

Maria Schindelegger

Die Armierung des Blickes

Margaret Bourke-Whites Fotografien
aus dem Zweiten Weltkrieg

Neofelis Verlag

Inhalt

Bringing the war home – Zur Einleitung // 7

1. Untersuchungsmaterial und Forschungslage // 11
2. Fragestellung und methodische Überlegungen // 15

I. Margaret Bourke-Whites Fotografie bis zum Kriegseintritt der USA // 21

1. Piktorialistische Anfänge und erste Erfolge in der Industriefotografie // 21
2. *Fortune* und die Visualisierung der Massenproduktion // 26
3. Politisierung und sozialdokumentarische Fotografie // 30
4. *LIFE* und der Beginn der fotojournalistischen Tätigkeit // 38
5. Politische Reiseberichte und erste Kriegsreportagen // 43

II. Rahmenbedingungen der Kriegsberichterstattung // 53

1. Allgemeiner historischer Hintergrund // 53
2. Das amerikanische System der Kriegsberichterstattung im Zweiten Weltkrieg // 55
3. Das Zensursystem in den USA // 61
4. *LIFE* im Krieg // 64

III. Der ‚friedliche‘ Soldat: visuelle Zivilisierung des Krieges // 71

1. Die U.S. Air Force: die Massenkultur und ihre Helden // 72
2. Die Army Service Forces: zivile Arbeit als Vorbild // 99

IV. Aufeinandertreffen der Gegner:

Metaphern eines entgrenzten Schlachtfeldes // 115

1. Der distanzierter Blick: visuelle Dislokation und Mediatisierung des Schlachtfeldes // 121
2. „It’s a Big War“: Industrie und Massenproduktion als strategisches Schlachtfeld // 167
3. Der Körper als Schlachtfeld: Tod und Verletzung // 194

V. Bilder vom Feind // 243

1. „Faceless Fritz“ auf der Spur – Die Frage nach dem Wesen der Deutschen // 245
2. „The Nazi Soul“ – Das Konzentrationslager Buchenwald // 289

Zusammenfassung und Ausblick // 329

Dank // 343

Anhang // 345

Chronologie // 346

Literaturverzeichnis // 348

Abbildungsverzeichnis // 367

Abkürzungsverzeichnis // 373

Bringing the war home Zur Einleitung

Schon kurz nach Entwicklung des fotografischen Verfahrens wurden die ersten Kameras auf die Kriegsschauplätze dieser Welt gerichtet. Bereits aus dem Mexikanisch-Amerikanischen Krieg von 1846–1848 sind Daguerreotypien überliefert, die militärisch bedeutsame Gebäude oder Einzel- und Gruppenporträts von Soldaten zeigen.¹ Rasch verdrängte die Fotografie andere Visualisierungsformen wie Zeichnung oder Malerei. Mit dem Einsatz der Fotografie als Medium der Kriegsberichterstattung wurde allerdings auch das mit ihr verbundene Paradigma der Objektivität auf das gelieferte Bildmaterial übertragen. Fotografien liefern den unverstellten Blick auf das Kriegsgeschehen, sie zeigen die Realität des Krieges und lassen die Betrachter*innen unmittelbar daran teilhaben – so das vielbemühte und bis heute wirksame Verständnis. So lobte der Autor einer Besprechung von Alexander Gardners Ausstellung von Fotografien des Amerikanischen Bürgerkrieges am 20. Oktober 1862 in der *New York Times*:

Mr. Brady has done something to bring home to us the terrible reality and earnestness of war. If he has not brought bodies and laid them in our door-yards and along the streets, he has done something very like it.²

1 Zur visuellen Repräsentation des Mexikanisch-Amerikanischen Krieges siehe vor allem Martha A. Sandweiss / Rick Stewart / Ben W. Huseman (Hrsg.): *Eyewitness to War. Prints and Daguerreotypes of the Mexican War, 1846–1848*. Ausstellungskatalog Amon Carter Museum of Western Art, Fort Worth. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press 1989.

2 Brady's Photographs. Pictures of the Dead of Antietam. In: *The New York Times*, 20.10.1862, S. 5.

Das amerikanische Bildmagazin *LIFE* pries noch 1942 in einer Eigenwerbung seine Berichterstattung mit dem Argument, dass es „war as it really is“ zeige.³ Und auch der bekannte zeitgenössische Fotojournalist und Kriegsberichterstatter James Nachtwey stellt auf seiner Homepage seinen Fotografien das Motto voraus: „I have been a witness, and these pictures are my testimony.“⁴ Bis heute werden Fotografien in politischen Prozessen als Instanzen der Augenzeugenschaft eingesetzt und als Beweis instrumentalisiert, um Meinungen in Hinblick auf gewalttätige und kriegerische Auseinandersetzungen zu beeinflussen. So sollten etwa die Aufnahmen vermeintlicher Massaker und Massengräber im Kosovo-Krieg 1999 oder die „Präsentation“ irakischer Massenvernichtungswaffen mittels Satellitenbildern, Grafiken und Fotografien durch den US-Außenminister Colin Powell vor dem UN-Sicherheitsrat 2003 den Weg zu einer militärischen Intervention ebnen.⁵

Digitale Möglichkeiten der Produktion und Publikation von Fotografien einerseits, vor allem aber der veränderte Gebrauch von Gewaltbildern in den Medien im Kontext gewalttätiger Konflikte andererseits führten in den letzten 15 Jahren zu einer veränderten Auffassung hinsichtlich des Dokumentationscharakters und der Authentizität von fotografischen Bildern: Wenn Menschen, wie beim Einsturz des World Trade Center am 11. September 2001 in New York oder entführte Journalisten wie Daniel Pearl, allein für die Entstehung von Bildern, die in den Medien zirkulieren können, getötet werden, lassen sich Fotografien oder Videos nicht mehr einfach auf eine rein dokumentarische Funktion reduzieren. Schnell wurde 9/11 zu einer historischen Zäsur im Umgang mit Bildern stilisiert. Sie seien nicht mehr nur Repräsentationen eines Ereignisses, sondern selber eine „Waffe“, wie der Politikwissenschaftler Herfried Münkler betonte⁶ oder, wie der Kunsthistoriker Horst Bredekamp formulierte, bilden sie „gegenwärtig die Geschichte nicht ab, sondern erzeugen sie.“⁷ Während diese Auffassungen

3 Vgl. There Are Two Ways to Learn about War. In: *LIFE*, 30.11.1942, S. 130–131, hier S. 131.

4 Siehe <http://www.jamesnachtwey.com/> (Zugriff am 28.01.2017).

5 Siehe dazu ausführlich Tom Holert: Vom Zeigen. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart. In: Ders.: *Regieren im Bildraum*. Berlin: b_books 2008, S. 85–124.

6 Siehe dazu u. a. Herfried Münkler: 9/11. Das Bild als Waffe in einer globalisierten Welt. In: Stiftung Haus der Geschichte Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *Bilder im Kopf. Ikonen der Zeitgeschichte*. Ausstellungskatalog Haus der Geschichte. Köln: DuMont 2009, S. 151–161; Gerhard Paul: Das Bild als Tat und die neuen Bilderkriege. In: Felix Hoffmann (Hrsg.): *Unheimlich vertraut. Bilder vom Terror*. Ausstellungskatalog C/O Berlin. Köln: König 2011, S. 134–148.

7 „Wir sind befremdete Komplizen“. Horst Bredekamp im Interview mit Ulrich Raulff. In: *Süddeutsche Zeitung*, 28.05.2004, S. 17.

Bildern die Rolle von scheinbar autonom und eigenständig agierenden Instanzen innerhalb eines politischen Kräftefeldes zuschreiben, begannen an den Visual Culture Studies orientierte und vom Machtbegriff Michel Foucaults ausgehende Kunst- und Kulturhistoriker die bildpolitischen Strategien und Funktionsweisen hinter diesen Bildern zu untersuchen: Wie werden Kriege über Bilder legitimiert oder delegitimiert, wie Gesellschaften über Bilder regiert? Wie werden Inhalt und Wirksamkeit von Bildern durch kulturell geprägte Vorstellungs- und Bildräume gespeist und nachhaltig gelenkt? Autoren wie Tom Holert, Linda Hentschel, Clément Chéroux oder Nicholas Mirzoeff haben diesen Fragen in den letzten zehn Jahren in wichtigen Veröffentlichungen Aufmerksamkeit gewidmet und sie am Beispiel von kriegerischen Konflikte im Gefolge des sogenannten Krieges gegen den Terror untersucht.⁸

Auch wenn heute andere Verbreitungsbedingungen für Fotografien gelten und eine neue, asymmetrische Form der Kriegsführung an Bedeutung gewonnen hat,⁹ ist doch verwunderlich, dass diese Fragen in Bezug auf historisches Bildmaterial nur sporadisch gestellt werden. Nicht erst seit der Jahrtausendwende gilt, dass über Visualität Meinungen befördert, Entscheidungen legitimiert oder Feindbilder aufgebaut werden. Dennoch sind die meisten Studien zur historischen Kriegsfotografie stark motivisch und historisch ausgerichtet. Im Zentrum steht die Beantwortung der Fragen wer, was, wann und wo. Damit wird, wenn auch unbewusst, ein dokumentarisches Verständnis der Fotografien fortgeschrieben, das sie auf den Status von passiven Informationsträgern reduziert. Zudem stehen oftmals entkontextualisierte Einzelbilder im Fokus der Aufmerksamkeit, die in Überblickswerken zur Kriegsfotografie oder zu einzelnen Konflikten als Aneinanderreihung herausragender Höhepunkte der Geschichte oder Ikonen der Kriegsfotografie präsentiert werden. Zu den wichtigsten Ausnahmen zählen Caroline Brothers Studie zum Spanischen Bürgerkrieg 1997 und John Taylors zwei Untersuchungen zum Verhältnis von Kriegsfotografie und

8 Vgl. u. a. Holert: *Regieren im Bildraum*; Linda Hentschel (Hrsg.): *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*. Berlin: b_books 2008; W. J. T. Mitchell: *Das Klonen und der Terror. Der Krieg der Bilder seit 9/11*, aus d. Amerik. v. Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2011; Nicholas Mirzoeff: *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*. New York / London: Routledge 2005 u. Clément Chéroux: *Diplopie. Bildpolitik des 11. September*, aus d. Franz. v. Robert Fajen. Konstanz: Konstanz UP 2011.

9 Vgl. Herfried Münkler: *Die neuen Kriege*. Reinbek: Rowohlt 2002; ders.: *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*. Weilerswist: Velbrück 2006.

Medien 1991 und 1998.¹⁰ Beide nehmen das veröffentlichte Bild in Zeitungen und Zeitschriften zum Ausgangspunkt ihrer Analyse und beziehen sich methodisch auf den anglo-amerikanischen Kunst- und Fotohistoriker John Tagg, der 1988 in seinem Buch *The Burden of Representation* aufbauend auf Michel Foucault und Louis Althusser die Praxis der Fotografie, ihre Produktion und ihren Gebrauch konsequent in Bezug zu historischen und politischen Prozessen setzte und dabei insbesondere der Bedeutung von Machtverhältnissen und ideologischen Strukturen nachging.¹¹

Die Fotografin Margaret Bourke-White (1904–1971) ist neben Robert Capa und Lee Miller eine der zentralen Figuren der anglo-amerikanischen Bildberichterstattung im Zweiten Weltkrieg. Ziel der vorliegenden Studie ist es, am Beispiel Bourke-Whites die kulturhistorische Aufarbeitung eines Konvoluts historischer Kriegsfotografien aus dem Zweiten Weltkrieg mit aktuellen Forschungsansätzen zur Bildpolitik von Kriegen und gewalttätigen Konflikten nach 9/11 zu verbinden und so neue Zugänge zur Analyse und Interpretation historischen Bildmaterials zu eröffnen. Die Arbeit positioniert sich dabei weniger im Kontext der deutschen Ausprägung einer Bildwissenschaft, die die Eigenlogik und autonome Wirkmacht von Bildern betont, sondern im Umfeld der US-amerikanischen Visual Culture Studies, die sich dem gesamten Feld des Visuellen widmen. Sie interessieren sich für die kulturelle und historische Gebundenheit von Bildern und fragen nach den Praktiken und Prozessen des Sehens und Zeigens, mithin auch der sozialen und ideologischen Funktionalität, etwa in Hinblick auf Subjektkonstitution und der Ausübung von Machtverhältnissen.¹² Wichtige Impulse für diese Arbeit kamen von Autoren wie Stuart Hall und Abigail Solomon-Godeau, die sich aufbauend auf der Kritik an hegemonialen Machtverhältnissen, die sich im Visuellen niederschlagen, mit der ideologischen Dimension von Nachrichten- und Dokumentarfotografie auseinandersetzten.

10 Vgl. Caroline Brothers: *War and Photography. A Cultural History*. London / New York: Routledge 1997; John Taylor: *War Photography. Realism in the British Press*. London / New York: Routledge 1991; ders.: *Body Horror. Photojournalism, Catastrophe and War*. New York: New York UP 1998.

11 Vgl. John Tagg: *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press 1988.

12 Die Arbeit baut dabei u. a. auf einem Verständnis der Visual Culture Studies auf, wie es Irit Rogoff formuliert hat. Siehe Irit Rogoff: Studying Visual Culture. In: Nicholas Mirzoeff (Hrsg.): *The Visual Culture Reader*. London / New York: Routledge 1998, S. 14–26. Zu den Unterschieden zwischen Bildwissenschaft und Visual Culture Studies siehe Susanne von Falkenhausen: Verzwickte Verwandtschaftsverhältnisse. Kunstgeschichte, Visual Culture, Bildwissenschaft. In: Philine Helas / Maren Polte / Claudia Rückert / Bettina Uppenkamp (Hrsg.): *Bild / Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*. Berlin: Akademie 2007, S. 3–14.

1. Untersuchungsmaterial und Forschungslage

Margaret Bourke-White zählt zu den prägenden Figuren der US-amerikanischen Fotografie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aufbauend auf ihrer Arbeit als Werbe- und Industriefotografin Ende der 1920er Jahre und ihrem Beitrag zur Visualisierung des *Machine Age*, lieferte sie in den folgenden Jahren wichtige Impulse für die sozialdokumentarische Fotografie und den Fotojournalismus. Über ihre Tätigkeit für das amerikanische Bildmagazin *LIFE* erhielt sie 1942 eine Akkreditierung als Bildberichterstatlerin für den Zweiten Weltkrieg – als eine der ersten Frauen. Ihre Fotografien und Texte aus dieser Zeit, genauer von 1942 bis 1945, stehen im Mittelpunkt dieser Arbeit. Die Analyse beschränkt sich allerdings nicht allein auf Motive, die man gemeinhin als Kriegsfotografie versteht und die hauptsächlich das Frontgeschehen oder direkte Kampfhandlungen umfassen. Angesichts der Entgrenzung des Krieges auf sämtliche Ressourcen von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft, die für den Kriegserfolg mobilisiert werden mussten, ist es unablässig, auch Bilder der Kriegsindustrie und Kriegstechnik, von Zivilisten der fremden und der eigenen Nation sowie von Soldaten, die nicht unmittelbar in Kampfhandlungen verwickelt sind, in die Untersuchung mit einzubeziehen. Unter Kriegsfotografie werden demzufolge Aufnahmen verstanden, die im Zusammenhang mit einer kriegerischen Auseinandersetzung entstanden sind, auch wenn sie nicht direkt eine Kampfhandlung zeigen.¹³

Bereits zur Entstehungszeit der Aufnahmen wurden zahlreiche Fotografien von Margaret Bourke-White aus dem Zweiten Weltkrieg in Zeitschriften, allen voran dem Bildmagazin *LIFE*, und in von der Fotografin selbst herausgegebenen Büchern veröffentlicht. Sie stellen allerdings nur einen kleinen Teil des erhalten gebliebenen Bildmaterials dar, die Spitze des Eisbergs, die es durch zahllose Selektionsprozesse bis hin zur Veröffentlichung geschafft hat. Demgegenüber stehen mehrere Tausend Aufnahmen, die sich in Form von Kontaktabzügen und Vintage Prints im Bildarchiv von *LIFE* (das digitalisiert wurde und online einsehbar ist) und dem privaten Archiv der Fotografin an der Syracuse University in den USA erhalten haben.¹⁴ Sie ermöglichen den Überblick über die

13 Der englische Sprachraum unterscheidet hier zwischen *war photography* and *combat photography*, also Kriegsfotografie und Kampffotografie.

14 Hinweis zu den Abbildungen: Aus Kostengründen konnten nur die wichtigsten Aufnahmen aus dem *LIFE*-Archiv abgedruckt werden. Dies gilt vor allem auch für die Abbildung ganzer Seiten und Photo-Essays aus dem *LIFE Magazine*, von denen nur einige wenige ausgewählt wurden. Alle Ausgaben von *LIFE* können jedoch online unter dem Link https://books.google.de/books/about/LIFE.html?id=R1cEAAAAMBAJ&redir_esc=y eingesehen werden. (Zugriff am 28.01.2017). Das Archiv der Fotografin an der Syracuse University war zum Zeitpunkt

gesamte inhaltliche und motivische Bandbreite von Bourke-Whites Arbeit im Zweiten Weltkrieg. Im Vergleich zu den veröffentlichten Aufnahmen lassen sich so Schwerpunktsetzungen der Fotografin, aber auch Zensurbestrebungen und inhaltliche Gewichtungen innerhalb des Publikationsprozesses nachvollziehen. Besonders hilfreich sind hierbei Markierungen und Vermerke sowohl der Zensurbehörden als auch der *LIFE*-Redaktion auf den Kontaktabzügen. In diesem Zusammenhang erweisen sich auch die umfangreichen textlichen Quellen im Archiv der Fotografin als besonders wertvoll. Die erhaltene Korrespondenz mit *LIFE*-Redakteuren gibt beispielsweise Aufschluss über die konkreten Aufträge und inhaltlichen Vorstellungen des Magazins. Den weitaus größten Teil des Materials machen jedoch Margaret Bourke-Whites Notizen aus, die sie abgetippt den Negativen beilegte, um der Redaktion in New York Hintergrundinformationen zu den aufgenommenen Situationen und Personen zu liefern, die daraus die Bildunterschriften zusammenstellte.

Ziel der Arbeit ist jedoch nicht allein Bourke-Whites Kriegs fotografien im Kontext ihres eigenen Werkes aufzuarbeiten, sondern vor allem auch in Bezug zur visuellen Kultur der Zeit, insbesondere der USA in den 1930er und 1940er Jahren, zu stellen. Bourke-White arbeitete nicht voraussetzungslos in einer visuell neutralen Welt, sondern war umgeben von einer Vielzahl von Bildentwürfen, die bereits mit bestimmten Bedeutungen und Funktionen aufgeladen und verknüpft waren. Dieses Bildmaterial lässt sich im Sinne von Kaja Silvermans „screen“, als „Vor-gesehenes“, das Einfluss darauf hat, was zu einem bestimmten Zeitpunkt wie gesehen und mit welchen Bedeutungen es aufgeladen wird, verstehen.¹⁵ Clément Chéroux bezeichnet diesen Prozess des Ineinandergreifens und Überlagerens von Bildern als „Interikonizität“¹⁶. Dies macht einerseits die Auseinandersetzung mit den zwei dominierenden fotografischen Positionen vor Kriegsbeginn nötig: der *New Objectivity* im Kontext der Visualisierung des technologischen und industriellen Fortschritts der USA und der sozialdokumentarischen Fotografie im Umfeld der Farm Security Administration (siehe Erläuterung in Kapitel I.3.). Andererseits werden immer wieder Bezüge zu historischen Vorläufern der Kriegsfotografie, aber auch zu Vergleichsbeispielen aus dem Zweiten Weltkrieg hergestellt. Welche Bildmotive und Visualisierungskonventionen greift sie auf? Wo beschreitet sie eigenständig neues Terrain? Auch hier liefern unter anderen

der Drucklegung des Buches für mehrere Jahre für konservatorische und restauratorische Maßnahmen geschlossen. Aus diesem Grund konnten keine Fotografien oder Kontaktabzüge aus dem Archiv in das Buch mit aufgenommen werden.

15 Kaja Silverman: Dem Blickregime begegnen. In: Christian Kravagna (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin: ID-Archiv 1997, S. 41–64, hier S. 58.

16 Chéroux: *Diplopie*, S. 74.

das *LIFE*-Bildarchiv und die gedruckte Ausgabe der Zeitschrift einen reichen Fundus an Aufnahmen ihrer Kollegen aus dem Zweiten Weltkrieg wie George Strock, George Silk, Carl Mydans oder Eugene W. Smith. Die Sichtung aller *LIFE*-Ausgaben von 1936 bis 1946 sowie der Kriegsausgaben von *LOOK* und der *New York Times*, zwei weiteren wichtigen und meinungsbildenden Publikationen in den USA, ermöglicht es die jeweils zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Verlauf des Krieges dominierenden ideologischen und visuellen Tendenzen herauszuarbeiten. Die Vergleichsmöglichkeiten beschränken sich dabei nicht nur auf den redaktionellen Inhalt der Zeitungen, sondern auch auf Werbeanzeigen, die populäre Inhalte für ein Massenpublikum verarbeiteten. Ziel dieser Vergleiche ist die Einbettung der Fotografien Margaret Bourke-Whites in die visuelle Kultur der 1930er und 1940er Jahre der USA und der Versuch, nachzuzeichnen, wie bereits existierende Bildentwürfe und damit verbundene Bedeutungen für den kriegerischen Kontext aufgegriffen und adaptiert wurden.

Zahlreiche Aufnahmen Bourke-Whites aus dem Krieg, etwa die eines Luftangriffes über Nordafrika oder aus den deutschen Konzentrationslagern, erhielten bereits zu Lebzeiten der Fotografin große öffentliche Aufmerksamkeit. Mittlerweile haben sie Eingang gefunden in ein kulturelles Bildgedächtnis, das die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges stellvertretend repräsentiert und vergegenwärtigt. Auch heute noch werden ihre Fotos aus dem Krieg in aufwendigen Bildbänden und Überblicksdarstellungen zum Zweiten Weltkrieg abgedruckt und von Postergalerien im Internet vertrieben. Diese Popularität birgt jedoch die Gefahr der Ikonisierung und Ästhetisierung ihrer Fotografien, die einer grundlegenden und auch kritischen Auseinandersetzung bislang im Wege stehen. Ihre Aufnahmen werden häufig als herausragende Dokumente historischer Ereignisse glorifiziert oder auf einen Status als ästhetische Objekte reduziert.¹⁷

17 Siehe zum Beispiel Theodore M. Brown: *Margaret Bourke-White, Photojournalist*. Ausstellungskatalog. Ithaca, NY: Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University 1972. Der Kunsthistoriker Brown bezeichnet Bourke-White als „unsentimental witness“. Ihre Fotografien aus dem Krieg versteht er dementsprechend als Zeugnisse historischer Ereignisse. (ebd., S. 73). Trotz der Bedeutung, die er dieser Phase beimisst, widmet er dem Zweiten Weltkrieg nur zweieinhalb Seiten. Hauptthemen sind – und dies setzt sich in der weiteren Literatur fort – ihr Besuch 1941 bei Stalin in Moskau und ihre Arbeit in den deutschen Konzentrationslagern. Mehrfach betont Brown, dass der Krieg Bourke-White zu einem „Hollywood Star“ gemacht habe und ihre internationale Berühmtheit gefördert hätte. So scheint es nicht verwunderlich, dass er besonders auf die beiden Kriegsereignisse eingeht, die entsprechende Aufmerksamkeit in den zeitgenössischen Medien erhalten hatten. Auch Bourke-Whites *LIFE*-Kollege Sean Callahan stellt erneut die Weltgeschichte als Erfolgsgeschichte der Fotografin vor; diese fügt sich aus einzelnen, ihrer Autobiografie entnommenen Anekdoten zusammen. Die persönliche Biografie überschreibt sowohl die Geschichte als auch eine differenzierte Lesart der Fotografien. Vgl. Sean Callahan: *The Photographs of Margaret*

Bourke-Whites außergewöhnliches Leben und ihr bereits zu Lebzeiten etablierter Starstatus lenken die Interpretation ihrer Arbeit zudem in eine stark biografische Richtung.¹⁸ Die Interpretation ihrer Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg blieb so über einen Zeitraum von vierzig Jahren nahezu unverändert. Die Leitargumente der Autoren, bei den Aufnahmen handele es sich um Dokumente eines historischen Augenblickes – oftmals eingebunden in eine pazifistisch-moralische Stoßrichtung – oder einer herausragenden persönlichen Erfahrung, finden sich auch in den zahlreichen, oftmals von Bildagenturen oder Zeitschriften wie *LIFE* oder *Stern* herausgegebenen Bildbänden zum Zweiten Weltkrieg. Gleiches gilt für Überblicksdarstellungen zur Kriegsfotografie,¹⁹ in denen meist auch Aufnahmen von Margaret Bourke-White

Bourke-White. New York: Bonanza / New York Graphic Society 1972. Sowohl bei Brown als auch bei Callahan kristallisieren sich zwei Interpretationsansätze heraus, die bis heute die Literatur über Margaret Bourke-White und insbesondere ihre Arbeit aus dem Zweiten Weltkrieg dominieren. Einerseits werden ihre Aufnahmen als „Dokumente“ oder „Zeugnisse“ von Ereignissen welthistorischer Bedeutung angesehen. Andererseits lässt ein biografischer Ansatz die Aufnahmen zu Zeugnissen des herausragenden Lebens, aber auch des Mutes und des Erfolges der Fotografin werden, die diesen Ereignissen beigewohnt hat. Eine grundlegende kritische Aufarbeitung der Fotografien Bourke-Whites aus dem Zweiten Weltkrieg fand bis heute nicht statt. Im Gegenteil, der 2013 im Zusammenhang mit einer europaweit tourenden Ausstellung entstandene Katalog *Margaret Bourke-White. Moments in History* greift die bekannten Lesarten erneut auf. Bereits der Titel kündigt hier an, dass die Aufnahmen herausragende Momente der Weltgeschichte präsentieren. Oliva María Rubio (Hrsg.): *Margaret Bourke-White. Moments in History*. Ausstellungskatalog Martin-Gropius-Bau 2013. Madrid: Fábrica 2013.

18 Die umfangreichste Biografie zu Margaret Bourke-White legte 1987 die Kunsthistorikerin und Fotokritikerin Vicki Goldberg vor. Im Zentrum ihres Buches stehen allerdings die Persönlichkeit und das Privatleben der Fotografin. Insgesamt widmet sie fünf Kapitel den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges; auch diese berufen sich größtenteils auf Bourke-Whites eigene Veröffentlichungen. Dazu kommen ausführliche, auf Interviews mit Wegbegleitern beruhende „Charakterstudien“ und Ausführungen zu ihren Liebesbeziehungen während des Zweiten Weltkrieges. Vgl. Vicki Goldberg: *Margaret Bourke-White. A Biography*. London: Heinemann 1987.

19 Zum Beispiel Jorge Lewinski: *The Camera at War. A History of War Photography from 1848 to the Present Day*. London: Allen 1987; Maitland Edey (Hrsg.): *Great Photographic Essays from Life*. Boston: New York Graphic Society 1978; Peter Howe: *Shooting Under Fire. The World of the War Photographer*. New Work: Artisan 2002; Robert Fox (Hrsg.): *Camera in Conflict. Armed Conflict. The Hulton Getty Picture Collection*. Köln: Könemann 1996; Richard B. Stolley (Hrsg.): *World War 2. History's Greatest Conflict in Pictures*. Boston / New York: Little, Brown 2001; John Keegan / Philipp Knightley (Hrsg.): *The Eye of War*. London: Weidenfeld & Nicolson 2003; Max Hastings: *The Faces of World War II*. London: Cassell 2008.

veröffentlicht sind.²⁰ Das Objektivität versprechende dokumentarische Paradigma der Fotografie und des Fotojournalismus im Speziellen bleibt dabei weitgehend unangetastet, obwohl es in der Zeit, als die ersten Monografien und Biografien zu Margaret Bourke-White erschienen, von Kunst- und Kulturwissenschaftlern wie Stuart Hall oder Abigail Solomon-Godeau bereits problematisiert worden war. Beide Autoren streichen heraus, dass gerade der als objektiv verstandene dokumentarische Modus von Fotografien den Blick auf verborgene Interessen verstellt und die Formation von sowohl mentalen als auch materiellen Bildern von bestimmten Wissenskonfigurationen und Machtstrukturen durchzogen ist. Diese ganz grundsätzliche Feststellung lieferte den methodischen Ausgangspunkt für eine kritische Revision von Margaret Bourke-Whites Fotografien aus den Zweiten Weltkrieg. Ergänzt wird sie um darauf aufbauende aktuelle Theorien zur Rolle des Visuellen in gewalttätigen und kriegerischen Konflikten, die infolge der Ereignisse des 11. September 2001 entstanden sind und die im Bild nicht sichtbaren Rahmenbedingungen, sowie den Gebrauch und die Wirkung der Bilder in den Vordergrund stellen.

2. Fragestellung und methodische Überlegungen

In seinem 1973 erschienen Artikel „The Determination of News Photographs“ beschreibt der Soziologe und Kulturwissenschaftler Stuart Hall den doppelten Charakter der Nachrichtenfotografie, bestehend aus dem Nachrichtenwert („news value“) und einer ideologischen Ebene („ideological level“), die ineinandergreifend sinnstiftend wirken. Gemeinsam binden sie die zu vermittelnde Nachricht an die vorherrschende ideologische Einstellung der Gesellschaft, die sie reproduzieren und gleichzeitig bestätigen. Über die ideologische Ebene, die von den Redaktionen durch die Auswahl der Bilder und das Verfassen entsprechender Bildunterschriften gesteuert wird, werden den Ereignissen politische und moralische Werte zugeschrieben. Dieser ideologische Gehalt verschwindet allerdings laut Hall hinter der scheinbaren Neutralität des Nachrichtenwertes:

20 Z. B. Lewinski: *Camera at War*, S. 110, 134; Rainer Fabian / Hans Christian Adam: *Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie – eine Anklage*, hrsg. v. Rolf Gillhausen. Hamburg: Gruner & Jahr 1983, S. 258. Abgebildet sind auch hier die kanonisierten Fotografien: eine Nachtaufnahme der Luftangriffe auf Moskau sowie Aufnahmen aus den deutschen Konzentrationslagern.

News photos have a specific way of passing themselves off as aspect of 'nature'. They repress their ideological dimensions by offering themselves as literal visual-transcriptions of the 'real world'. [...] But by appearing literally to reproduce the event as it *really* happened, news photos suppress their selective/interpretive/ideological function.²¹

Die amerikanische Kunsthistorikerin Abigail Solomon-Godeau weitet dieses Vermögen der Fotografie in ihrem 1986 erschienen Artikel „Who is speaking thus“ auf den Bereich der Dokumentarfotografie und im Besonderen auf die sozialdokumentarische Fotografie aus.²² Während Hall die Herstellung des ideologischen Gehaltes vor allem in der Auswahl der Bilder und dem Verfassen von Bildunterschriften durch die Redaktion sieht, geht Solomon-Godeau einen Schritt weiter und argumentiert, dass die Bilder bereits zum Zeitpunkt ihrer Entstehung von textuellen, epistemologischen und ideologischen Systemen umschlossen sind, die deren Bedeutung und Wirkung mitbestimmen und dementsprechend in die Analyse der Fotos miteinbezogen werden müssen. Solomon-Godeaus Interesse gilt darüber hinaus den Machtverhältnissen, die sich zwischen Fotograf*innen, Dargestellten und Betrachter*innen entfalten, und der Frage, wie dominante gesellschaftliche Verhältnisse über die sozialdokumentarische Fotografie nicht nur reproduziert, sondern auch verstärkt werden. Die von Solomon-Godeau formulierte Rolle der Fotografie als einflussreiches Steuerungselement innerhalb gesellschaftlicher und politischer Prozesse sowie die Frage nach den versteckten Machtverhältnissen hinter scheinbar objektiven, ein Ereignis rein dokumentierenden Fotografien erlangten um die Jahrtausendwende eine neue Aktualität.

Um die Determinanten, die im Bild selbst nicht sichtbar sind, dieses aber grundlegend mitstrukturieren, genauer fassen zu können, nutzen sowohl der deutsche Kunsthistoriker Tom Holert als auch die amerikanische Philosophin und Philologin Judith Butler das Konzept des Rahmens.²³ Über einen Rahmen werden

21 Stuart Hall: The Determination of News Photographs. In: Stanley Cohen / Jock Young (Hrsg.): *The Manufacture of News. Social Problems, Deviance and the Mass Media*. London: Constable 1973, S. 176–190, hier S. 188.

22 Auf Deutsch erschienen als Abigail Solomon-Godeau: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie, aus d. Amerik. v. Wilfried Pranter. In: Herta Wolf (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. II. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 53–74.

23 Holert: *Regieren im Bildraum*; Judith Butler: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, aus d. Amerik. v. Reiner Ansen. Frankfurt am Main/New York: Campus 2010 (Der Originaltitel lautet *Frames of War*).

der Ein- und Ausschluss visueller Information und deren Deutung reguliert; er legt überhaupt erst fest, was repräsentierbar ist und was nicht.²⁴ Der Rahmen funktioniert nicht nur als reale oder ideologische Begrenzung eines Bildes, sondern strukturiert auch dessen Form und Inhalt. Er ist einerseits eine reale, apparativ und körperlich bedingte Ausschnittsbegrenzung, andererseits auch eine Funktion „strategischer Interessen, ökonomischer Bedingungen und politischer Möglichkeiten“.²⁵ Letztere gilt es zu untersuchen, um das produktive, oftmals politisch motivierte Potenzial der Bilder besser ausloten zu können. Im Kontext der Kriegsphotografie bilden vor allem politische, militärische und ökonomische Mächte und Interessen, die wiederum gesellschaftliche und kulturelle Werte mitbestimmen, klassische Rahmen, die sich beispielsweise in Zensurbestimmungen ausdrücken.

Rahmen strukturieren nicht nur die Produktion, sondern auch den Gebrauch von Bildern. In dieser Hinsicht sind sie flexibel zu denken. „Rahmen [werden] unausweichlich mit der Bewegung durch Raum und Zeit durchbrochen“, so Butler, und können mit neuen Kontexten auch neue Bedeutungen eingehen.²⁶ Butler sieht darin die Möglichkeit für Subversion – etwa einer Kritik an den herrschenden Machtverhältnissen, die den ursprünglichen Rahmen hervorgebracht haben.²⁷ Es ist also notwendig, zu bedenken, dass sich Rahmensetzungen im Verlauf des Krieges verändern können, so im Falle von Zensurbestimmungen oder der gesellschaftlichen und politischen Einstellung gegenüber dem Feind. Auch lässt sich diese These für die Analyse unterschiedlicher Verwendungskontexte nutzbar machen. Wie verändern sich Inhalt und Aussage entsprechend dem jeweiligen Publikationsorgan, beispielsweise in Bourke-Whites eigenen Büchern, dem Bildmagazin *LIFE* oder militärischen Publikationen? Wie kann eine etablierte Ikonografie, beispielsweise der sozialdokumentarischen Fotografie, für neue Aussagen umgewertet werden?

Mit der Frage des Rahmens ist eng die Frage nach der Instrumentalität von Bildern verbunden. Welche Funktion üben sie bei der Visualisierung und

24 Die Rolle des Rahmens, so zeigt Butler in ihrem Buch, ist nicht allein auf das visuelle Feld beschränkt, sondern bestimmt allgemein affektive und ethische Handlungen. Sie entscheiden mit über die Bedingungen von Wahrnehmbarkeit und damit auch über die Anerkennung beispielsweise von Leben als menschlich und damit betrauerbar.

25 Holert: *Regieren im Bildraum*, S. 26.

26 Butler: *Raster des Krieges*, S. 19.

27 Butler nennt die Aufnahmen der Folterungen der Häftlinge aus Abu Ghraib als Beispiel. Ursprünglich eine Geste der Erniedrigung und Teil der Folter wurden sie zum Synonym für Unmenschlichkeit und Brutalität der herrschenden US-Regierung und des Militärs.

Durchsetzung spezifischer Interessen und bei der Entfaltung von Machtverhältnissen aus? Grundlage für ein Verständnis dieses Prozesses ist die von Tom Holert und Linda Hentschel entwickelte These des „Visuellen als Regierungstechnologie“²⁸, die von Michel Foucaults Begriff der „Gouvernementalität“ ausgeht. Im Mittelpunkt dieses Konzeptes steht eine Dezentralisierung politischer Macht und Kontrolle, die sich dahingehend verschoben hat, dass sich eine Gesellschaft über Bilder selbst steuert und kontrolliert. „Die Vorschrift wird zur Handlungsmöglichkeit und Selbstlenkung. Kommunikation verläuft nicht von oben nach unten, sondern über netzartige Handlungsanreize“, so Hentschel.²⁹ Die Wirksamkeit von Bildern innerhalb dieses Konzeptes beruht nicht zuletzt darauf, dass sie an Prozessen der Formierung von Subjekten beteiligt sind und Angebote zur Identitätsbildung liefern, über die beispielsweise der innere Zusammenhalt oder die Normierung einer Gesellschaft gefördert beziehungsweise die Abgrenzung nach Außen betrieben wird – ein in Kriegszeiten ungemein wichtiger Prozess.³⁰ Als besonders effektiv für die Manipulation von Gesellschaften erweist sich der „Bildraum der Massenkultur“, wie es Tom Holert in Anlehnung an einen von Walter Benjamin geprägten Begriff formuliert. Über Elemente der Massenkultur und der Unterhaltungsindustrie werden gesellschaftliche Normierungsvorgaben oder politische Botschaften transportiert. Deutlich tritt dies bei Bourke-White in Bezügen zum Hollywoodkino oder zu positiv besetzten Formen von ziviler Arbeit zutage, die sie für die Visualisierung von Soldaten und militärischer Arbeit heranzieht. Einerseits entstehen so den politischen Notwendigkeiten angepasste positive Identifikationsfiguren; andererseits bietet die Rückbindung an Diskurse der zivilen Massenkultur eine „Normalisierung des Militärischen“³¹, die – so lautet eine Grundthese dieser Arbeit – den Krieg für die eigene Gesellschaft akzeptierbar macht und einen Sicherheit versprechenden Rahmen offeriert. Damit ist ein letzter und für diese Arbeit wichtiger Punkt des Regierens mit Bildern und Bildlichkeit angesprochen: die Immunisierung der Gesellschaft. Grundcharakteristikum dieser neuen Regierungstechnik ist die grundsätzliche Instabilität und Gefährdung des menschlichen Lebens. Glück und Sicherheit, so

28 Linda Hentschel: Haupt oder Gesicht? Visuelle Gouvernementalität seit 9/11. In: Hentschel: *Bilderpolitik*, S. 185–200, hier S. 189.

29 Hentschel: Haupt oder Gesicht, S. 189; Holert: *Regieren im Bildraum*, S. 15–16.

30 Siehe dazu ebd., S. 28; Butler: *Raster des Krieges*, S. 11–12.

31 Tom Holert: Überlebenswissen. Zur Normalisierung des Militärischen. In: Thomas Oberender / Wim Peeters / Peter Risthaus (Hrsg.): *Kriegstheater. Zur Zukunft des Politischen III*. Berlin: Alexander 2006, S. 23–66.

argumentiert Linda Hentschel, seien Güter, auf die permanent hingearbeitet werde, die jedoch nie ganz erreicht werden könnten und so beständiger Antriebsmotor für eine Selbstoptimierung der Gesellschaft und ihrer Individuen blieben. Über diese Verunsicherung entsteht ein Sicherheitsbedürfnis, das auf medialer Ebene befriedigt wird. „Angst wird produziert, um dann mediale Bewältigungsangebote zu machen“, konstatiert Hentschel.³² Dies geschieht einerseits, indem die Bilder in positiver Weise auf Ängste – etwa vor dem Kriegstod – reagieren. Andererseits werden Grausamkeiten in wohl dosierter Menge gezeigt, um gegen die realen Gräuere „geimpft“ zu werden, die sie überblenden.³³ Auch Judith Butler geht von einer grundsätzlichen Gefährdung des menschlichen Lebens aus. Diese ist für sie jedoch keine Voraussetzung, sondern bereits der Effekt einer Rahmung, „durch welche das Menschsein in seiner Fragilität und Gefährdung vor Augen geführt wird und durch die es uns möglich wird, für den Wert und die Würde des menschlichen Lebens einzustehen und mit Zorn auf seine Entwürdigung oder Entwertung zu reagieren. Und es gibt Rahmensetzungen, die jede Empfänglichkeit ausschließen und die selbst permanent Ausschluss betreiben, indem sie gleichsam negieren, was nicht explizit gezeigt wird.“³⁴ Diese Form der Gefährdung spielt vor allem bei der Wahrnehmung von Personengruppen, die als „Feinde“ definiert werden, eine ausschlaggebende Rolle, aber auch im Falle der Visualisierung der Opfer der Konzentrationslager.

Margaret Bourke-Whites Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg lassen sich in diesem Sinne als Teil einer mentalen Landesverteidigung, als „Armierung“ der amerikanischen Gesellschaft im Krieg verstehen, die über das Sehen von Bildern funktioniert. Der Titel der Arbeit, *Die Armierung des Blickes*, spielt darauf an, dass Krieg führende Nationen, umso mehr im Zeitalter der Massenmedien, maßgeblich über das Sehen von Bildern mobilisiert, aber auch in ihrer Identität gestärkt und wehrhaft gemacht werden. Zwei übergeordnete Fragestellungen, die als inhaltliche Klammer die Hauptkapitel der Arbeit verknüpfen, stehen dabei im Vordergrund. Erstens: Wie versuchte Margaret Bourke-White in ihren Fotografien Akzeptanz für den Krieg zu schaffen? Dies beinhaltet Fragen zu möglichen Identifikationsangeboten und etwaigen Sicherheit versprechenden Rahmungen. Zweitens: Wie visualisierte Bourke-White das Machtverhältnis zwischen den gegnerischen Parteien im Krieg in ihren Fotografien, wie manifestierte sie darin Überlegenheit und Unterlegenheit?

32 Hentschel: *Haupt oder Gesicht*, S. 186.

33 Ebd., S. 186–190.

34 Butler: *Raster des Krieges*, S. 77.