmerksamkeit und

Identifikationsbereitschaft des Betrachters könne nur durch wohl komponierte Fotos gewonnen werden.

Dennoch wird die Bildauswahl der Jury häufig unter dem Primat eines überzogenen Negativismus wahrgenommen. Seit der Gründung von World Press Photo wird diesem Aspekt in Diskussionen ein hohes Maß an Aufmerksamkeit gewidmet. Aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive lässt sich die Wirkungsmächtigkeit negativer Bildinhalte mit dem Ansatz der Nachrichtenwerttheorie erklären. Der US-amerikanische Publizist Walter Lippmann prägte 1922 den Begriff der „news values“, mit denen sich die Publikationswahrscheinlichkeit eines Ereignisses erhöhten. Für Einar Östgaard stellte neben Identifikation und Einfachheit auch Sensationalismus einen wirksamen Faktor dar. Das in diesem Terminus verkörperte Interesse an dramatischen, emotional erregenden Sachverhalten korrespondiert mit dem Nachrichtenfaktor Negativismus, den Johan Galtung und Mari Holmboe Ruge in ihren Katalog von Nachrichtenfaktoren aufnahmen. Da Negativismus hier stets gemeinsam mit verschiedenen anderen Faktoren auftritt, übt er als Selektionsanreiz großen Einfluss auf die Auswahlentscheidungen des Journalisten aus.

Neben dem Einfluss von Negativismus wird auch dessen globale Verteilung kritisiert: Indem Schwellen- und Entwicklungsländer überproportional oft mit negativen Ereignissen in Verbindung gebracht würden, leiste Pressefotografie im Sinne dieser Argumentation einen nicht wünschenswerten Beitrag zum Erhalt des Status quo. Anhand des Beispiels einer Studie über die Kriminalitätsberichterstattung von Tageszeitungen in Dresden, Chemnitz und Leipzig konnte gezeigt werden, dass derartige Verzerrungen aus einer Verschiebung des Schwellenwerts resultieren. Darüber hinaus wurde die These diskutiert, dass die Konfrontation mit zu vielen negativ konnotierten Fotos den Rezipienten abstumpfe und so selektive Wahrnehmungsprozesse begünstige. Eine im Rahmen dieser Studie durchgeführte Umfrage konnte zeigen, dass die Besucher der Wiener Galerie WESTLICHT der Ausstellung WORLD PRESS PHOTO 07 prinzipiell positiv gegenüberstanden. Auf eine Rezeptionsverweigerung oder Abstumpfung kann davon ausgehend nicht geschlossen werden.

„Die World Press Photos und die Jahrbücher, die die Ausstellung seit 1962 begleiten sind zweifellos die besten Dokumentationsquellen für diejenigen, die die Art und Entwicklung der Pressefotografie der vergangenen vierzig Jahre analysieren will.“

Christian Caujolle³⁶⁵

4. EINE WELT IN 49 AUGENBLICKEN DIE WIRKLICHKEIT DER SIEGERFOTOS

4.1 World Press Photo in der qualitativen Analyse

Wie das einleitende Zitat belegt, wurde die Arbeit von World Press Photo bereits Mitte der 1990er Jahre als bedeutsame wissenschaftliche Ressource identifiziert und beschrieben. Der durch die Stiftung im Lauf der Jahrzehnte angehäuften Bilderberg kann im semiotischen Sinn als gigantische Bibliothek des Fotojournalismus gedeutet werden, dessen Texte einer empirischen Auswertung offen stehen. Der semiotische Textbegriff, der neben dem geschriebenen und gesprochenen Wort auch andere Kommunikationssysteme als „Sprache“ interpretiert³⁶⁶, macht das Foto so für die in der Kommunikationswissenschaft verbreitete Methode der Inhaltsanalyse zugänglich. „Sie hat in dieser Disziplin einen besonderen Stellenwert, denn sie ist jene Methode, mit deren Hilfe kommunikative Inhalte jedweder Art erhoben, gemessen und analysiert werden können.“³⁶⁷

Der Leipziger Medienforscher Werner Früh beschreibt die Inhaltsanalyse als „eine empirische Methode zur systematischen, intersubjektiv nachvollziehbaren Beschreibung inhaltlicher und formaler Merkmale von Mitteilungen“³⁶⁸. Im Unterschied zur intuitiven Alltagsbeobachtung muss der Forschungsprozess demnach einer Reihe von Gütekriterien gerecht werden, um verwertbare Ergebnisse zu produzieren. Winfried Schulz hält das Kriterium der Systematik für erfüllt, wenn „alle in die Untersu-

³⁶⁵ Christian Caujolle, Das World Press Photo, die Presse und die Stereotypen. Visuelle Grammatik oder einfache Klischees? In: Mayes (1995), S. 56.

³⁶⁶ Vgl. Umberto Eco, Einführung in die Semiotik. Stuttgart 1992.

³⁶⁷ Pürer (2003), S. 549.

³⁶⁸ Werner Früh, Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis. Konstanz 1998, S. 24.

chung einbezogenen Mitteilungen [...] unter gleichen Gesichtspunkten und in gleicher Weise analysiert werden“³⁶⁹. Intersubjektive Nachprüfbarkeit sei gegeben, „wenn die Untersuchung in allen Phasen, insbesondere in der Phase der Datenerhebung (Codierung), so gut dokumentiert ist, dass sie – wenigstens im Prinzip – wiederholbar ist.“³⁷⁰

An diesem Punkt setzt die besondere Problematik ein, die mit der Analyse der Fotografie verbunden ist. Ausführlich ist auf ihr Unvermögen eingegangen worden, intersubjektiv gültige Aussagen zu treffen (vgl. 2.1). Beispielsweise zeigt das World Press Photo of the Year von 1968 den südvietnamesischen General Nguyen Ngoc Loan, der auf offener Straße einen nordvietnamesischen Offizier und mutmaßlichen Kollaborateur der Vietcong hinrichtet. Es gilt als eines „der denkwürdigsten Bilder in der Geschichte der Kriegsfotografie“³⁷¹ und brachte seinem Fotografen Eddie Adams neben dem World Press Photo Award auch den begehrten Pulitzer-Preis ein. Adams hatte jedoch zu keinem Zeitpunkt beabsichtigt, Loan als Mörder darzustellen und äußerte sich nach dessen Tod im Jahr 1998 betrübt über die Wirkung seines Fotos auf die öffentliche Meinung: „The guy was a hero. America should be crying. I just hate to see him go this way, without people knowing anything about him.“³⁷² Die Wahrnehmung seiner Arbeit verlief also diametral zu der von ihm intendierten Bedeutung: „As a result of Adams photograph the general came to be regarded in the West as a representative of evil. Apparently, once a photo is published, forces are at work that are beyond the photographers control.“³⁷³

Es existiert demnach keine verbindliche Interpretation darüber, ob ein Foto eine Situation als wünschens- oder verdammenswert charakterisiert. Wenn es mit einer bestimmten Aussageabsicht hergestellt wurde, lässt sich diese nicht mehr zweifelsfrei rekonstruieren. Eine empirische Studie muss ihren Fokus deshalb auf äußere Elemente des Geschehens legen. Über sie ist unabhängig von der Wahrnehmung ver-

³⁶⁹ Winfried Schulz, Inhaltsanalyse. In: Noelle-Neumann u.a. (2000), S. 50f.

³⁷⁰ Ebd., S. 51.

³⁷¹ Lisa Le Feuvre, Hinrichtung in Saigon. In: Peter Stepan (Hrsg.), Fotos, die die Welt bewegten. Das 20. Jahrhundert. München u.a. 2000, S. 114.

³⁷² Eddie Adams zitiert in: Howe (2002), S. 27.

³⁷³ Hans Pool und Maaik Krijgsman, Looking for an icon. New York 2005.

schiedener Rezipienten, die ein Foto mal im Einklang und mal in Opposition zu einem Ereignis sehen können, ein breiter Konsens zu erwarten: Befürworter wie Gegner des Vietnamkriegs können abseits eines ethisch bestimmten Diskurses der Aussage zustimmen, dass Adams' Foto Krieg und Gewalt thematisiert und einen Menschen in akuter Lebensgefahr zeigt.

Der manifeste Inhalt von Kommunikation, den etwa der US-amerikanische Kommunikationsforscher Bernard Berelson als zentralen Gegenstand der Inhaltsanalyse definiert³⁷⁴, muss für die Pressefotografie demnach durch ein von Interpretationen freies Kategorienschema erfasst werden. Im Rahmen einer quantitativen Analyse werden alle von World Press Photo herausgegebenen Jahrbücher einer Untersuchung zugeführt. „Quantitative Verfahren sind solche, in denen empirische Beobachtungen über wenige, ausgesuchte Merkmale systematisch mit Zahlenwerten belegt und auf einer zahlenmäßig breiten Basis gesammelt werden.“³⁷⁵ Die „Absicht“³⁷⁶ des Senders, die der deutsche Soziologe Peter Atteslander als mögliches Erkenntnisinteresse einer Inhaltsanalyse nennt, bleibt der Auswertung dabei aus den genannten Gründen jedoch unzugänglich.

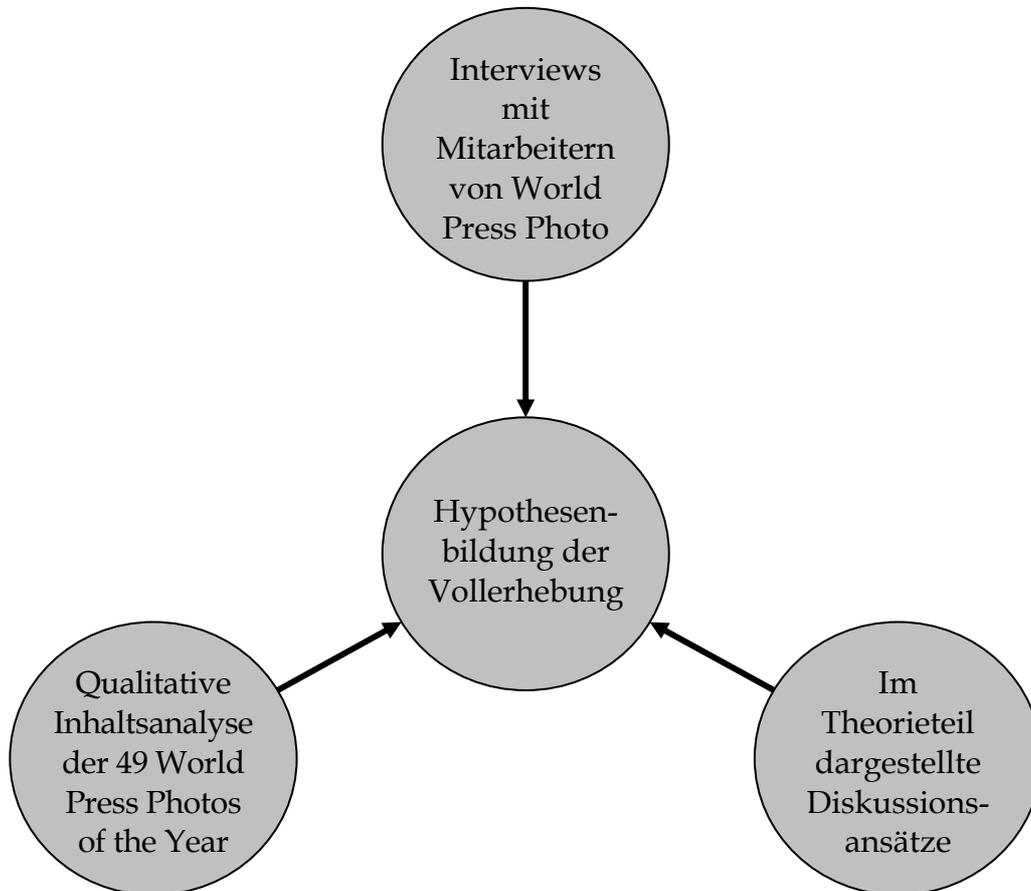
Um dieses Defizit zu kompensieren, müssen die 49 vorhandenen Gesamtsiegerfotos in einem ersten Analyseschritt zunächst isoliert betrachtet werden. Da ihre geringe Zahl keine fundierte quantitative Analyse zulässt, wird hier stattdessen ein qualitativer Ansatz gewählt. Die so erhobenen Daten „werden nicht zur Falsifikation von vorab formulierten Hypothesen verwendet, sondern zur Gewinnung solcher Hypothesen auf der Basis des Materials und auf dem Wege der Interpretation genutzt“³⁷⁷. Auf diese Weise wird der besonderen Bedeutung der World Press Photos of the Year Rechnung getragen, während gleichzeitig ein entscheidender Impuls für die spätere Hypothesenbildung bei der anschließenden quantitativen Analyse entsteht. Zu den bereits im Theorieteil zitierten Aussagen der Mitarbeiter von World Press Photo und den dort erörterten Diskussionsansätzen kommt so eine dritte Einflussquelle hinzu.

³⁷⁴ Bernard Berelson, *Content Analysis in Communication Research*. Glencoe 1952, S. 18.

³⁷⁵ Hans-Bernd Brosius und Friederike Koschel, *Methoden der empirischen Kommunikationsforschung*. Eine Einführung. Wiesbaden ³2005, S. 19.

³⁷⁶ Peter Atteslander, *Methoden der empirischen Sozialforschung*. Berlin ⁹2000, S. 211.

³⁷⁷ Siegfried Lamnek, *Qualitative Sozialforschung*. Band I Methodologie. München ²1993, S. 203.

Abb. 10: Einflussquellen der quantitativen Inhaltsanalyse

Im Folgenden werden alle World Press Photos of the Year kurz beschrieben und analysiert. Die Darstellung ist in sechs Abschnitte gegliedert, um die Verteilung der Fotos auf insgesamt sechs Jahrzehnte adäquat abzubilden. Dabei werden Besonderheiten der verschiedenen Fotos akzentuiert, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten. Wenn für historische Daten keine anderen Belegquellen angeführt werden, stützen sich Angaben auf die Daten-Enzyklopädie DER GROSSE PLOETZ³⁷⁸. Soweit die Fotografen der Siegerfotos Auskunft über die Intention ihrer Arbeit gegeben haben, werden ihre Aussagen zum besseren Bildverständnis erörtert. Gleichzeitig wird bei Bedarf auf technische Details der Aufnahmesituation eingegangen, um das Verständnis narrativer Eigenheiten zu erleichtern. So werden die Eigenschaften sichtbar gemacht, die zu unterschiedlichen Zeiten ein Foto zu einem World Press Photo of the Year machten.³⁷⁹

³⁷⁸ Verlagsredaktion Ploetz (Hrsg.), Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte. Daten, Fakten, Zusammenhänge. Köln ³⁴2005.

³⁷⁹ Als Überblick vgl. auch www.worldpressphoto.org.

4.2 1955-1958: Ein Beginn im Kalten Krieg

1955 errichtet die UdSSR mit den „Volksdemokratien“ ihres Machtbereichs den Warschauer Pakt. Die Gründung des militärischen Gegenbündnisses zu der von den Westmächten konstituierten NATO ist symptomatisch für den tiefgreifenden globalen Konflikt, der gemeinhin unter dem Begriff des Kalten Krieges zusammengefasst wird. Während sich die Menschheit seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs mit der Gefahr ihrer vollständigen atomaren Vernichtung konfrontiert sieht, findet diese Problematik keine adäquate Entsprechung im ersten World Press Photo of the Year.

Das Schwarzweißfoto des dänischen Fotografen Mogens von Haven zeigt stattdessen den dramatischen Moment, als ein Motocrossfahrer während einer Meisterschaft in der dänischen Stadt Randers von seiner Maschine stürzt. Ohne an den politischen Prozessen seiner Zeit Anteil zu nehmen, bezieht das Siegerfoto seine Legitimation ausschließlich aus der technischen Ausführung: Mehr als zwei Jahrzehnte bevor die ersten Autofokuskameras mit automatischer Scharfeinstellung auf den Markt kommen³⁸⁰, erfordert die Abbildung sich rasch entwickelnder Prozesse vom Fotografen ein besonders hohes Maß von Antizipation und Reaktionsgeschwindigkeit. „For the athlete and the photographer alike, it’s all about timing and execution, being in the right place at the right instant, anticipating the action and then reacting perfectly in order to make the play – or to capture it.“³⁸¹

Der bereits in den 1920er Jahren tätige österreichische Sportfotograf Lothar Rübelt hat die Essenz seiner Arbeit einmal wie folgt beschrieben: „Ich wollte dem Moment sein Geheimnis entreißen, etwas zeigen, was das menschliche Auge nicht gesehen hat.“³⁸² Dieser Anspruch wurde in vollem Umfang auf von Havens Siegerfoto verwirklicht. Seine Kamera hat die Zeit unmittelbar nach dem Sturz zum Stillstand gebracht. Während sich der Unfall für den Zuschauer in wenigen Sekunden vollzogen haben muss, hat das fotografische Negativ alles konserviert: Das Motorrad, das gleichsam am Bet-

³⁸⁰ Vgl Hoy (2006), S. 382.

³⁸¹ Terry McDonell, Introduction. In: Sports Illustrated (Hrsg.), Hotshots. 21st Century Sports Photography. New York 2004, S. 5f.

³⁸² Lothar Rübelt zitiert in: Christian Brandstätter (Hrsg.), Lothar Rübelt. Sport. Die wichtigste Nebensache der Welt. Wien u.a. 1980, S. 11.

rachter vorbeirasend den rechten Bildrand passiert, verleiht der Aufnahme ein hohes Maß an Dynamik, während der Anblick des zu Boden geworfenen Fahrers einen schmerzhaften Aufprall erahnen lässt. Auch wenn sich heute „dank Sequenzkameras, Stroboskoptechnik, Superteleobjektiv und Tricklinsen“³⁸³ technisch aufwändigere Bilder realisieren lassen, kann sich von Havens Aufnahme noch immer Geltung verschaffen. Als zeitgenössisches Dokument illustriert sie darüber hinaus eine räumliche Nähe des Fotografen zum Geschehen, wie sie heute bei ähnlichen Sportveranstaltungen aus Sicherheitsgründen nicht mehr denkbar ist. Obwohl von Havens Foto zweifellos unter einem gewissen Risiko entstand, ist sein geschichtlicher Wert dennoch gering: Die Darstellung eines Ereignisses, das allenfalls von flüchtigem nationalen Interesse war, deutet nicht über sich hinaus und besitzt aus heutiger Sicht nur noch geringe dokumentarische Relevanz.

Anders verhält es sich mit dem World Press Photo von **1956**. Der westdeutsche Fotograf Helmuth Pirath dokumentiert am 9. Oktober 1955 die Heimkehr deutscher Soldaten aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft. Im Zentrum seines Fotos steht jedoch nicht Karl Wawrzinek, der als einer von 9626 Männern ins Nachkriegsdeutschland zurückkehrt. Er steht leicht abgewandt von der Kamera und legt seine Arme auf die Schultern der elfjährigen Tochter Roswitha, die ihren Vater seit zehn Jahren nicht gesehen hat. Das Gesicht des Mädchens wirkt gerührt und furchtsam zugleich, tatsächlich erklärt es nach der Begegnung: „Er kam mir so fremd vor. Ich hatte einfach Angst vor ihm.“³⁸⁴ Hinter Roswitha steht ihr Großvater und redet beruhigend auf das Kind ein. Gemeinsam mit Karl Wawrzinek und dessen Frau bildet er einen Rahmen um das Mädchen, das somit im Zentrum der Handlung steht.

Piraths Schwarzweißaufnahme ist ein zutiefst emotionales Bild, das der deutschen Befindlichkeit jener Zeit ein menschliches Antlitz verleiht. Es dokumentiert ein herausragendes nachrichtliches Ereignis, das mit großer Anteilnahme von den Medien seiner Zeit verfolgt wurde. Obwohl es mit dem Preis für das Jahr 1956 bedacht wur-

³⁸³ Heike Egger, Dem Moment sein Geheimnis entreißen. Zur Geschichte der Sportfotografie. In: Christina Blitzke und Hans-Peter Jakobsen (Hrsg.), *Aktion, Emotion, Reflexion. Sportfotografie in Deutschland*. Jena und Quedlinburg 2000, S. 14.

³⁸⁴ Knopp (1999), S. 242.

de, datiert es tatsächlich auf das Vorjahr. Diese Diskrepanz resultiert aus dem mit heute nicht vergleichbaren Wettbewerbsrhythmus, der die einzelnen Jahre nicht klar voneinander separierte. Tatsächlich wird das Jahr 1956 auf keinem Gesamtsiegerfoto abgebildet. Welches Ereignis damals den Hauptpreis gewonnen haben könnte, ist demnach reine Spekulation. Dennoch erscheint es sinnvoll anzumerken, dass der gescheiterte Ungarische Volksaufstand vom Oktober 1956 als eskalierender Moment des Kalten Krieges vermutlich die größten Chancen gehabt hätte.

Die ehemalige niederländische Ministerpräsidentin Ruud F.M. Lubbers nimmt bewusst Bezug auf dieses Ereignis, als sie das World Press Photo von 1957 beschreibt: „Dieses Foto ist ein Jahr nach der Niederschlagung des ungarischen Volksaufstands durch die Kommunisten entstanden. Gekämpft wurde um Freiheit und Menschenrechte, aber diese Gedankenbrücke können die weißen Jugendlichen ein Jahr später nicht schlagen.“³⁸⁵ Damals diskriminierten weiße Schüler an der US-amerikanischen Harry Harding High School die afroamerikanische Schülerin Dorothy Counts, die dort unmittelbar nach der Aufhebung der Rassentrennung eingeschrieben worden war. Das Foto zeigt die damals 15-Jährige frontal von vorn, die vor dem Schulgebäude von einer Horde junger Männer verhöhnt wird. Deren fröhliche und höhnische Mienen kontrastieren mit dem verschlossenen Blick der Schülerin, an deren Seite ihr Vater geht.

Was auf dem Foto unsichtbar ist, sind die Steine, die der Mob auf das Mädchen wirft. Auch die Schreie „Go back where you came from“³⁸⁶ müssen durch den Bildtext überliefert werden, der ähnlich wie beim Siegerfoto von 1956 für das Verständnis der Situation unerlässlich ist. Wie dort wurde auch durch das Bild des US-Amerikaners Douglas Martin ein abstraktes Phänomen wie der Rassismus konkret durch die prekäre Situation einer einzelnen Person erfahrbar gemacht. Mit der Vergabe des Preises außerhalb Europas für ein Foto, das nicht auf dem Ursprungskontinent des Wettbewerbs aufgenommen wurde, lässt sich die rasch fortschreitende Internationalisierung des ursprünglich niederländischen Projekts illustrieren.

³⁸⁵ Ruud F.M. Lubbers zitiert in: Mayes (1995), S. 125.

³⁸⁶ Vgl. www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=view&id=161 vom 3.12.2007.

Vor diesem Hintergrund mutet die Wahl von **1958** wie der Bruch einer sich abzeichnenden Entwicklung an: Während Nikita Chruschtschow Regierungschef der UdSSR wird, erlebt Frankreich das Ende der Vierten und den Beginn der Fünften Republik. Neben diesen Ereignissen sind in der von World Press Photo publizierte Retrospektive EYE WITNESS 2 auch die gewalttätigen Ausschreitungen in Venezuela gegen den US-amerikanischen Vizepräsidenten Richard Nixon und der Sturz des kubanischen Batista-Regimes genannt.³⁸⁷ Den Sieg trägt jedoch wie im Jahr 1955 ein Sportfoto davon: Im strömenden Regen treffen die Mannschaften Sparta Praha und Červená Hvězda Bratislava in Prag aufeinander. Im rechten Drittel zeigt die hochformatige Schwarzweißaufnahme einen Spieler, der sich gerade für den Abschlag bereit macht. Am unteren Bildrand liegt mittig der Ball, darüber erhebt sich der in langen Streifen sichtbare Regen und das schemenhafte Publikum, das teilweise unter Regenschirmen Schutz sucht.

Unter schwierigen Bedingungen hat der tschechoslowakische Fotograf Stanislav Tereba hier mit langer Brennweite ein technisch einwandfreies Foto produziert, ohne dafür jedoch einen Ausnahmestatus reklamieren zu können. Seine Aufnahme wurde laut Bildunterschrift nicht zuletzt deshalb gewählt, weil Tereba dem Regen getrotzt habe, während sich seine Kollegen eilig zurückgezogen hätten.³⁸⁸ Es lässt sich demnach aus den vier Gesamtsiegerfotos dieses Jahrzehnts (1960 fand kein Wettbewerb statt) keine einhellige Interpretation des bedeutenden Preises ableiten. Das abgebildete Ereignis ist in jener Zeit nur eine von insgesamt drei Einflussgrößen, hinter der weder die technische Ausführung noch der persönliche Einsatz an Relevanz zurückstehen. In seinen Anfängen zeigt das Siegerfoto keine Spur der Katastrophenberichterstattung, unter deren Einfluss es heute so häufig wahrgenommen wird. Auch Krieg manifestiert sich nicht in der Dramatik einer unmittelbaren Gewaltdarstellung. Für keines der vier World Press Photos of the Year musste sich der Fotograf in akute Lebensgefahr begeben. Seine Aufgabe bestand vielmehr darin, ein wohl komponiertes Bild zu erschaffen, das sich im Rahmen etablierter Sehgewohnheiten bewegt und keine optischen Experimente wagt.

³⁸⁷ Vgl. Evans (1985), S. 20.

³⁸⁸ Vgl. www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=view&id=160 vom 3.12.2007.

4.3 1960-1969: Vietnam und der Einbruch der Gewalt

In den 1960er Jahren erfährt das World Press Photo of the Year eine radikale inhaltliche Verengung: Jedes der neun Fotos dieses Jahrzehnts thematisiert Gewalt. Den Auftakt bildet eine Aufnahme des Japaners Yasushi Nagao, die am 12. Oktober 1960 in Tokio entstanden ist. Sie zeigt den Vorsitzenden der Sozialistischen Partei Inejiro Asanuma, der im Moment des Fotos während einer Wahlkampfrede von einem rechtsradikalen Studenten ermordet wird. Der Attentäter steht breitbeinig in der linken Bildhälfte und richtet ein Langmesser auf Nagao, der schützend die Hände vor sich hält. Sein erschrockener Gesichtsausdruck vergegenwärtigt die Angst im Angesicht des unmittelbar bevorstehenden Todes. Eine solch existenzielle Situation war zuvor auf keinem Gesamtsiegerfoto gezeigt worden.

Nachdem 1961 kein Wettbewerb stattfand, dreht sich auf dem Siegerfoto von 1962 die Spirale der Gewalt noch weiter. Der Venezolaner Héctor Rondón Loveran fotografiert am 4. Juni einen sterbenden Soldaten, der sich in den Straßen der Stadt Puerto Cabello an einen Priester klammert. Loveran ist der erste Preisträger, der seiner Arbeit unter akuter Lebensgefahr nachgeht. Aufständische Guerillakämpfer einer Terrororganisation überziehen die Stadt mit Scharfschützenfeuer und drohen auch den flach am Boden liegenden Fotografen zu töten. Später kann er nicht mehr mit Sicherheit sagen, wie ihm unter diesen Umständen sein heute weltbekanntes Foto gelingen konnte.³⁸⁹

Während das Attentatsopfer Inejiro Asanuma auf dem Bild von 1960 noch steht, ist der sterbende Soldat bereits in die Knie gesunken. Erstmals wird physisches Leid hier nicht nur erahnbar, sondern zum sichtbaren Mittelpunkt des Fotos gemacht. Diese Tendenz setzt sich 1963 in bisher ungekanntem Ausmaß fort, als der US-Amerikaner Malcolm W. Browne den zur Ikone gewordenen brennenden buddhistischen Mönch in den Straßen von Saigon fotografiert. Um gegen die Unterdrückung seiner Religionsgemeinschaft zu protestieren, hat sich Thich Quang Duc auf dem Platz vor der Nationalversammlung mit Benzin übergießen lassen. Tief in seine Meditation versunken verbrennt er in einem autoaggressiven Akt scheinbar unbewegt, während Browne mit dem Entsetzen ringt und insgesamt vier Rollen Film belichtet.

³⁸⁹ Vgl. www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=view&id=157 vom 3.12.2007.

Das Siegerfoto rückt Thich Quang Duc mittig ins Bild, als das Feuer seinen Körper bereits vollständig umschließt. Die Flammen haben sein Gesicht bis zur Unkenntlichkeit zerfressen und steigen nun senkrecht nach oben, während im Hintergrund andere Mönche die Szene verfolgen. In verschiedenen Ausschnitten und Fassungen ist diese Szene zu einem vitalen Teil der kollektiven Erinnerung geworden. Ein früheres Foto von Browne, das den Mönch unmittelbar nach seiner Entzündung zeigt, wurde beispielsweise von der US-amerikanischen Crossover-Band RAGE AGAINST THE MACHINE fast drei Jahrzehnte später als Coverillustration ihres Debütalbums verwendet.

Ein Jahr bevor die USA eine angebliche Attacke nordvietnamesischer Torpedoboote auf den US-Zerstörer Maddox zum Anlass für eine massive militärische Intervention nehmen, bildet sich der Vietnamkrieg bereits 1963 auf einem World Press Photo of the Year ab. Ehe in diesem Jahrzehnt vier weitere Siegerfotos jenes Thema reflektieren, dringt **1964** ein anderer Konflikt ins mediale Bewusstsein: Auf Zypern kommt es zu bürgerkriegsähnlichen Zuständen, bei denen sich türkische und griechische Zyprioten feindlich gegenüberstehen. Der britische Fotograf Don McCullin wird von der Wochenzeitung THE OBSERVER ins Krisengebiet geschickt. Unter Lebensgefahr dokumentiert der damals 29-jährige die Kämpfe und fotografiert auch eine weinende Türkin, die gemeinsam mit ihrem Sohn um ihren Mann klagt. Dieses Siegerfoto zeigt eindringlicher als alle zuvor diskutierten Aufnahmen die Trauer eines Menschen. Gleichzeitig begründet es innerhalb des Kreises der 49 World Press Photos of the Year das einflussreiche Bildkonzept, statt den unmittelbaren Opfern einer Krise deren trauernde Hinterbliebene zu zeigen. Don McCullin ist der erste Gesamtsieger, dessen Lebenswerk heute Weltruf genießt. Susan Sontag beschreibt ihn als leidenschaftlichen Augenzeugen: „There can be no doubt of the intentions of this tenacious, impassioned witness, bringing back his news from hell. He wants to sadden. He means to arouse.“³⁹⁰

Bei zahlreichen Kriegseinsätzen hat sich McCullin den Ruf absoluter Professionalität erworben. So charakterisierte ihn der einstige Herausgeber der britischen SUNDAY

³⁹⁰ Susan Sontag, *Witnessing*. In: Don McCullin, *Don McCullin*. London 2003, S. 16.

TIMES Harold Evans als Mann, der inmitten eines Kugelhagels eine Unterhaltungslektüre lesen könne.³⁹¹ Tatsächlich erscheint die Bereitschaft persönliche Risiken einzugehen, in diesem Jahrzehnt als Voraussetzung für den Gesamtsieg: Jeder der ausgezeichneten Fotografen hat sich entweder in ein eskalierendes Umfeld begeben oder ein Krisengebiet aufgesucht.

Dies gilt auch für den Japaner Kyoichi Sawada, der als einziger Fotograf der Wettbewerbsgeschichte zwei Mal hintereinander als Pressefotograf des Jahres ausgezeichnet wurde. **1965** begleitete er mit der Kamera eine Mutter und ihre vier Kinder, die auf der Flucht vor US-Bombardement durch einen vietnamesischen Fluss waten. Die Blicke der Familie sind gezeichnet von Anstrengung und Angst. Gerhard Paul hält dieses Foto wegen seiner Themenwahl für bemerkenswert: „Nur wenige Fotografen wie Kyoichi Sawada richteten ihr Augenmerk schon früh auf die Folgen des Krieges für die Zivilbevölkerung.“³⁹² Damit kann Sawadas Bild als logische Fortsetzung von McCullins narrativem Konzept gewertet werden, der die Realität eines gewalttätigen Konflikts ebenfalls abseits vom Soldatenschicksal sichtbar machte.

Dies sollte sich im folgenden Jahr ändern: **1966** gewann Sawada erneut mit einem Vietnamfoto, das diesmal die Rückseite eines amerikanischen Panzers zeigt. Das Gefährt nimmt etwa die halbe Bildfläche in Anspruch und ragt hoch über der Leiche eines Vietcong-Soldaten auf, dessen nackte Füße mit einem Seil am Panzer befestigt sind. Auch die Beine des Mannes sind entblößt; sein Gesicht liegt für den Betrachter nicht sichtbar im Schmutz. Dafür erkennt er deutlich die beiden US-Soldaten, die oben auf dem Panzer sitzen und den Toten hinter dem Gefährt herschleifen. Sawada soll nicht erfreut gewesen sein, als dieses Foto zum Siegerbild gewählt wurde: Als einer jener Fotografen, die in klarer Opposition zum Krieg standen, war er selbst zu empört über den Bildinhalt, um ihn als preiswürdig zu erachten. 1970 wurde der Japaner während kriegerischen Auseinandersetzungen in Kambodscha getötet.³⁹³

³⁹¹ Vgl. Harold Evans, Introduction. In: McCullin (2003), S. 12.

³⁹² Paul (2004), S. 353.

³⁹³ Vgl. www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=view&id=167 vom 3.12.2007.

Sawadas zweites Siegerfoto nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als das erstmals auf dem World Press Photo of the Year eine Leiche zu sehen ist. Noch kann der Tod dabei aus der Distanz betrachtet werden: Gesichtszüge und Schusswunden bleiben dem Rezipienten vorerst erspart. Dennoch schockiert die partielle Nacktheit des Toten, der wie eine Kriegsbeute zur Schau gestellt wird. Durch die Leiche am Boden und die Soldaten darüber wird eine klare Beziehung zwischen Opfer und Täter konstruiert. Es sind Bilder wie dieses, die „das US-Engagement als schmutzigen Krieg“³⁹⁴ konnotieren und dabei einer Art rückwirkenden Zensur unterworfen sind. So bietet etwa das in den USA ansässige Bettmann-Archiv Sawadas Aufnahme nur stark beschnitten und verfremdet an: Indem das Foto oben abgeschnitten wurde, sind die Soldaten als Täter verschwunden. Gleichzeitig wurde digital eine Staubwolke über den Toten gelegt, dessen Nacktheit so nur noch erahnt werden kann.³⁹⁵

So abrupt der Tod im Wettbewerb auf höchster Ebene sichtbar wurde, so deutlich verbirgt er sich im Siegerfoto von **1967** in der Abstraktion: Die prämierte Aufnahme des Niederländers Co Rentmeester gibt den von außen auf den Panzer gerichteten Blick auf und verlegt die Perspektive ins Innere. Zu sehen ist der Format füllende Kopf des Kommandanten eines US-Panzers. Fast im Zentrum des Fotos befindet sich sein Auge, das weit geöffnet durch ein Okular blickt. Was der Soldat durch das optische System in der Umwelt des Panzers sieht, bleibt völlig offen. Ob er nach Orientierung sucht oder einen Feind unter Feuer nimmt, kann der Betrachter aus der konzentrierten Miene nicht entnehmen. Rentmeester zeigt den Soldaten gleichsam als biologischen Fortsatz der Militärmaschine: An sein Auge, sein Ohr, sein Kinn greifen allerlei technische Vorrichtungen, ohne die Krieg in seiner modernen Ausprägung nicht möglich wäre. Neben der räumlichen Nähe der Kamera zum Geschehen verleiht auch der Einsatz eines Farbfilms dem Foto ein hohes Maß an Unmittelbarkeit. Erst im Jahr 1979 sollte sich wieder eine farbige Aufnahme als World Press Photo of the Year durchsetzen können.

Trotz seiner visuellen Qualitäten hat sich Rentmeesters Aufnahme nie zu einer Ikone des Vietnamkriegs entwickelt. Das Bild verzichtet auf jede Emotionalisierung, was es

³⁹⁴ Paul (2004), S. 352.

³⁹⁵ Vgl. Ebd.

für das visuelle Langzeitgedächtnis möglicherweise unattraktiv erscheinen lässt. Vollkommen anders verhält es sich mit dem Siegerfoto von **1968**, das der US-Fotograf Eddie Adams in Saigon aufgenommen hat. „Wie andere Täter-Opfer-Bilder wurde auch die Fotografie von Adams zu einem Symbolbild der Antikriegsbewegung und zum Synonym der Brutalität des Vietnam-Krieges.“³⁹⁶ Auf die diesem Phänomen entgegen gesetzte Kommunikationsabsicht des Fotografen und den Bildinhalt ist bereits hinreichend eingegangen worden (vgl. 4.1).

Ähnlich wie Yasushi Nagaos Foto vom Attentat auf den japanischen Politiker Asanuma (1960) zeigt auch Eddie Adams bei der weltbekannten Exekutionsszene einen Menschen, der Augenblicke später tot sein wird. Der große Unterschied zu Nagaos Aufnahme besteht jedoch in Mimik und Gestik des Täters: Während der Attentäter auf dem Siegerfoto von 1960 angespannt und entschlossen wirkt, vermittelt das Gesicht von General Loan überhaupt nichts. Ein Kopfschuss wird so zu einem unemotionalen Akt, der seine schockierende Wirkung aus dieser Beiläufigkeit bezieht.

Nachdem der Vietnamkrieg so vier Jahre in Folge das World Press Photo of the Year thematisch definiert hat, gewinnt **1969** ein Bild aus Europa: Der westdeutsche Fotograf Hanns-Jörg Anders dokumentiert im nordirischen Londonderry schwere Straßenschlachten zwischen katholischen Demonstranten und der Polizei. Sein Aufnahme entsteht in der Abenddämmerung, als er gemeinsam mit den Demonstranten vor dem Tränengasangriff flüchtet: „Ich [sah] diesen Jungen mit der Gasmasken, der vor der Wandschrift WE WANT PEACE stehen blieb. Ich machte zwei Fotos und rannte weiter, weil ich nichts mehr sehen konnte.“³⁹⁷ Der Demonstrant hat auf dem Foto die rechte Hand auf die Brust gelegt, als ob er die Bedeutung der geschriebenen Worte unterstreichen wollte. Inmitten der dramatischen Szenen ist Anders ein stilles Bild gelungen, das zugleich mit den Momenten exzessiver Gewalt in den vorhergehenden Fotos kontrastiert. Dieses Jahrzehnt klingt so mit der stummen Äußerung eines Wunsches aus, der sich für die Welt auch in den Folgejahren nicht erfüllen sollte.

³⁹⁶ Paul (2004), S. 355.

³⁹⁷ Hanns-Jörg Anders, We Want Peace, Ireland, 1969. In: Jörg Boström und Gottfried Jäger (Hrsg.), Kann Fotografie unsere Zeit in Bilder fassen? Eine zeitkritische Bilanz. 25 Jahre Bielefelder Symposien über Fotografie und Medien 1979-2004. Bielefeld 2004, S. 24. Hervorhebung im Original.

4.4 1971-1979: Der Fotograf als Zeuge der Eskalation

Nachdem das Siegerbild die thematische Begleitung des Vietnamkriegs 1969 ausgesetzt hat und 1970 kein Wettbewerb stattfindet, bleibt der Fokus zunächst auf Europa gerichtet: **1971** dokumentiert der westdeutsche Fotograf Wolfgang Peter Geller eine Schießerei zwischen Polizisten und Bankräubern, die auf ihrer Flucht auf einer Straße bei Saarbrücken gestellt werden. Im Zentrum des Fotos ist die Leiche des Anführers Kurt Vicens zu sehen, der soeben von einem neben ihm knieenden Polizisten niedergeschossen wurde. Der Polizist hat die Waffe erhoben und zielt aus dem Bild hinaus. Während sich einige Polizisten in Zivil eilig in Sicherheit bringen, sind im Hintergrund auch Fotografen zu sehen, die wie Geller in der Schusslinie ausharren. Sie lösen so den Anspruch ein, der mit zurückliegenden Selektionsentscheidungen von World Press Photo implizit formuliert wurde: Der Fotograf ist ein Zeuge der Eskalation, der stellvertretend für den Adressaten seiner Bilder das Geschehen am unmittelbaren Puls der Zeit wahrnimmt und konserviert.

Auch der Vietnameser Nick Ut fotografierte **1972** eine dramatische Situation und schuf so „ein Hauptwerk der Fotografie des 20. Jahrhunderts“³⁹⁸. Ein letztes Mal kehrt das World Press Photo of the Year nach Vietnam zurück. Es zeigt eine Gruppe von fünf fliehenden Kindern, darunter die neunjährige Kim Phúc, die sich nach einem Bombardement ihre napalmverbrannten Kleider vom Leib gerissen hat und nun nackt und schreiend auf den Fotografen zurennt. Was für Susan Sontag der „Inbegriff der Schrecken des Vietnamkrieges“³⁹⁹ war, soll gemeinsam mit anderen Kriegsbildern großen Einfluss auf die öffentliche Meinung gehabt haben: „Das durch diese Bilder ausgelöste Echo zeigt, dass von der Fotografie tatsächlich eine Macht ausgehen kann – nämlich: die Öffentlichkeit zum Umdenken zu bewegen.“⁴⁰⁰

Dass das amerikanische Engagement in Vietnam letztlich an einer bröckelnden Unterstützung der „Heimatfront“ gescheitert sei, wird von wissenschaftlicher Seite je-

³⁹⁸ Gerd Blum, Ein Bild schreit. Komposition als Bedeutungsträger in Nick Uts Fotografie „Vietnam Napalm“ (8.6.1972). In: Boström und Jäger (2004), S. 33.

³⁹⁹ Sontag (2003), S. 91.

⁴⁰⁰ Gabriel Bauret, Ein unbeschreibliches Grauen, ein mörderischer Krieg. In: Govignon (2005), S. 138.

doch nicht einhellig bejaht. Wie verschiedene Studien gezeigt haben, dominierte die Darstellung von Toten und Verwundeten keinesfalls das in amerikanischen Medien kommunizierte Bild des Vietnamkriegs.⁴⁰¹ Dennoch stellt Nick Uts Siegerfoto einen punktuellen Schock dar, da es das Leiden der Zivilbevölkerung unmittelbar visualisiert und dem Rezipienten in Gestalt des schreienden Mädchens eine Identifikationsfigur offeriert. Auf diese Weise wird eine Brücke in den Alltag des Betrachters geschlagen: „Der Napalmkrieg verfolgte den Amerikaner wie das schlechte Gewissen. Wenn er beim Frühstück mit Cornflakes und Toast die Morgenzeitung aufschlug, sah der Krieg ihn an.“⁴⁰²

Während **1973** nach fast fünfjährigen Verhandlungen in Vietnam ein Waffenstillstand vereinbart wird, putscht sich General Augusto Pinochet in Chile an die Macht und stürzt so die demokratisch gewählte Regierung. Dem chilenischen Fotografen Orlando Lagos Vásquez gelingt ein außergewöhnlicher Scoop: Er begleitet Präsident Salvador Allende an seinem Todestag und dokumentiert, wie er flankiert von bewaffneten Männern mit einem Stahlhelm auf dem Kopf den Palast von La Moneda verlässt. So entsteht das einzige World Press Photo of the Year, das zeitlich vor einem bedeutsamen Ereignisses situiert ist. Statt den ungeklärten Todesumständen Allendes zeigt es dessen Anspannung an jenem 11. September, den er nicht überleben wird. Die Identität des Fotografen, der dieses seltene zeitgeschichtliche Dokument geschaffen hat, wurde aus Furcht vor Repressalien bis zu seinem Tod im Jahr 2007 geheim gehalten.⁴⁰³

Bei allen bisher beschriebenen Bildern dieses Jahrzehnts handelt es sich trotz ihrer Unterschiedlichkeit letztlich um Nachrichtenfotos, die das Merkmal der Aktualität verbindet. Insofern ist die Wahl von **1974** als besonders bedeutsam anzusehen: Für seine Serie THE FACES OF HUNGER bereist der US-Amerikaner Ovie Carter in jenem Jahr die Sahelzone, Äthiopien und Indien. Unter teils lebensbedrohlichen Bedingungen legt er mehr als 16 000 Kilometer zurück, um hungernde Kinder mit oder ohne

⁴⁰¹ Vgl. Paul (2004), S. 342.

⁴⁰² Fabian und Adam (1983), S. 31.

⁴⁰³ Vgl. Michiel Munneke, Dedication and Passion. In: World Press Photo Review June 2007, S. 3.

ihre Mütter zu portraituren. Carter emanzipiert sich so von der etablierten Vorgehensweise, auf ein nachrichtliches Ereignis mit der Kamera zu reagieren. Stattdessen definiert er selbst das Ereignis, indem er Menschen verschiedener Kulturen in einen gemeinsamen Erfahrungshorizont integriert: Was sie verbindet, ist eine lebensbedrohliche Armut, auf die der Fotograf bewusst aufmerksam machen will. So entsteht nicht nur zum ersten Mal ein World Press Photo of the Year auf afrikanischem Boden, sondern zugleich eine bemerkenswerte Auseinandersetzung mit einer weit reichenden Hungerkatastrophe.

Carter wählt als Bildtext für seine Serie ein Zitat aus dem Matthäus-Evangelium: „Aber Jesus sagte: Laßt doch die Kinder und verwehrt ihnen nicht, zu mir zu kommen; denn Menschen wie ihnen gehört das Himmelreich“ (Mt 19,14). Dieser religiöse Bezug setzt sich in der Bildsprache des Siegerfotos fort: Es zeigt ein hungerndes Kind, das von seiner Mutter getröstet wird. Als Pars pro toto sind von ihr nur die Hände zu sehen, die auf der Stirn des Kindes ruhen. Mit geschlossenen Augen lehnt es an der Mutter. Sein Gesicht wird von ihrem dunklen Mantel umrahmt, der mit dem hellen Hintergrund und dem weißen Oberteil des Kindes kontrastiert. Auf diese Weise hält das Phänomen der Ästhetisierung im Wettbewerb Einzug, dessen kontroverse Bewertung ausführlich dargelegt worden ist (vgl. 3.3.2).

Die innere Ruhe, die Carters Foto als Resultat der geschlossenen Komposition inneohnt, weicht 1975 einem dramatischen Unfall: Der US-Amerikaner Stanley Forman fotografiert einen schweren Hausbrand in Boston. Unter der 19-jährigen Diana Bryant und der dreijährigen Tiara Jones bricht eine Feuerleiter zusammen. Ähnlich wie auf dem ersten World Press Photo of the Year von 1955 ist auch hier eine sich in Sekunden vollziehende Situation durch die Kamera eingefroren worden. Die beiden stürzenden Menschen scheinen gemeinsam mit den herabfallenden Metallteilen und zwei Topfpflanzen in der Luft zu schweben. So gravierend dieses Ereignis für die Betroffenen ausfällt, so gering ist seine Relevanz im globalen Maßstab anzusiedeln. Formans Foto kann so auch als Beleg für die These gewertet werden, dass bei einem hohen Ausmaß von Identifikation mit der jeweiligen Region des Geschehens der Schwellenwert des Interesses vergleichsweise niedrig liegt (vgl. 3.3.4).

Das offenkundige Interesse an eskalierenden Momenten führt das World Press Photo of the Year **1976** in den Libanon. Zwischen christlichen und muslimischen Gruppierungen entflammt dort ein Bürgerkrieg, der bis zu 60 000 Todesopfer und 100 000 Verletzte fordert. In Beirut dokumentiert die französische Fotografin Françoise Demulder eine apokalyptisch anmutende Szene: Vor dem Hintergrund brennender Ruinen gehen einige palästinensische Flüchtlinge durch das zerstörte Stadtviertel La Quarantaine. Eine Frau mit Kopftuch ist stehen geblieben und wendet sich mit traurig anmutender Mine einem bewaffneten Mann zu, der nur von hinten zu sehen ist. Ihre geöffneten Hände sind ihm entgegengerichtet – eine Geste, die als stumme Bitte um Frieden interpretiert werden kann. Wie Ovie Carter mit seiner Serie FACES OF HUNGER tritt auch Françoise Demulder mit einem humanistischen Sendungsbewusstsein auf: Obwohl sie den Krieg hasse, sei es zugleich ihre Pflicht, das Leiden der Unschuldigen zu dokumentieren, während die Mächtigen immer reicher würden.⁴⁰⁴

Statt die Kämpfe in Beirut zu zeigen, thematisiert die erste Gesamtgewinnerin so deren Konsequenzen. Im Gegensatz dazu kehrt das World Press Photo of the Year von **1977** wieder ins Zentrum einer Eskalation zurück: Der Südafrikaner Leslie Hammond fotografiert in Modderdam bei Kapstadt auf einer Demonstration von farbigen Grundbesetzern, die gegen den Abbruch ihrer illegalen Hütten protestieren. Gebückt fliehen die Abgebildeten vor dem Tränengas der Polizei, das sich wie eine Wolke über ihnen erhebt. Hammonds Foto entsteht in einer Zeit, als die Apartheid mehrfach in der Ausstellung dokumentiert wird. So steht das Schicksal der Demonstranten stellvertretend für die Unterdrückung ihrer ethnischen Gruppe, deren soziale Situation durch World Press Photo ein medienwirksames Forum erhält.

In narrativer Hinsicht wird Hammonds Bildkonzept im Folgejahr sowohl fortgesetzt als auch gesteigert: **1978** gewinnt erneut ein Foto von einer Demonstration. Der Japaner Sadayuki Mikami bildet eine Gruppe von Studenten ab, die auf dem Gelände des im Bau befindlichen Flughafens von Tokio gegen dessen Errichtung protestieren. Bei dem Versuch einen Molotowcocktail auf die im Bildraum nicht sichtbaren Polizisten zu werfen, übergießt sich einer der Demonstranten versehentlich mit brennendem

⁴⁰⁴ Vgl. www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=view&id=173 vom 3.12.2007.

Benzin. Wie eine lebende Fackel flieht er gemeinsam mit anderen Studenten vom Platz des Geschehens, während weitere Molotowcocktails durch die rußgeschwärzte Luft fliegen. Ähnlich wie in anderen temporeichen Fotos dieses Jahrzehnts wurde hier ein *moment décisif* im Sinne von Henri Cartier-Bresson als preiswürdig erachtet (vgl. 2.1). Auf Sadayuki Mikamis Aufnahme ist wie auch schon bei der Schießerei in Saarbrücken (1971), dem Napalmangriff in Vietnam (1972), dem Hausbrand von Boston (1975) und der Tränengasattacke in Südafrika (1977) eine sich rasch verändernde Situation zu sehen, die für den Betrachter des Fotos zum Stillstand gebracht wurde. Auch wenn dem bevorstehenden Anschlag auf Präsident Salvador Allende (1973) und den brennenden Ruinen von Beirut (1976) diese Dynamik fehlt, sind diese Fotos zumindest im unmittelbaren Umfeld dramatischer Szenen entstanden.

Der Majorität dieser Bilder steht neben dem Porträt des hungernden Kindes im Niger (1974) als ruhender Pol ein weiteres Foto gegenüber: **1979** fotografiert der US-Amerikaner David Burnett eine Frau aus Kambodscha, die in einem thailändischen Flüchtlingslager einen Säugling auf ihrem Schoß wiegt. Von dem Kind sind nur die Fußsohlen zu sehen, die auf dem zweiten als World Press Photo of the Year prämierten Farbfoto wie ein heller Fleck aus einer dunklen Decke hervorleuchten. Das Baby wird so neben dem Gesicht der Mutter trotz seiner reduzierten Darstellung zum eigentlichen Blickpunkt des Fotos. Das Schicksal der Abgebildeten steht hier stellvertretend für das Leid von rund 30 000 Menschen, die vor den Massakern der Roten Khmer aus Kambodscha geflohen sind.

Ähnlich wie die Aufnahme von 1974 lässt sich auch dieses Foto wie eine Parabel über das Ausgeliefertsein an schicksalhafte Kräfte, Einsamkeit und Tod lesen. Jenseits der *Condition humaine* stillt es jedoch zeitgleich den dem Menschen immanenten Wunsch nach Geborgenheit: Das Kind ist trotz seiner bedrohten Existenz nicht dem Alleinsein preisgegeben. Von US-Fotografen in Afrika und Asien aufgenommen, vergegenwärtigen beide Bilder soziales Elend nicht nur als zeitgeschichtliches Dokument, sondern auch als universell-verständliche Illustration der Hoffnung inmitten drückender Armut. Das World Press Photo of the Year ist so endgültig am bedrohten Rand der Weltgesellschaft angekommen.

4.5 1980-1989: Die Inflation des Todes

Das Jahrzehnt beginnt mit einem Foto, dessen Thematik nahtlos an das letzte World Press Photo of the Year anschließt: Wieder steht das Elend von Zivilisten im Mittelpunkt, die als Leidtragende eines bewaffneten Konflikts Hunger leiden. **1980** bildet der Brite Mike Wells die Hand eines hungernden ugandischen Kindes ab, die ausgehöhrt und zerbrechlich in der wesentlich größeren Hand eines weißen Missionars ruht. Die Farbaufnahme erreicht einen Abstraktionsgrad, der mit keinem anderen der Gesamtsiegerfotos vergleichbar ist. Die Maximierung der Symbolkraft minimiert gleichzeitig die Verortbarkeit im historischen Kontext: Weder das Land der Aufnahme noch dessen Zeitpunkt oder seine Protagonisten selbst lassen sich ohne Bildlegende identifizieren. Die elementare Beziehung zwischen dem schutzlosen Kind und dem Erwachsenen, in dessen Hand sprichwörtlich ein ganzes Leben liegt, tritt dafür in den Vordergrund. Da Wells selbst es ablehnte mit Fotos verhungender Menschen Preise zu gewinnen, hatte ein Printmedium ohne seine Kenntnis das Bild zum Wettbewerb eingereicht.⁴⁰⁵

Während die Jury mit ihrer Wahl in jenem Jahr eindeutig die visuelle Kraft des Fotos zum Maßstab ihrer Entscheidung erhebt, verschiebt sich die Präferenz **1981** hin zum geschichtlichen Gewicht des Ereignisses: Der Spanier Manuel Pérez Barriopedro fotografiert gerade eine Sitzung des Parlaments in Madrid, als plötzlich Mitglieder der Guardia Civil und der Militärpolizei den Saal stürmen. Ehe Barriopedro der Gebrauch der Kamera verboten wird, gelingt ihm ein nachgerade inszeniert wirkendes Bild des Vorgangs. Der Putschist Antonio Tejero steht leicht außenmittig und erhöht auf einer Treppe. Mit erhobener Hand und gezogener Waffe spricht er zu den Parlamentsmitgliedern, die im unscharfen Bereich des Fotos am Boden kauern. Es handelt sich nicht nur um die einzige Schwarzweißaufnahme dieses Jahrzehnts, sondern zugleich um das letzte World Press Photo of the Year, auf dem in Gestalt des uniformierten Oberstleutnants eine prominente Person zu sehen ist. Der am Widerstand des spanischen Königs gescheiterte Putsch wurde so in Gestalt eines exemplarischen Augenblicks für die retrospektive Wahrnehmung konserviert.

⁴⁰⁵ Vgl. www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=view&id=184 vom 3.12.2007.

In seiner klaren Komposition geht von Barriopedros Aufnahme keinerlei schockierende Wirkung aus. Im Gegensatz dazu konfrontiert das World Press Photo of the Year von **1982** den Rezipienten mit der bislang extremsten Leichendarstellung: Wie schon sechs Jahre zuvor wird erneut der Bürgerkrieg im Libanon zum Thema gemacht. Der US-Amerikaner Robin Moyer fotografiert jenes Ereignis, das als Massaker von Sabra und Chatila bekannt geworden ist. Die beiden palästinensischen Flüchtlingslager in der Region von Beirut werden mit israelischer Unterstützung von christlich-libanesischen Falange-Milizen überfallen. Moyer trifft nach dem Massaker am Ort des Geschehens ein und richtet sein Objektiv auf eine Gruppe von acht Männern, die erschossen auf einer Straße liegen. Der Standpunkt des Fotografen und der Betrachtungswinkel entsprechen in etwa der Perspektive eines neben den Leichen stehenden Betrachters.

Das in Lachen getrocknete Blut und die sichtbaren Einschusswunden werden von Moyer aus der Totalen heraus dargestellt. Obwohl sein Foto schonungslos ist, wahrt es gleichzeitig Distanz, um einen weiten Ausschnitt zu dokumentieren. Insofern wirkt das Siegerbild des Folgejahres wie eine Dramatisierung: Am 30. Oktober **1983** kommt es in der Türkei zu einem schweren Erdbeben. Unter den 1336 Todesopfern sind auch fünf Kinder, die im Dorf Koyunoren schlafend in einem einstürzenden Haus erschlagen werden. Der Türke Mustafa Bozdemir wählt einen halbnahen Ausschnitt, um die nebeneinander liegenden Leichen vom Bauch aufwärts zu zeigen. Über ihnen kniet die weinende Mutter Kezban Ozer. Offenkundig mit einem Weitwinkelobjektiv aufgenommen, vermittelt Bozdemirs Bild große Nähe zum Geschehen und macht die Mimik der toten Kinder deutlich sichtbar.

Trotz sichtbarer Hämatome in ihren Gesichtern wirken die Opfer von Koyunoren relativ friedlich. Das eigentliche Entsetzen auf dem Foto geht vom Schmerz auf dem Gesicht der Mutter aus. Dies sollte sich **1984** ändern: In der indischen Stadt Bhopal werden etwa 2000 Menschen getötet und weitere 200 000 verletzt, als in einer Chemiefabrik des US-Konzerns Union Carbide ein Leck auftritt und Giftgas ins Freie gelangt. Der indische Fotograf Pablo Bartholomew verkürzt die Distanz der beiden vorherigen Fotos zum Tod ein weiteres Mal, indem er den Betrachter aus unmittelbarer Nähe mit

dem entstellten Gesicht eines durch die Gaswolke getöteten Kindes konfrontiert. Sein Körper ist bereits vom Geröll eines Begräbnisplatzes bedeckt und lässt auf dem Foto keinen anderen Fixpunkt zurück als die eingetrübten Kinderaugen, die milchig aus dem fleckigen Gesicht am Objektiv vorbeistarren. Eine inflationäre Darstellung des menschlichen Todes ist aus der beschriebenen Häufung abzuleiten: Wurde noch in den 1950er Jahren auf keinem Siegerfoto ein Leichnam sichtbar, gab es in den beiden folgenden Jahrzehnten jeweils nur eine entsprechende Aufnahme. Mit drei Todesbildern in Folge wird in den 1980er Jahren die bisherige Zahl nicht nur in einem vergleichsweise kleinen Zeitraum erreicht, sondern auch noch übertroffen.

Die Jurys jener Zeit verknüpfen ihre Selektionsentscheidungen mit dem expliziten Wunsch, durch die Visualisierung des Grauens dessen künftige Wiederholung zu verhindern. Die Toten des Massakers von Sabra und Chatila dienen demnach als Warnung: „Die Schrecken des Krieges müssen der Welt fortwährend vor Augen gehalten werden. Darin liegt die Hoffnung auf Frieden.“⁴⁰⁶ Auf dieser Basis sei auch das Unglück von Bhopal ausgewählt worden: „Das unvergeßliche, erschütternde Foto von Pablo Bartholomew ist eine bleibende Mahnung, ein zweites Bhopal zu verhindern.“⁴⁰⁷ Diese Argumentation korrespondiert mit dem bereits geschilderten Anspruch, trotz potentiell redundanter Bildkonzepte eine aktivierende Wirkung auf den Betrachter auszuüben (vgl. 3.3.5).

Als im Rahmen dieser Arbeit denkbare Formen der Kritik an World Press Photo erläutert wurden, ist auch auf die ethische Relevanz des Siegerbilds von **1985** eingegangen worden. Der Franzose Frank Fournier dokumentierte gemeinsam mit zahlreichen anderen Journalisten das qualvolle Sterben der Kolumbianerin Omaira Sánchez, die nach dem Ausbruch des Vulkans Nevado del Ruíz bis zum Hals in Beton, Wasser und Schlamm feststeckte (vgl. 3.3.1). Obwohl das Mädchen zum Zeitpunkt des Fotos noch lebt und direkt in die Kamera blickt, weiß der Rezipient jener Zeit durch den Bildtext und die damals aktuelle Medienagenda zwangsläufig von ihrem bald danach eingetretenen Tod. Mit tiefen Ringen unter den Augen und vom Wasser aufgequollenen Hän-

⁴⁰⁶ Wilbur E. Garrett, zitiert in: World Press Photo (1983), S. 3.

⁴⁰⁷ Howard Chapnick, zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo '85. Amsterdam und Brüssel 1985, S. 3.

den ist Omaira Sánchez so nah abgebildet, als ob der Betrachter selbst vor ihrem Schlammloch knien würde. Auch wenn mit dem Leichendiskurs der letzten drei Fotos gebrochen wurde, stellt das Foto, ähnlich wie bei dem toten Kind von Bhopal, eine unmittelbare Beziehung zu einem Menschen in einer fatalen Situation her.

Dieser narrative Mechanismus schlägt die Brücke zum World Press Photo of the Year von **1986**. Der aus Israel stammende Fotograf Alon Reininger portraitiert den US-Amerikaner Ken Meeks, dessen durch eine HIV-Infektion geschwächtes Immunsystem in wenigen Tagen zusammenbrechen wird. Wie Omaira Sánchez ist auch der 42-Jährige ein Todgeweihter, der in einem Rollstuhl sitzend aus dem Foto blickt. Sein aus einem Krankenhemd hervorschauender Arm ist mit bräunlichen Flecken bedeckt – die Folgen des Kaposi-Sarkoms, das häufig im Zusammenhang mit AIDS auftritt. Reininger begleitete seit fünf Jahren das Leben und Sterben erkrankter Menschen in den USA. Als Pionier auf diesem Gebiet engagierte er sich so abseits der aktuellen Berichterstattung, als diese die Seuche nur punktuell berücksichtigte.⁴⁰⁸ Mehr als dreißig Jahre nach seiner ersten Vergabe zeigt der Preis zum ersten Mal auf höchster Ebene einen Menschen, der am Rande einer reichen Industriegesellschaft lebt. Indem Reiningers Foto das Leid des unheilbar Kranken sichtbar macht, fügt er dem Spektrum der 49 Gesamtsiegerfotos einen lange vernachlässigten Aspekt hinzu.

Als es **1987** in Südkorea zu einer Direktwahl des Staatspräsidenten kommt, kehrt das World Press Photo of the Year auf die politische Weltbühne zurück. In Seoul bezichtigten aufgebrachte Demonstranten den Wahlsieger Roh Tae-Woo des Betrugs. US-Fotograf Anthony Suau bildet eine weinende Mutter ab, die mit schmerzverzerrtem Gesicht am Einsatzschild eines Polizisten lehnt. Ihr Sohn wurde wegen seiner Beteiligung an den Protesten verhaftet. Nun fleht sie unbeachtet um seine Freilassung. Durch ihre Uniformierung, den starr nach vorn gerichteten Blick und das Auftreten in einer schützenden Reihe wirken die Polizisten wie das Symbol einer konformistischen Staatsmacht, der die Mutter als Individuum machtlos gegenübersteht. Zum ersten Mal seit fünf Jahren gewinnt so ein Foto, das menschliche Not auf einer rein emotionalen Ebene charakterisiert und kein Abbild von physischem Leid und Tod darstellt.

⁴⁰⁸ Vgl. www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=view&id=178 vom 3.12.2007.

Mit dem Siegerfoto von 1988 geht zumindest auf abstrakter Ebene eine neuerliche Thematisierung des Todes einher: Der US-Amerikaner David Turnley bereist gemeinsam mit seinem Zwillingenbruder die UdSSR, als es im Dezember in Armenien zu einem schweren Erdbeben kommt. Die Turnleys nehmen in der schwer betroffenen Stadt Leninakan an einer Beerdigung teil. David fotografiert den weinenden Boris Abgarzian, der bei der Katastrophe seinen 17-jährigen Sohn verloren hat. Der Vater legt Hände und Gesicht auf den im Schnee liegenden roten Sarg. Andere Teilnehmer leisten ihm Beistand oder knien ebenfalls weinend am Boden. Wie alle Anwesenden trinken auch die Turnleys ein halbes Glas Wodka, gießen den Rest auf den Sarg und sprechen einige Worte. David erinnert sich an die Selbstverständlichkeit, mit der die Gegenwart der Brüder angenommen wurde: „Our presence there was accepted [...] They liked the feeling that the world was with them.“⁴⁰⁹

Der Fotograf wird so zu einem Mittler, der das Schicksal des Einzelnen in eine Beziehung zur Welt rückt. Dieser Aspekt ist auch bei der Diskussion des Siegerfotos von 1989 häufig hervorgehoben worden. Am 3. und 4. Juni schlägt die chinesische Armee Massendemonstrationen für Freiheit und Demokratie blutig nieder. Gemeinsam mit anderen Journalisten dokumentiert der US-Amerikaner Charlie Cole mit einem starken Teleobjektiv aus einem Fenster des Beijing-Hotels das Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens. Sein Siegerfoto zeigt einen unbekanntem Mann, der sich allein und unbewaffnet einer heranrollenden Panzerkolonne in den Weg stellt. Cole sah es als seine Pflicht an, die halbstündige Blockade fotografisch zu konservieren: „If this kid’s going to give his life in protest I have a responsibility to nail the shot.“⁴¹⁰ So entstand ein Foto, das im westlichen Deutungskontext gemeinhin als Symbol der Macht des Individuums gegenüber der Militärmaschine gedeutet wird. Ein Sprecher der chinesischen Regierung fand indessen zu einer vollkommen anderen Interpretation: „ To me it is a symbol of the tolerance of the Army. The soldiers were very tolerant during most of the six weeks of the uprising until provoked in the streets at the very end.“⁴¹¹

⁴⁰⁹ David Turnley, zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), Eyewitness World Press Photo 1989. Amsterdam 1989, S. 4.

⁴¹⁰ Charlie Cole, zitiert in: www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=view&id=191 vom 3.12.2007.

⁴¹¹ Jacobson (2002), S. 180.

4.6 1990-1999: Ein Kosmos globaler Konflikte

Im vorhergehenden Jahrzehnt wurden kriegerische Auseinandersetzungen nur am Rande thematisiert: Mike Wells Hungerbild aus Uganda (1980) und Robin Moyers Dokumentation des Massakers von Sabra und Chatila (1982) bildeten eine Minderheit gegenüber den dargestellten politischen Protesten und Auseinandersetzungen sowie insgesamt vier Katastrophenfotos. Dieser Themenpluralismus weicht in den 1990er Jahren einer vollständigen Fokussierung auf die Folgen der Kriege jener Zeit. Mit der Auflösung des Ostblocks und des Warschauer Pakts geht eine Neuordnung des internationalen Machtgefüges einher, die in zahlreichen Konflikten ihren Niederschlag findet. „The turning of world events seems to offer photojournalists a myriad of storylines, with more magazines filling more pages with more stories than ever.“⁴¹²

Den Auftakt bildet eine Aufnahme des Franzosen Georges Merillon, der am 28. Januar 1990 im Kosovo den Leichnam des 27-jährigen Elshani Nasim fotografiert. Die Jury bescheinigt dem Bild eine herausragende visuelle Umsetzung mit perfekten Farben und einen Lichteinsatz, der an Rembrandt erinnere.⁴¹³ Es zeigt neben dem auf einem Bett liegenden Toten eine Gruppe von weinenden Frauen. Nasim war auf einer Demonstration für die Unabhängigkeit seiner Heimat getötet worden. Die Darstellung der Beklagung wirkt in vielerlei Hinsicht wie ein visuelles Zitat des Siegerfotos von 1983: Ähnlich wie die bei einem Erdbeben getöteten türkischen Kinder erinnert auch Nasim an einen Schlafenden, dessen von einer Decke verhüllter Körper keine Rückschlüsse auf seine Todesursache zulässt. Auch hier erheben sich die trauernden Frauen wie die türkische Mutter über dem Toten und stellen mit ihrer expressiven Mimik einen Kontrast zu dem emotionslosen Ausdruck auf dessen Gesicht her.

Merillon operierte im Kosovo damals frei von Restriktionen und erhielt durch die Vermittlung eines albanischen Journalisten Zutritt zu dem Haus der Trauerfeier. Völlig anders verhielt es sich beim Siegerfoto des Folgejahres: 1991 ließ sich David Turnley als eingebetteter Journalist einer medizinischen US-Versorgungseinheit im Zweiten Golfkrieg zuweisen. Turnley, der bereits 1988 das World Press Photo of the Year ange-

⁴¹² Panzer (2005), S. 236.

⁴¹³ Vgl. World Press Photo (Hrsg.), Eyewitness World Press Photo 1991. London 1991, S. 6.

fertigt hatte, sah sich so mit einem damals noch neuen Konzept der Zensur konfrontiert. Nach Darstellung des US-Journalisten John R. MacArthur habe die amerikanische Regierung durch die Integration ausgewählter Journalisten in Kampfverbände das Ziel verfolgt, „eine echte Berichterstattung über den Krieg am Persischen Golf nicht zuzulassen und das, was sie an Berichterstattung erlauben würde, eng zu begrenzen“⁴¹⁴.

Teil dieser Strategie war eine Selbstverpflichtung aller zugelassenen Korrespondenten, Fotos von Kriegsopfern zunächst der Zensur vorzulegen.⁴¹⁵ Entsprechend groß war Turnleys Sorge, seine Aufnahme aus dem Inneren eines Militärhelikopters nicht veröffentlichen zu dürfen. Sie zeigt US-Soldat Ken Kozakiewicz, der weinend am Boden des Hubschraubers sitzt. Zu seiner Linken liegt ein Leichensack, dessen Bedeutung ohne die Bildunterschrift unverständlich bleibt: Im Inneren befindet sich Kozakiewiczs bester Freund, von dessen Tod durch „friendly fire“ der Soldat gerade eben erst erfahren hat. Turnley verteidigte dieses Foto vor der Militärzensur erfolgreich mit dem Argument, dass die im Fernsehen verbreiteten Aufnahmen einschlagender Raketen ohne sichtbare Opfer dem tatsächlichen Einsatz der US-Soldaten keine Rechnung trügen.⁴¹⁶ Dennoch weist Adriaan Monshouwer als langjähriger Sekretär der Jury auf die ambivalente Rezeption des Fotos hin: „It was the most published picture of that war. If you were on the American side, it was a politically correct picture. But if you had doubts about the war, about the methods and the legitimacy about the reasons for going to war, you had every reason to think: This picture is not representative of this war. Other pictures showed the horror and the scale of the war much better.“⁴¹⁷

Während „im televisuellen Drama des Golf-Krieges“⁴¹⁸ tödliche Bombeneinschläge als eine Art Hightech-Performance⁴¹⁹ inszeniert wurden, blieb das Bild seiner Opfer häufig auf der Strecke. So entstand die Illusion eines vermeintlich sauberen Krieges, in dem aseptisch anmutende Standbilder aus Zielvideos den realen Menschen viel-

⁴¹⁴ John R. MacArthur, *Die Schlacht der Lügen. Wie die USA den Golfkrieg verkauften*. München 1993, S. 13f.

⁴¹⁵ Paul (2004), S. 369.

⁴¹⁶ Vgl. Pool und Krijgsman (2005).

⁴¹⁷ Adriaan Monshouwer, zitiert in: Ebd.

⁴¹⁸ Paul (2004), S. 380.

⁴¹⁹ Vgl. Markus Lohoff, *Krieg zwischen Science und Fiction. Zur Funktion technischer Bilder im Zweiten Persischen Golf-Krieg*. In: Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hrsg.), *Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg*. Frankfurt 2003, S. 105-130.

fach verdrängten. Auch wenn Turnleys Foto gegen diesen Trend gemeinsam mit einigen anderen Bildern einen visuellen Akzent setzte, zeigt es nichts vom Schicksal der irakischen Todesopfer, deren geschätzte Zahl sich auf bis zu 200 000 beläuft.⁴²⁰

Gemeinhin wird der Golf-Krieg als Fernseh-Krieg interpretiert, in dem klassischer Bildjournalismus nur noch eine marginale Rolle gespielt habe.⁴²¹ Die unablässig ausgestrahlten Zielvideos aus der Perspektive von über den Himmel rasenden US-Raketen beschwor eine Videospieleästhetik herauf, die der am realen Objekt orientierten Pressefotografie ein Höchstmaß an Verfremdung entgegensetzte. Vielleicht entschied sich die Jury von World Press Photo im Jahr **1992** deshalb dafür, zum ersten Mal seit elf Jahren ein Schwarzweißfoto zum Gesamtsieger zu erklären. James Nachtweys Bild einer somalischen Mutter, die einsam inmitten der Wüste bei Bardera den Leichnam ihres vollständig in ein Tuch gehülltes Kind in Armen hält, verzichtet zugunsten einer minimalistischen Darstellung auf jeden fotografischen Effekt.

Als Folge eines eskalierenden Bürgerkriegs brach die Lebensmittelversorgung in Somalia vollkommen zusammen. Da keine Publikation Nachtweys Dokumentation finanzieren wollte, reiste der US-Amerikaner auf eigene Kosten an das Horn von Afrika und fand katastrophale Zustände vor: „The situation was much more chaotic and the needs were much greater than anything I'd seen before.“⁴²² Obwohl er herumirrende Menschen mit seinem Auto in Notversorgungslager brachte, verhungerten einige Betroffene buchstäblich vor seinen Augen. Um die Trostlosigkeit der Situation zu illustrieren, entschied sich Nachtwey bewusst für eine spartanische Umsetzung des Siegerfotos. Die von ihm abgebildete Frau steht leicht gebückt, da sie gerade im Begriff ist, das tote Kind aufzuheben. Ihre Größe reduziert sich so und gibt den Blick frei auf eine lebensfeindliche Einöde, in der es augenscheinlich keine Zuflucht gibt. Nachtwey empfand diese Situation als „clear-cut, almost brutal in its simplicity“⁴²³. Er verband mit seinem damaligen Einsatz nach eigener Darstellung die Gewissheit, einen Beitrag zur Verbesserung der Situation geleistet zu haben: „In my

⁴²⁰ Vlg. Paul (2004), S. 379.

⁴²¹ Vlg. Ebd., S. 383.

⁴²² James Nachtwey, zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), Eyewitness World Press Photo 1993. London 1993, S. 9.

⁴²³ James Nachtwey, zitiert in: Ebd.

opinion the contribution of the press – not just photographers – to the overall problems of Somalia was extremely important in getting aid supplies sent there.”⁴²⁴

Auf ästhetischer Ebene wurde in Nachtweys Foto „die Schlichtheit und Transparenz des Wesentlichen“⁴²⁵ ausgemacht. Tatsächlich handelt es sich um das erste von insgesamt fünf aufeinander folgenden monochromen Siegerfotos, die mit der naturalistischen Gestaltung der vorhergehenden Serie von Farbfotos brechen. In den Anfängen von World Press Photo entsprach das Schwarzweißbild als Ursprungsnorm der Fotografie den tradierten Sehgewohnheiten. In den 1990er Jahren stellt es eine Abweichung von den Hochglanzillustrationen der Magazine und den bunten Bildern des Fernsehens dar. Die bewusste Abkehr vom Farbfoto hin zum oft als künstlerisch charakterisierten Graustufenabzug korrespondiert mit dem Umstand, dass führende Fotografen von den Seiten der Printmedien immer häufiger auf die Wände der Galerien ausweichen. Neben dem nachrichtlichen Inhalt erhebt sich als gleichberechtigte Einflussquelle dessen subjektive künstlerische Interpretation. Diese Synthese lässt sich treffend unter dem Schlagwort „Rise of the Reporter-Artist“⁴²⁶ zusammenfassen.

In den Juryentscheidungen der folgenden Jahre wird das Bestreben sichtbar, erprobten Narrationsmustern noch unverbrauchte Bildkonzepte hinzuzufügen. **1993** gewinnt der Kanadier Larry Towell mit einem Foto aus Gaza, das den schwelenden Konflikt zwischen Palästinensern und Israelis thematisiert. Statt die Gewalt direkt zu zeigen, porträtiert Towell einige spielende Jungen, die ihre Pistolenattrappen in die Luft halten. Diego Goldberg hält das so entstandene Foto für bahnbrechend: „Information und lyrischer Inhalt sind in der gewagten ästhetischen Konstruktion verwurzelt. Dieses Bild wird für die nächsten vierzig Jahre zukunftsweisend sein.“⁴²⁷

1994 folgt erneut ein Foto von James Nachtwey, das laut dessen Beschreibung einen Menschen zeigt, der in die Hölle und zurück gegangen sei.⁴²⁸ Es zeigt einen Hutu, der von Angehörigen seiner eigenen Volksgruppe als vermeintlicher Tutsi-Sympathisant während des Völkermords in Ruanda mit einer Machete verstümmelt worden ist. Im

⁴²⁴ James Nachtwey, zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), Eyewitness World Press Photo 1993. London 1993, S. 9.

⁴²⁵ Hector López, zitiert in: Mayes (1995), S. 199.

⁴²⁶ Panzer (2005), S. 296.

⁴²⁷ Diego Goldberg, zitiert in: Ebd., S. 188.

⁴²⁸ Vgl. World Press Photo (Hrsg.), Yearbook World Press Photo 1994. London 1994, S. 5.

Profil aufgenommen zeigt sein Gesicht tiefe sternförmige Einschnitte, die sich grob vernarbt über die Haut ziehen. Im Schicksal dieses Mannes spiegelte sich in den Augen der Jury die Vergangenheit und Zukunft seines Landes: „In this one picture we found an icon that told the whole story. This man is both a survivor of the horror and a symbol of the hope for an end to the desperate situation in Rwanda.“⁴²⁹

Die klassischen Ikonen des Leids werden für kurze Zeit von den Siegerfotos verdrängt und durch neue ersetzt: Als der US-Amerikaner Lucian Perkins **1995** den Ersten Tschechoslowakienkrieg dokumentiert, passiert ihm zufällig ein Flüchtlingsbus. Aus dem Auto heraus fotografiert Perkins einen kleinen Jungen, der seine Hände auf die Heckscheibe legt und mit ausdruckslosem Blick einer ungewissen Zukunft entgegenfährt. Abseits üblicher Stereotypen sah die damalige Jury in diesem Foto ein „non-conformist image of the theater of war“⁴³⁰, dessen puristische Schönheit direkt das Unterbewusstsein anspreche. Ähnlich verhält es sich mit dem World Press Photo of the Year von **1996**: Der Italiener Francesco Zizola fotografiert in einem ugandischen Heim für traumatisierte Kinder, die wie 8000 ihrer Altersgenossen durch Landminen verstümmelt worden waren. Das kontrastreiche Foto zeigt einen Jungen und zwei Mädchen, von denen eines als typisches Spielrequisit eine Puppe mit sich führt. Es könnte sich auch um eine Alltagsaufnahme handeln, wenn dem Jungen nicht ein Bein fehlen würde.

Zizolas Siegerfoto ist ähnlich wie Nachtweys Porträt aus Ruanda oder Towells in Gaza spielende Kinder exemplarisch für eine Form des Fotojournalismus, die einen historisch bedeutsamen Prozess anhand langfristiger Konsequenzen illustriert. Als Subtext transportieren diese Aufnahmen ein zutiefst destruktives Ereignis: Der Tritt auf eine Mine, der Schlag einer Machete, das Aufwachsen in einer von Gewalt determinierten Welt. Diese Bilder verzichten im Gegensatz zu manchen ihrer Vorgänger darauf, das spektakuläre Element des Zivilisationsbruchs einzufangen. Stattdessen zeigen sie präzise auf, welchen Verlauf das Leben der Betroffenen danach nehmen kann. Auch wenn das Siegerfoto des Algeriers Hocine im Jahr **1997** zeitlich wieder näher an ein gewalttätiges Ereignis rückt, illustriert auch sein Bild nicht die Konfrontation

⁴²⁹ Michele Stephenson, zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), Yearbook World Press Photo 1995. London 1995, S. 5.

⁴³⁰ Alain Mingam, zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), Yearbook World Press Photo 1996. London 1996, S. 5.

selbst. Seit Jahren wütet in Algerien ein blutiger Bürgerkrieg, in dem zehntausende Menschen sterben. Obwohl es der Presse von staatlicher Seite untersagt ist zu fotografieren, bildet Hocine im September eine schreiende Frau vor einem Krankenhaus ab, der eine andere Frau Beistand leistet. Beide sind gerade eben erst einem Massaker entgangen, dessen Opfer im Inneren des Krankenhauses behandelt werden. Die Jury würdigte das Foto als Beweis für die Brutalität des Kriegs in Algerien, die nur unter großen Schwierigkeiten dokumentiert werden könne: „The winning photograph has been praised as a masterful, painterly image of great skill and vision. But it becomes even more important if we see it as a tool which can help prize the truth from the tragedy that is Algeria today – a truth which many would prefer to keep hidden.“⁴³¹

Das zweite Farbbild dieses Jahrzehnts nach David Turnleys Foto aus dem Zweiten Golfkrieg (1991) kehrt somit wieder in das etablierte Erzählkontinuum zurück: Die untröstliche Frau als stereotypisierte Mittlerin des Schreckens rastet direkt im bereits diskutierten Wahrnehmungsmuster der Mater Dolorosa ein (vgl. 3.3.2). Auch Dayna Smith greift als zweite Gesamtsiegerin in der Geschichte des Wettbewerbs auf dieses Konzept zurück: Die US-Amerikanerin ist im November **1998** wie schon andere Fotografen zuvor auf einer Beerdigung zugegen. Im Kosovo bildet sie eine in Tränen aufgelöste Witwe ab, deren Mann am Vortag auf einer Patrouille erschossen wurde. Die Jury zog die emotionalisierende Wirkung dieses Fotos bei der Begründung ihrer Auswahl heran: „In the pain and suffering of that instant, a picture was made that would touch a million hearts around the world.“⁴³²

Zumindest in grafischer Hinsicht kehrt Smith zu dem künstlerisch anmutenden Bildkonzept zurück, das in diesem Jahrzehnt auf Nachtweys Somaliafoto erstmals sichtbar wurde. Der Däne Claus Bjørn Larsen knüpft daran **1999** nahtlos an, indem er einen Flüchtling aus dem Kosovo in einem albanischen Auffanglager portraitiert. Sein mit Bandagen bedeckter Kopf und die hinter einem Pflaster verborgene Nase lassen die Gefahren erahnen, unter denen der apathisch dreinblickende Mann aus seiner Heimat geflohen ist. Wie schon in den letzten Jahren wird auch hier ein vermeintlich kleines Schicksal zum Symbol der großen Wirrnisse seiner Zeit.

⁴³¹ Neil Burgess, zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo 1998. London 1998, S. 9.

⁴³² David Burnett, zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo 1999. London 1999, S. 9.

4.7 2000-2006: Das Konzept des leidenden Kindes

Nach der konfliktzentrierten Bildauswahl des vergangenen Jahrzehnts mutet das Siegerfoto von **2000** wie ein radikaler Bruch an: Die US-Fotografin Lara Jo Regan richtet ihr Augenmerk nicht auf die Schrecken des Krieges, sondern auf das häufig unbeachtete Emigranteneiland in einem der größten und reichsten Bundesstaaten der USA. Sie zeigt einen Augenblick im Leben der mexikanischen Familie Sanchez, die unter ärmlichen Bedingungen ihr Dasein in Texas fristet. Im Gegensatz zu vielen der vorhergehenden Fotos zentriert Regans Bild den Blick des Betrachters nicht auf ein leidendes Individuum. Stattdessen dokumentiert sie in großer Natürlichkeit eine Alltagssituation: Während die Mutter im Hintergrund als Spielzeug eine Piñata anfertigt, halten sich ihre drei Kinder im Raum auf. Nur beiläufig wird sichtbar, dass eines der Kinder im Rollstuhl sitzt. Bei der Beschreibung dieses durch ausgewogene Licht- und Schattenverteilung bestechenden Fotos betonte die Jury, sich durch ihre Wahl bewusst von einer langen Tradition des „harsh iconic news photograph“⁴³³ abgesetzt zu haben.

Wie wirkungsmächtig diese Strömung innerhalb des World Press Photos of the Year jedoch ausfällt, beweist das Siegerbild von **2001**: Der dänische Fotograf Erik Refner portraitiert in einem pakistanischen Flüchtlingslager die Leiche eines kleinen Jungen, der mit seiner Familie aus dem unter Talibanherrschaft stehenden Afghanistan fliehen musste. Das an Dehydrierung gestorbene Kind ist von oben aufgenommen. Sein Körper ist vollständig mit einem weißen Tuch bedeckt, das nur den Kopf unverhüllt lässt. Die ruhige Mimik des Kindes und die fünf Hände, die von außen in das Bild greifen und in einer Geste letzter Anteilnahme das Tuch arrangieren, verleihen dem Schwarzweißfoto eine Aura des Friedens. So markiert dieses Bild die Rückkehr zu einer in den Augen der Jury jenes Jahres wünschenswerten ikonografischen Abbildung: „ It is simple, iconic and symbolic [...] It represents a world of have-nots as opposed to the world of haves which is so resented by some and longed for by others. It points towards matters which need to be addressed and, with the benefit of hindsight, it reproaches us for having ignored Afghanistan since the end of the Cold War.“⁴³⁴

⁴³³ Robert Pledge, zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo 2001. London 2001, S. 9.

⁴³⁴ Roger Hutchings, zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo 2002. London 2002, S. 9.

Obwohl sich die beiden ersten Siegerfotos dieses Jahrzehnts in formaler Hinsicht deutlich unterscheiden, verbindet sie bei der Wahl des Motivs der Blick auf ein dem Schicksal ausgeliefertes Kind. Die mexikanischen Emigrantenkinder teilen mit dem toten Jungen in Pakistan eine Machtlosigkeit, die sie noch stärker als einen Erwachsenen zur hilflosen Manövriermasse der Fehlentwicklungen ihrer Zeit macht. Jeder intakten Familie wohnt der starke Wunsch inne, die eigenen Kinder vor Schaden zu bewahren. Anhand ihres Schicksals lässt sich deshalb eine Misere prägnant sichtbar machen. Schon zuvor traten Kinder vereinzelt auf World Press Photos of the Year in Leidensposen und als Opfer auf. Dieses Jahrzehnt beginnt jedoch mit einer Häufung: Auch der armenischstämmige Fotograf Eric Grigorian zeigt die Situation eines Kindes, um die Konsequenzen für den Menschen durch das schwere Erdbeben im Juni **2002** im Iran zu illustrieren.

Auf einem offen komponierten Foto hat Grigorian eine Gruppe Männer abgebildet, die nach der Katastrophe Gräber für die Toten ausheben. Im Vordergrund scheint jeder beschäftigt zu sein: Die Anwesenden gehen umher, graben, gestikulieren. Unbeachtet von ihnen ist ein weinender Junge in die Hocke gesunken und hält die Hose seines toten Vaters umklammert. Im Einklang mit bisherigen Begründungsmustern stellt die Jury sein Schicksal in einer größeren Bedeutungskontext: „The image talks of humankind’s eternal struggle against nature, and a community’s ability to stand by the afflicted. Yet, amidst all these people, the young man is alone in his misery [...] One photograph preserved that moment, a silent witness of an emptiness that speaks to us all.”⁴³⁵

Während der Invasion des Iraks durch US-Streitkräfte entsteht im März **2003** ein weiteres Siegerfoto, von dem neben seinem nachrichtlichen Inhalt eine stark emotionalisierende Wirkung ausgeht. Der Franzose Jean-Marc Bouju wird als eingebetteter Journalist Zeuge, wie im südlichen Irak ein Kriegsgefangener seinen verängstigten Sohn tröstet. Der Iraker war gemeinsam mit dem vierjährigen Kind verhaftet und in das Gefangenenlager gebracht worden. Bouju fotografiert Vater und Sohn durch Stacheldraht, während dieser den Arm um seinen Sohn legt. Da der Mann eine schwar-

⁴³⁵ Shahidul Alam, zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo 2003. London 2003, S. 9.

ze Kapuze tragen muss, die nichts von seinem Gesicht preisgibt, erscheint er selbst als Opfer. Die Jury zeigte sich von seinem Streben beeindruckt, seinen Sohn dennoch zu umsorgen: „It is a powerful picture, a re-affirmation of the universality of emotions, the love of a father for his son and the instinctive desire to protect him.”⁴³⁶ Auch Bouju nahm für sein Foto in Anspruch, jenseits des manifesten Inhalts eine Aussage über die Natur des Kriegs treffen zu können: „The image shows no guns, no soldiers, no blood, but for me it shows a truth of war – that it affects not just the soldiers who fight it and the politicians who order it.”⁴³⁷

Zu den Betroffenen eines eskalierenden Ereignisses zählt jedoch auch immer eine weitere Person: Der Fotograf selbst. Als der Inder Arko Datta am 28. Dezember **2004** die Folgen eines verheerenden Seebebens im Indischen Ozean dokumentiert, stößt er in einem kleinen Fischerdorf nahe der indischen Stadt Kadalur auf eine für ihn schockierende Szene. Die vom Meerwasser aufgedunsene Leiche eines Mannes ist aus den Fluten geborgen worden und liegt nun am Strand. Eine Frau ist weinend neben dem Toten zusammengebrochen. Datta beschreibt die Kamera in diesem Moment als eine Art Schutzschild: „While covering all kinds of human tragedies over years, one does learn – to a certain extent – to deal with them. What’s more, the camera acts as an emotional wall.”⁴³⁸

Auf dem prämierten Bild verzichtet der Fotograf darauf, die entstellte Leiche selbst zu zeigen. Stattdessen ragt lediglich ihr ausgesteckter Arm ins Bild, auf dessen Abschürfungen sich Fliegen niedergelassen haben. Datta begründet die Wahl des Ausschnitts mit der Notwendigkeit, den Rezipienten keinem zu extremen visuellen Reiz auszusetzen: „Gruesomeness can take attention away from the main subject of a picture, or from the whole picture itself.”⁴³⁹

Auf ähnliche Weise hat der Kanadier Finbarr O’Reilly auf dem Siegerbild von **2005** im Niger eine hungernde Mutter mit ihrem Kind fotografiert. Nie sah man ein World Press Photo of the Year so nah an ein Gesicht herangehen: Indem O’Reilly das Antlitz

⁴³⁶ Elisabeth Biondi, zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo 2004. London 2004, S. 9.

⁴³⁷ Jean-Marc Bouju, zitiert in: Ebd., S. 7.

⁴³⁸ Arko Datta, zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo 2005. London 2005, S. 7.

⁴³⁹ Arko Datta, zitiert in: Ebd.

der Mutter Fatou Ousseini Format füllend abgebildet hat, löst er jede Distanz zwischen Motiv und Betrachter auf. Den eigentlichen Mittelpunkt des Fotos bildet indes die Hand des einjährigen Alassa Galisou, die sich von unten auf die Lippen der Mutter legt. Mehr ist von dem Kind nicht zu sehen, doch greisenhafte Falten auf seiner Haut legen den Verdacht nahe, dass es sich in sehr schlechtem Zustand befindet.

Erneut wird so ein Kind zum Botschafter des eigenen Elends. Es entsteht damit ein Kontrast zwischen seinem fatalen Schicksal und dem Bild selbst, dessen leuchtende Farben eine eigene Ästhetik entwickeln. Für die Jury setzt sich dieser Kontrast bis auf die Bedeutungsebene fort: „Some will see helplessness and despair... others will see compassion and hope. The photograph is both beautiful and horrific.“⁴⁴⁰

Wie gering die Bedeutungsäquivalenz zwischen verschiedenen Betrachtern letztlich ausfällt, beweist auch das letzte Foto dieser Untersuchung. Der US-Amerikaner Spencer Platt fotografiert am 15. August 2006 ein bombardiertes Viertel in Südbeirut, das nach israelischen Angriffen auf mutmaßliche Hisbollah-Verstecke augenscheinlich in Trümmern liegt. Ein knallrotes Cabriolet fährt durch die Straßen. Darin sitzen vier junge Libanesinnen in modischer Kleidung, die durch verspiegelte Sonnenbrillen die Zerstörung betrachten oder sie mit einer Handykamera fotografieren. Obwohl World Press Photo die Identität der Abgebildeten offen lässt, werden sie in der Presse rasch als wohlhabende Libanesen oder reiche christliche Kriegstouristen etikettiert.⁴⁴¹ Als der belgische Journalist Gert van Langendonck auf dem Höhepunkt der Diskussion in den Libanon reist und die Abgebildeten tatsächlich ausfindig macht, entpuppen diese sich jedoch als Anwohner, die gekommen sind, um ihre Wohnung zu begutachten.⁴⁴² Für den Fotografen Platt sagt sein Bild deshalb möglicherweise mehr über den Betrachter aus, als über die Situation selbst: „Das Foto fordert uns, die Betrachter, auch auf, unsere stereotypen Vorstellungen von Kriegsopfern zu überprüfen.“⁴⁴³

⁴⁴⁰ James Colton, zitiert in: World Press Photo (Hrsg.), World Press Photo 2006. London 2006, S. 7.

⁴⁴¹ Vgl. Eva C. Schweitzer, „Wir hatten keinen Spaß“.

In: www.ksta.de/html/artikel/1172183405540.shtml vom 3.12.2007.

⁴⁴² Vgl. Markus Bickel, Klischees in den Köpfen. In: taz vom 3.3.2007, S. 19.

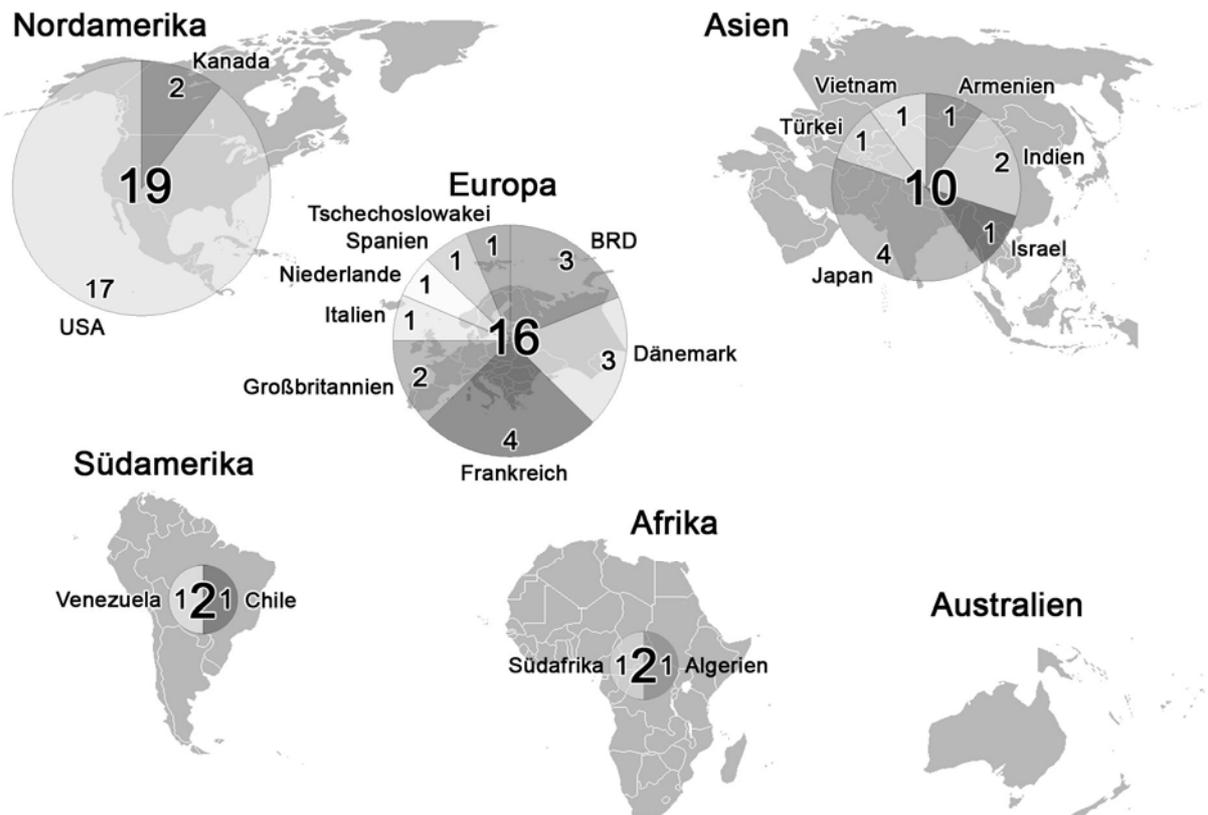
⁴⁴³ Spencer Platt, zitiert in: N.N., „Wir ziehen uns immer so an!“

In: www.sueddeutsche.de/leben/artikel/630/103527 vom 3.12.2007.

4.8 Zusammenfassung zentraler Befunde III

Die überblicksartige Betrachtung aller World Press Photos of the Year macht bei der Siegerverteilung eine deutliche Asymmetrie deutlich: Von 49 prämierten Fotografen stammen allein 17 aus den USA. Damit dominiert dieses Land auf höchster Ebene nicht nur den Gesamtwettbewerb, sondern gleichzeitig auch die Gewinnerauswahl auf dem eigenen Kontinent. Lediglich zwei kanadischen Teilnehmern ist es ebenfalls gelungen, als Pressefotograf des Jahres ausgezeichnet zu werden. Durch die Addition beider Länder wird Nordamerika so mit 19 Siegern zum wichtigsten Kontinent, der sich knapp vor Europa (16) platziert und andere Teile der Erde wie Asien (10), Afrika (2) und Südamerika (2) deutlich hinter sich lässt (vgl. Abb. 11). Australien kommt überhaupt nicht vor, da noch nie ein dortiger Teilnehmer den Wettbewerb für sich entscheiden konnte. Den letztgenannten drei Kontinenten kommt zusammen demnach bei der Vergabe des wichtigsten Preises gerade einmal so viel Gewicht zu wie den ebenfalls mit jeweils vier Siegern präsenten Staaten Frankreich oder Japan:

Abb. 11: WPPh of the Year 1955-2006 Herkunftsländer der Fotografen



Diese ungleiche Verteilung reflektiert jene Dominanz der USA und Europas auf dem Sektor der internationalen Pressefotografie, die häufig als prägende Konstellation der vergangenen fünf Jahrzehnte charakterisiert wird.⁴⁴⁴ Gleichzeitig illustriert sie jedoch ein weiteres Phänomen: Offenbar spielt neben der kontinentalen Zugehörigkeit eines Fotografen auch die wirtschaftliche und soziale Entwicklung seines Herkunftslandes für die Siegchancen eine entscheidende Rolle. Dieser Zusammenhang erschließt sich unmittelbar aus den ökonomischen Rahmenbedingungen des Fotojournalismus. Da dessen primäre Zielsetzung in der Veröffentlichung seiner Produkte besteht (vgl. 2.1), lässt sich hochwertige Pressefotografie nur in einem Umfeld realisieren, das funktionierende Distributionskanäle aufweist. Erst wenn der Fotograf eine Verbindung zwischen den Produkten seiner Arbeit und einem als Käufer auftretenden Mediensystem herstellen kann, werden aktuelle und zukünftige Projekte realisierbar.

Um den Entwicklungsstand der Siegerländer zu ermitteln, ist es im Horizont dieser Studie dennoch nicht ausreichend, wie etwa der WORLD DEVELOPMENT REPORT der Weltbank auf das Bruttosozialprodukt als alleinige Bemessungsgrundlage zurückzugreifen. Schließlich war schon die Illustrierte Massenpresse des 19. Jahrhunderts auf ein Publikum angewiesen, das neben seiner Kaufkraft auch ein Mindestmaß an Bildung aufbringen konnte. Daher ist es sinnvoller, mit dem HUMAN DEVELOPMENT INDEX des Entwicklungsprogramms der Vereinten Nationen zu operieren. In diesen seit 1990 erhobenen statistischen Wert fließen neben der realen Kaufkraft je Einwohner auch die Lebenserwartung bei der Geburt, die Alphabetenquote der Erwachsenen und die Schuleinschreibungsquote ein. So lässt sich die Erde in Regionen hoher („high“), mittlerer („medium“) und geringer („low“) Entwicklung unterscheiden.

Retrospektiv hat das Entwicklungsprogramm der Vereinten Nationen den HDI bis ins Jahr 1975 berechnet.⁴⁴⁵ Da World Press Photo bereits 20 Jahre vor diesem Zeitpunkt die Preisvergabe aufnahm, wurde bei der Erstellung der auf der folgenden Seite abgedruckten Grafik der jeweils früheste dokumentierte Wert verwendet (vgl. Abb. 12).

⁴⁴⁴ Vgl. Panzer (2005), S. 6.

⁴⁴⁵ Vgl. United Nations Development Programme (Hrsg.), Human Development Report 2005. International cooperation at a crossroads. Aid, trade and security in an unequal world. New York 2005, S. 223ff.

Abb. 12: WPPh of the Year 1955-2006 HDI Herkunftsländer der Fotografen

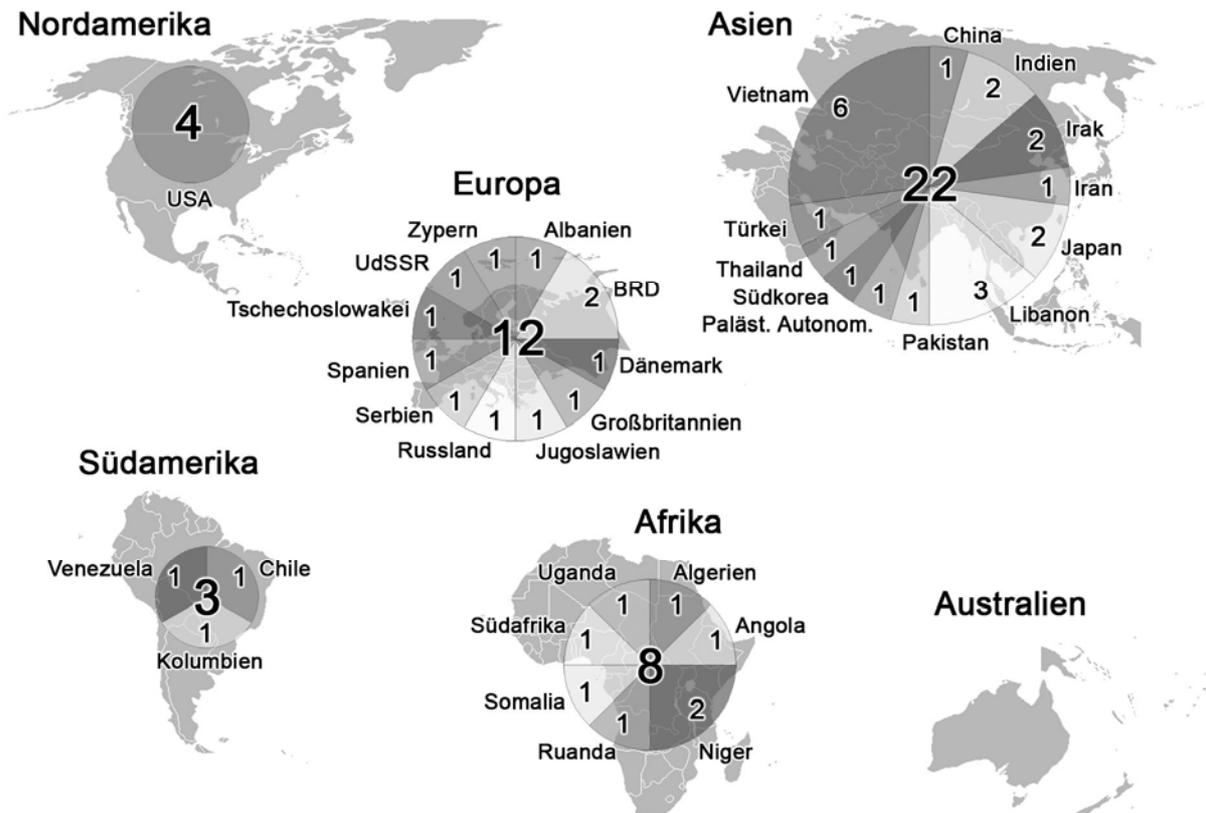
Das prägnanteste Merkmal der vorliegenden Abbildung ist die ausgeprägte Dominanz der hoch entwickelten Länder (vgl. Tab. I-1a, S. a50). 40 der 49 Gesamtsieger stammen aus jenen Teilen der Welt, die im Sinne des HDIs als hoch entwickelt gelten können. Dem gegenüber stehen nur acht prämierte Teilnehmer aus Ländern mittlerer Entwicklung und nur einer aus einem Entwicklungsland. Dabei handelt es sich um den Inder Pablo Bartholomew, der 1984 für sein Foto von der Giftgaskatastrophe in Bhopal ausgezeichnet wurde. Als Arko Datta 2004 als zweiter Inder für eine Aufnahme von der Tsunamikatastrophe prämiert wird, ist das südasiatische Land bereits eine Kategorie aufgestiegen.

Gegenwärtig ist kein Grund erkennbar, warum sich etwas an der nahezu völligen Marginalisierung gering entwickelter Länder auf höchster Ebene ändern sollte. Für 2007/2008 listet der HDI 22 dieser Staaten auf, die sich derzeit alle in Afrika befinden. Es erscheint illusorisch anzunehmen, dass World Press Photo in hochgradig

verarmten Ländern wie Sierra Leone, Burkina Faso oder Guinea-Bissau über einen nennenswerten Bekanntheitsgrad verfügt. Vielmehr setzen sich die Defizite der dortigen Infrastruktur nahtlos ins Mediensystem fort und stellen selbst für die Partizipation im kleinen Maßstab einen enormen Hemmschuh dar.

Afrika kommt im Kontext des Gesamtsiegerfotos nicht die Rolle eines Bilderlieferanten zu, sondern vielmehr eines Schauplatzes von Ereignissen: Insgesamt acht Mal ist der Kontinent auf einem World Press Photo of the Year zu sehen. Er hat damit mehr Gewicht als Nordamerika (4) und Südamerika (3) zusammen und platziert sich hinter Asien (22) und Europa (12) auf dem dritten Platz (vgl. Abb. 13). Der Vorrang Asiens speist sich aus verschiedenen Quellen: So sind allein sechs Motive aus der Zeit des Kriegs in Vietnam prämiert worden, was dieses Land zum mit Abstand am häufigsten im Wettbewerb dargestellten Staat macht. Hinzu kommt der bis heute ungelöste Nahostkonflikt mit drei Fotos aus dem Libanon und einer Aufnahme aus den Palästinensischen Autonomiegebieten. Auf Australien liegt indessen kein einziges Aufnahmeland:

Abb. 13: WPPh of the Year 1955-2006 Aufnahmeländer



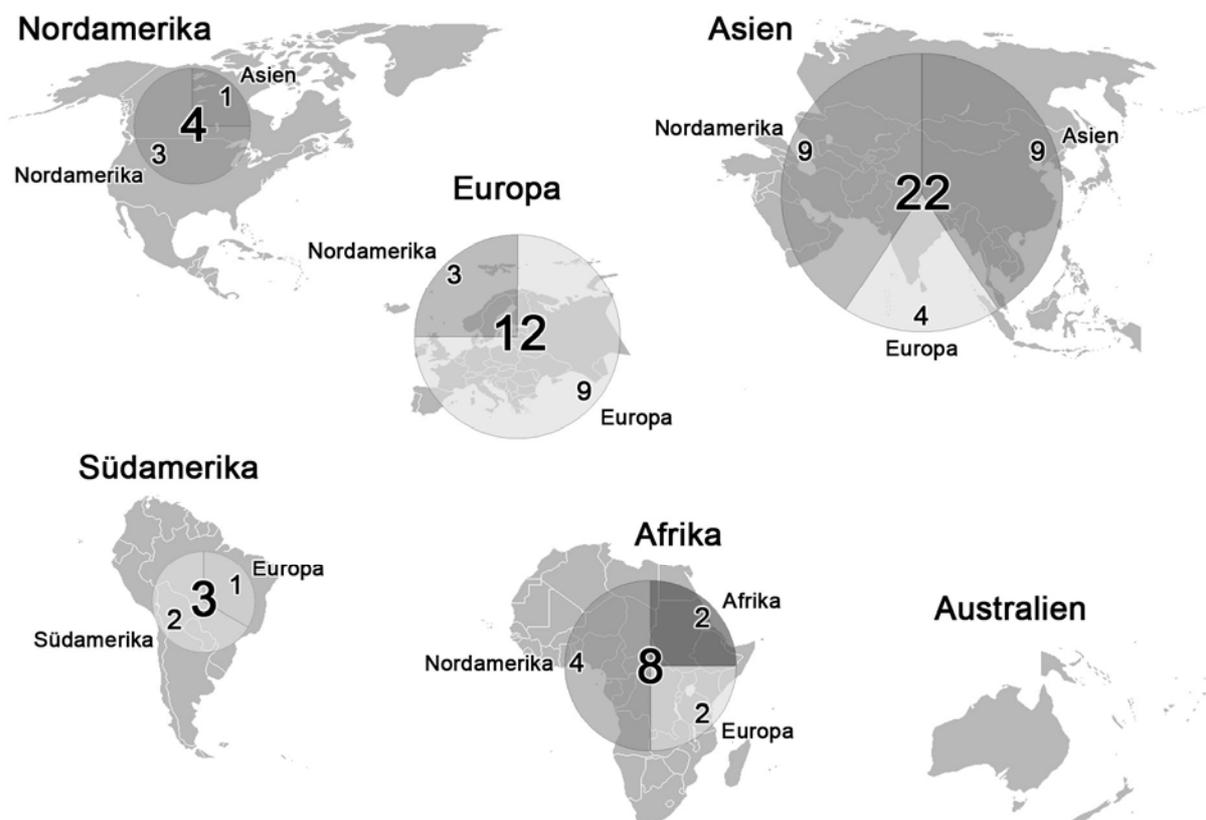
Neben der kontinentalen Verteilung verschieben sich auch die Schwerpunkte bei der Entwicklung. Standen bei den Herkunftsländern der Fotografen eindeutig hoch entwickelte Staaten im Vordergrund, kommt diese Rolle nun den Ländern mittlerer Entwicklung zu (vgl. Tab. I-1a): Sie machen mit 26 Darstellungen mehr als die Hälfte der Gesamtbilanz aus. Insbesondere durch die Fokussierung auf Asien wird eine Vielzahl solcher Staaten in die Gesamtbilanz eingebracht, da neben Vietnam auch den Beteiligten des Nahostkonflikts ein solcher Status zugerechnet werden muss. Hinzu kommen andere im Kontext von Kriegen auftretende Nationen (z.B. Irak, Pakistan) oder von Katastrophen betroffene Länder (z.B. Indien, Türkei), die ebenfalls in die mittlere Entwicklungskategorie fallen. Länder hoher Entwicklung werden indes mit 16 Darstellungen auf knapp einem Drittel aller World Press Photos of the Year gezeigt – eine Tendenz, die sich primär aus den Europadarstellungen speist. Eine Überraschung stellt derweil die vergleichsweise kleine Relevanz gering entwickelter Staaten dar, die insgesamt nur sieben Mal auftreten. Abgesehen von Bartholomews Foto aus dem indischen Bhopal (1984) handelt es sich dabei um afrikanische Länder:

Abb. 14: WPPh of the Year 1955-2006 HDI Aufnahmeländer



Zusammenfassend muss festgestellt werden, dass das Siegerfoto primär ein Bild der Welt zeigt, das sich das Mediensystem des hoch entwickelten Teils der Erde gemacht hat. Dabei ist bis heute eine starke Verortung im westlichen Kulturkreis festzustellen. Auch wenn Teilnehmer aus Asien wahrnehmbar als Gesamtsieger in den Wettbewerb involviert sind, vermögen sie nicht die Dominanz nordamerikanischer oder europäischer Fotografen in Frage zu stellen. Allenfalls latent vorhanden sind Einflüsse aus Südamerika und Afrika, die in ihrer geringen Zahl jedoch keine eigene Strömung innerhalb des Wahrnehmungsfelds etablieren können. Ein Vergleich der Herkunftskontinente der Fotografen mit den Entstehungskontinenten ihrer Aufnahmen offenbart darüber hinaus eine bislang unauflösbare Bindung der südamerikanischen bzw. afrikanischen Fotografen an ihren Heimatkontinent:

Abb. 15: WPPh of the Year 1955-2006 Kontinent des Fotografen Projektion Aufnahmekontinent



Internationalität in großem Umfang kann nur den Teilnehmern aus Nordamerika und Europa attestiert werden. So prägen nordamerikanische Fotografen nicht nur die Visualisierung des eigenen Kontinents, sondern liefern gleichzeitig die Hälfte aller World Press Photos of the Year aus Afrika. Während ihnen in Asien mit neun Auf-

nahmen die gleiche Bedeutung zukommt wie den asiatischen Fotografen selbst, bestimmen sie außerdem den Inhalt jedes vierten Gesamtsiegerfotos aus Europa. Die dortigen Sieger haben indes das mit Abstand größte Gewicht bei der Darstellung des eigenen Erdteils und treten nur im bislang vernachlässigten Australien und in Nordamerika nicht in Erscheinung. Der Eindruck westlicher Dominanz wird so verfestigt: Während Nordamerikaner und Europäer World Press Photos of the Year aus aller Welt liefern, bleiben Südamerikaner, Afrikaner und selbst die ungleich erfolgreicheren Asiaten auf ihren Ursprungskontinent festgelegt. Die einzige Ausnahme stellt der ursprünglich aus Israel stammende Fotograf Alon Reininger dar, der 1986 einen an HIV leidenden US-Amerikaner in San Franzisko portraitierte.

Doch nicht nur auf der Ebene der geografischen Verteilung lassen sich klare Auswahlpräferenzen der Jurys ausmachen. Auch die Fotos selbst weisen in formaler Hinsicht deutliche Gemeinsamkeiten auf. So existiert kein World Press Photo of the Year, das die Wirkung eines grafischen Effekts über den Inhalt selbst stellt. Allenfalls der Einsatz sichtbarer Bewegungsunschärfen (wie der sich manifestierende Regenschleier auf Stanislav Terebas Fußballfoto von 1958), gesteigerter Kontraste (wie auf Don McCullins Porträt einer weinenden Zyperin von 1964) oder das Operieren mit mehreren Schärfeebenen (wie auf Jean-Marc Boujus Foto von 2004, auf dem sich der Stacheldraht eines US-Militärgefängnisses unscharf durchs Bild zieht), sind nachweisbar. In allen drei Beispielen unterstützt die technische Gestaltung die Kommunikation des Inhalts, ohne diesen jedoch in den Hintergrund zu drängen. Es handelt sich also um gestalterische Mittel, die dosiert eingesetzt als Teil der Komposition auftreten. Noch nie ist ein Gesamtsiegerfoto aufgetreten, das in technischer Hinsicht mit dem Attribut „experimentell“ belegt werden müsste (vgl. Tab. I-1c, S. a52).

In den Jahrzehnten der Juryarbeit hat sich demnach eine erkennbare Traditionslinie etabliert: Auch wenn an den Fotografen die Forderung nach einer herausragenden Kreativleistung gerichtet wird (vgl. 3.2), muss sich sein Bild gleichzeitig innerhalb bestimmter Gestaltungsmuster bewegen. Die optische Umsetzung hat primär der effizienten Illustration des nachrichtlichen Inhalts und allenfalls sekundär der Verdeutlichung technischer Möglichkeiten zu dienen. Bestimmten Moden ist derweil die

Präferenz für Farb- oder Schwarzweißfotos zuzurechnen: Nachdem bis Anfang der 1980er Jahre fast immer ein monochromes Bild zum Gesamtsieger erhoben wurde, wurde es in jenem Jahrzehnt selbst bis auf eine Ausnahme durch das Farbfoto verdrängt. In den 1990er Jahren folgte eine Renaissance des Schwarzweißbilds, die sich mit kleinen Unterbrechungen bis 2002 fortsetzte und seitdem beendet scheint.

Absolute Kontinuität besteht indes in der Praxis, niemals vollständig positive Fotos auszuzeichnen. Das ausgeprägte Interesse der Nachrichtenmedien an negativen Ereignissen ist bereits erläutert worden (vgl. 3.3.3). Implizit besteht offenbar ein bislang unter den Jurys ungebrochener Konsens, der fröhliche oder gar humorvolle Bilder auf höchster Ebene grundsätzlich eliminiert. Von 49 World Press Photos of the Year weist nur ein einziges keine substanziell negative Komponente auf: Stanislav Terebas Aufnahme von einem Fußballländerspiel in Prag (1958) zeigt nicht mehr als die Störung eines organisierten Sportereignisses durch plötzlich einsetzenden Regen. Dabei handelt es sich allenfalls um ein Handicap, keinesfalls jedoch um ein potentiell gefährliches Unglück oder gar eine substanzielle Katastrophe.

Es existiert kein anderer Fall, der nicht zumindest partiell Teil eines negativen Kontexts wäre: Helmuth Piraths Foto von der Rückkehr deutscher Soldaten aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft am 9. Oktober 1955 zeigt nicht nur eine Familienzusammenführung, sondern zugleich Menschen, die durch den Krieg gelitten haben. David Burnetts Aufnahme aus einem thailändischen Flüchtlingslager (1979) dokumentiert neben der geglückten Flucht einer Mutter und ihres Kindes aus Kambodscha zugleich auch die Folgen willkürlicher Gewaltexzesse. Lara Jo Regans Aufnahme aus dem Leben einer mexikanischen Emigrantenfamilie (2000) berichtet von einem Leben minimaler sozialer Sicherheit, die jederzeit in völlige Armut umschlagen kann.

In aller Regel schwingt das schlechthin Negative jedoch nicht latent im Echo seiner Konsequenzen mit, sondern manifestiert sich unmittelbar im Schicksal abgebildeter Protagonisten. Weit mehr als die Hälfte aller World Press Photos of the Year zeigt Teile des Spektrums emotionalen Leids, das vom stillen Blick der Trauer bis zum für den Betrachter unhörbaren Schrei der Verzweiflung reicht. Leichte Spuren des Hun-

gers, bandagierte Wunden oder ein Gesicht, das in Flammen aufgeht, sind derweil die bisweilen schockierenden Eindrücke, die physisches Leid auf fast jedem dritten prämierten Foto hinterlassen hat. Acht Leichen finden sich ebenfalls auf den Aufnahmen, was fast jedes sechste Foto gleichzeitig zu einem Totenbild macht (vgl. Tab. I-1b, S. a51). Für den Fotografen bedeutet die Konfrontation mit diesen Motiven nicht nur eine ethische und emotionale Gradwanderung, sondern häufig auch ein gesundheitliches Risiko, das bis hin zur akuten Lebensgefahr reichen kann.

Die kontinuierliche Visualisierung menschlicher Misere und gewalttätiger Konfrontationen verleiht dem World Press Photo of the Year die Form eines prinzipiell anthropomorphen Bildes: Der Mensch und sein Schicksal stehen immer im Mittelpunkt. Es erscheint vollkommen undenkbar, statt eines Katastrophenopfers nur das Desaster selbst zu zeigen oder die Ruinenlandschaft eines Kriegsschauplatzes ohne seine Bewohner zu dokumentieren. Der Mensch mit seinen Verletzungen und Affekten ist der Ausgangspunkt emotionaler Teilhabe, der die Brücke in die Gefühlswelt des Betrachters schlägt. Um im Rahmen einer Redewendung zu bleiben, handelt es sich dabei fast immer um Personen „wie du und ich“ – nur drei Mal treten Prominente in Gestalt des japanischen Politikers Inejiro Asanuma (1960), des chilenischen Präsidenten Salvador Allende (1973) oder des spanischen Putschisten Antonio Tejero (1981) auf. Die auf diese Weise entstehende Unmittelbarkeit wird durch den Umstand unterstrichen, dass die Abgebildeten in den seltensten Fällen wie in den frühen Tagen des Fotojournalismus für die Kamera posieren. Außer dem aidskranken Ken Meeks (1986), den spielenden Palästinenserkindern (1993), dem verstümmelten Hutu (1994) und den Landminenopfern in Angola (1996) sind alle anderen Protagonisten aus der Situation heraus aufgenommen worden, die so für den Rezipienten authentisch erfahrbar wird.

In rund der Hälfte aller Siegerfotos speist sich die abgebildete Konstellation direkt oder indirekt aus einem Kriegereignis. In keinem anderen Kontext lösen sich fundamentale Prinzipien der Humanität so nachhaltig auf wie dort. Ein damit verbundene gesellschaftliche Zerfallsprozess bis hin zur vollständigen Desintegration ist naturgemäß ein Kondensationspunkt besonderen medialen Interesses. Der Krieg bringt so fortwährend Ereignisse großer journalistischer Relevanz hervor, wie dies

als Selektionskriterium für das World Press Photo of the Year von Stiftungsseite postuliert worden ist (vgl. 3.2). Einen festen Platz im Themenkanon können daneben nur Katastrophen großen Ausmaßes und politisch motivierte Demonstrationen und Auseinandersetzungen für sich behaupten. Die 1955 und 1958 ausgezeichneten Sportfotografien nehmen demgegenüber einen Platz in einer Außenseiterkategorie ein, die mit hoher Wahrscheinlichkeit keinen weiteren Zuwachs erfahren wird. Eine ähnliche Beobachtung trifft auf Ereignisse wie die Schießerei bei Saarbrücken (1971) und den Hausbrand von Boston (1975) zu, die keinen substanziellen Anteil am globalen Nachrichtengeschehen haben. Auch die sozialdokumentarischen Ansätze von Alon Reiningers HIV-Dokumentation (1986) und Lara Jo Regans Porträts eines mexikanischen Emigrantenfamilie (2000) sind Einzelfälle geblieben, deren kontinuierliche thematische Fortführung derzeit völlig offen bleibt.

Bei der Erläuterung von Reiningers World Press Photo of the Year ist bereits auf dessen Sonderstellung eingegangen worden, die sich aus der Darstellung einer durch Krankheit an den Rand einer westlichen Gesellschaft gedrängten Personengruppe speist (vgl. 4.5). Eine weitere Besonderheit ist in der Ursache der Stigmatisierung selbst zu sehen: Das einzige Mal wird hier auf höchster Siegerebene ein Mensch gezeigt, dessen Leid aus der ihm immanenten biologischen Natur und seiner damit verbundenen Anfälligkeit für das Virus resultiert. Ungleich häufiger stellen die Gewinnerfotos materiellen Mangel oder Unglücke in den Mittelpunkt. Die in ihren Konsequenzen mit Abstand am häufigsten thematisierte Schadensursache bleibt indessen Gewalt: Fast zwei Drittel der ausgewählten Fotos richten ihren Fokus auf dieses Phänomen (vgl. Tab. I-1b, S. a51).

Die Wirklichkeit des World Press Photo of the Year besteht demnach nicht in der zivilisatorischen Errungenschaft, sondern im Zivilisationsbruch, nicht im sozialen Fortschritt, sondern im Elend, nicht im Frieden, sondern im Krieg. Seine elementaren Motive haben sich seit 1955 in ständiger Variation entfaltet und determinieren so auch künftige Selektionsentscheidungen.