

Whitewashing Presidential Imagery

Kenneth T. Walsh: *Ultimate Insiders. White House Photographers and How They Shape History*

Routledge, New York / London, 2018

von Katharina Sykora

Kenneth T. Walshs Buch kommt zur rechten Zeit, residiert doch ein amerikanischer Präsident im Weißen Haus, der sein Image als *Strong White Man* medial genau kontrolliert und visuell extrem präsent ist. Hätte der Autor diese aktuelle Perspektive als Brennglas für seine soziohistorische und mediengeschichtliche Beschreibung der *White House Photographers* genutzt, wäre daraus ein spannendes Buch über rivalisierende Blickregime und Imageproduktionen geworden. So handelt es sich zuallererst um ein informatives Sachbuch, dessen Vorzug darin besteht, dass Walsh selbst über dreißig Jahre im engsten Umkreis mehrerer US-Präsidenten journalistisch tätig war, die Arbeit seiner fotografierenden Kollegen und (wenigen) Kolleginnen hautnah miterlebte und deren Probleme teilte.

Ein Verdienst des Autors ist es, systematisch zwei Gruppen eines hochspezialisierten Fotogrammas vorzustellen, die sich – von der Ära Abraham Lincolns bis zu Donald Trump – wechselnden institutionellen und medialen Arbeitsbedingungen ausgesetzt sahen. Dass er dabei sukzessive den persönlichen Werdegang der Fotograf*innen vorstellt, erzeugt einige Redundanzen. Aufgewogen wird dies durch den Detailreichtum, der aus Walshs ausführlichen Recherchen in öffentlichen und privaten Archiven sowie aus Interviews mit einzelnen Fotograf*innen resultiert.

Aufschlussreich an Walshs Analyse ist seine Differenzierung in die vom Präsidenten ausgewählten Hausfotograf*innen (mit ihrer Hierarchie eines *Chief Photographer* und weiterer *Staff Photographers*) und die von Zeitungen, Illustrierten oder Presseagenturen ausschließliche für die *White House*-Berichterstattung engagierten Pressefotograf*innen. Was beide Gruppen am stärksten unterscheidet, ist der Zugang zur Person des Präsidenten, seiner Familie und seinen Besucher*innen. Einer Innenperspektive der Hausfotograf*innen (*Ultimate Insiders*) steht die Außenperspektive der Pressefotograf*innen

gegenüber. »Access« ist daher das Zauberwort, anhand dessen Walsh ihre unterschiedlichen Möglichkeiten und Praxen historisch durchdekliniert.

Schon kurz nach Erfindung des Mediums setzte die Reibe der Präsidentenfotos ein. So ließ sich James K. Polk 1846 erstmals mit seinem Kabinett ablichten und spätestens seit Abraham Lincolns ausschlaggebendem Foto für seine Präsidentschaftskandidatur rückte die politische Tragweite eines *public image* des Staatsoberhauptes ins Bewusstsein. Teddy Roosevelt war dann der erste, der diesen Effekt bewusst einsetzte, sich vor den Kameras als *Rough Rider* inszenierte und als *tough man* in die fotografischen Annalen des Weißen Hauses einging. Sein Cousin Franklin D. Roosevelt sah sich als Präsident bereits mit einer veränderten medialen Welt konfrontiert. Seine Fotos fanden in der Illustriertenpresse massenhafte Verbreitung und der Berufsstand hatte sich in der *White House Photographers Association* organisiert, um für erweiterte Zugangsmöglichkeiten zu kämpfen. Zeitgleich erlaubten neue Kleinbildkameras mit Weitwinkelobjektiven, kurzen Verschlusszeiten und Aufsätzen für Blitzlicht den Fotografen, verstärkt ungestellte Aufnahmen zu machen. Roosevelt reagierte darauf, indem er den Pressefotografen zwar weitgehenden Zugang gewährte, aber genaue Auflagen machte. So untersagte er beispielsweise Fotos seiner durch Polio verursachten Lähmung. John F. Kennedy folgte seinem Beispiel mit dem Verbot von Fotos seiner Behinderung durch eine kriegsbedingte Rückenverletzung. Er war es auch, der schließlich den Posten des persönlichen Cheffotografen im Weißen Haus erfand. Cecil W. Stoughton gestattete er eine bis dahin ungekannte Nähe zu seiner Person, seiner Familie und seinen Besucher*innen: Der West Wing als Ort politischer Repräsentation inklusive dem Oval Office, das Präsidentenflugzeug Air Force One, der East Wing, welcher der Privatsphäre vorbehalten war, standen ihm offen. Und auch zeitlich war ihm und seiner Crew kaum eine Grenze gesetzt. Sie begleiteten den Präsidenten auf allen internationalen Missionen und an sieben Tagen in der Woche in seinem Washingtoner Domizil. Die Auflage war jedoch, den Präsidenten stets als sympathisch, sozial, stark und entscheidungsfreudig zu zeigen. Die Präsidenten nach Kennedy folgten diesem Muster, wobei Walsh sie an der jeweiligen Offenheit gegenüber dem *Chief Photographer* misst: Die Reagan-Ära mit dem im Celebrity-Kult geschulten Präsidentenpaar schildert er daher wie ein Paradies. Hier wird Walshs rein journalistische Perspektive politisch stumpf.

Mit der Präsidentschaft Barack Obamas wird der Blick des Autors jedoch wieder kritischer. Damals verschärfte sich der Konflikt zwischen den beiden Gruppen der *White House Photographers*. Obamas Cheffotograf Pete Souza spielt hier eine Schlüsselrolle. Er perfektionierte das fotografische Präsidentenlob und erhielt im Gegenzug einen fast uneingeschränkten Zugang zu allen Personen und Räumen des *White House* (inklusive des *Situation Room*, wo eines seiner berühmtesten Fotos Obama und seine Mitstreiter*innen zeigt, wie sie auf einem Monitor die tödliche Attacke auf Osama Bin Laden verfolgen). Gleichzeitig schränkte Souza den Zugang seiner Kolleg*innen von der Presse empfindlich ein

und stabilisierte so seine fotografische Definitionsmacht über das präsidiale Image. Walsh legt hier den Finger auf die Wunde eines fotografischen »Cocooning«, das er für die Ära Trump in gesteigerter Form diagnostiziert. Die vom Weißen Haus angestellten Fotografen werden hier zu Propagandisten einer hermetischen Imageproduktion, während die Pressefotograf*innen tendenziell zu »Gefährdern« dieses Idealbildes mutieren. Die von Souza durchgeführte digitale Wende im Weißen Haus macht Walsh für die Verschleierung dieses Prozesses verantwortlich. So erweiterte er den Verbreitungsradius seiner fotografischen Berichterstattung auf Medien wie Flickr, Instagram und Facebook und eine präsidiale Website, wodurch er eine bis dato unerreichte Zahl von Betrachter*innen hinzugewann. Seine qualitativ hochwertige, idealisierte *White House Photography* erhielt so ein konkurrenzloses quantitatives Gewicht. Für Trumps Ägide konstatiert Walsh eine Eskalation dieser Bilderpolitik. So wird sein Image rigoros auf die ikonische Figur des aggressiven weißen *Leading Man* limitiert und kritische Gegenwürfe werden diffamiert. Fotografische Nebenerzählungen verschwinden zunehmend – so kennen wir kaum Bilder der »Privatperson Trump« – und was noch bedeutsamer ist: Die Aufmerksamkeit wird gezielt von den visuellen Medien auf Trumps fortgesetzte persönliche Twitter-Nachrichten verschoben. An diesem Punkt gewinnt das Buch seine Brisanz: weil Kenneth Walsh hier die Politiken der fotografischen Image-Reduktion und des Bild-Entzugs als visuelle Strategien medialer Entdemokratisierung benennt.

Katharina Sykora ist Kunsthistorikerin, von 1994 bis 2018 war sie Professorin für Kunstgeschichte in Bochum (DE) und Braunschweig (DE). Ihre Forschungsschwerpunkte sind Intermedialität, Gender- und Autorschaftskonzepte.

Philipp Anz, Jules Spinatsch, Viola Zimmermann (Hg.): *Schmierer / Kleben*. Aus dem Archiv KKIII der Stadtpolizei Zürich 1976–1989

Edition Patrick Frey, Zürich 2018

von Eiko Grimberg

»Schmierer / Kleben« hieß die Registratur, unter der die Zürcher Polizei in den Jahren 1976 bis 1989 Delikte der Sachbeschädigung wie Sprühereien und illegales Plakatieren ablegte. Neben Karteikarten, auf denen Ort, Zeit und Inhalt der Sprühereien (selten ein Tätername) vermerkt waren, fertigten die BeamtInnen Fotografien der Tatorte an. Das Kriminalkommissariat III, in dem diese Akte geführt wurde, war innerhalb der Polizei der Stadt Zürich für den Staatsschutz zuständig und wurde infolge des sogenannten Fichenskandals, in dem zehntausende Schweizer BürgerInnen von der politischen Polizei bespitzelt worden waren, aufgelöst. Philipp Anz, Jules Spinatsch und Viola Zimmermann haben sich dem Konvolut »Schmierer / Kleben«, das sich seither im Stadtarchiv befindet, angenommen, eine Auswahl von 600 Fotografien aus den Jahren 1976 bis 1981 getroffen und diese nun



Kenneth T. Walsh: *Ultimate Insiders. White House Photographers and How They Shape History*.

Routledge, London / New York 2018 (eng.). 286 Seiten, 15,9 x 23,5 cm, 35 SW-Abbildungen. £ 17,59 / ISBN 978-1-138-73760-0

Whoever expects Victor Burgin's new, straightforwardly titled essay volume *The Camera: Essence and Apparatus*, with sixteen essays and lectures spanning four decades of Burgin's career, to be about the camera will be disappointed. There is only one essay that more or less deals with the subject of the camera directly—not the stereotypical one, but the webcam in its early days. Like in all of his essays, Burgin is concerned with the psychological implications of images and the ways in which they are distributed, read, and interpreted. Thus, an earlier version of the book's subtitle, *Essence and Virtuality*, as announced in the publisher's press release, would have been better suited. The unbounded concept of virtuality ties together the many interests and directions of Burgin's attention to the affects and effects of photography in contemporary society. His writings, in a convoluted and verbose academicese, read like explorations of borderlines, and like attempts to think and articulate the in-between rather than the essence.

Although an artist himself, Burgin looks far beyond the confines of the art world and art discourse in order to consider photography in its ideological, psychological, and political contexts. In his early essays, such as "Art, Common Sense and Photography" (1975) and "Photography, Fantasy, Function" (1980), Burgin polemicalizes with the advocates of modernism, most notably Clement Greenberg (painting) and John Szarkowski (photography) and lays out a different path for photography criticism, where a photograph is understood as a sign, or as "a complex of signs, used to communicate a message" (p. 22). Burgin invokes semiotics (Barthes) and psychoanalysis (Freud and Lacan) to embed photography in a discourse in which there are no clear subject-object distinctions. The photograph is thus as much a psychological, and therefore virtual, experience as it is a product with material and aesthetic qualities. Burgin frequently refers to Lacan's famous theory of the mirror stage about an infant's recognition of himself in the mirror and the induction of apperception (a self-consciousness, for example through the ability to perceive oneself as an object, seen from the hypothetical outside). The camera and the apparatus in Burgin's world are thus to be understood in a wider sense and sometimes as metaphors for complex systems of representation and identity construction. Point-of-view and frame shape the structure of representation, which, as Burgin writes, "is intimately implicated in the reproduction of ideology (the 'frame of mind' of our 'points-of-view')" (p. 32).

Even when he writes about existing photographs, Burgin's interpretation of photographs through the theoretical lenses of psychoanalysis and semiotics—such as in the two examples by James Jarché and Lee Friedlander in his brief essay "Looking at Photographs" (1977)—is complex and highly speculative. The same applies to the theory of the unconscious and of fantasy as drivers of our desires operating in the acts of our looking and being looked at. As Burgin often encapsulates the one borrowed theory in the other, stacking reference upon reference without their



Doppelseite aus: *Schmierien / Kleben*. Aus dem Archiv KKIII der Stadtpolizei Zürich 1976–1989, hrsg. von Philipp Anz, Jules Spinatsch, Viola Zimmermann, 2018, S. 374–375.

zusammen mit einer Transkription aller Karteikarten in der Edition Patrick Frey veröffentlicht. Dass die Zürcher Polizei ab Januar 1981 das Fotografieren sein ließ, ist wahrscheinlich der Menge der Graffiti geschuldet, möglicherweise wurden Bilder aber auch aus politischen Gründen »entsorgt«, wie Philipp Anz in seinem einleitenden Text vermutet.

Mit *Schmierien / Kleben* liegt nach den letzten beiden Publikationen von Arwed Messmer – *Zelle / Cell* (2016) und *RAF. No Evidence / Kein Beweis* (2017, beide bei Hatje Cantz erschienen) – ein weiterer Beitrag zur Beforschung des Genres Polizeifotografie vor. Was also zeichnet das Vorgehen des Zürcher Beamten aus? Zunächst einmal kam er zu spät. Den entscheidenden Augenblick hatte er bereits verpasst: Um die TäterInnen zu überführen, hätte er sie in flagranti erwischen müssen. So dokumentierte er nur mehr eine Sachbeschädigung zur Beweissicherung. Meistens wählte er die Halbtotale und achtete darauf, dass nichts den Blick verstellt. Anders als sein Kollege Arnold Odermatt, quasi der Auteur unter den Kriminalfotografen, schien er kein Gespür für die visuelle Poesie der Situation entwickeln zu wollen. Das ist durchaus nachvollziehbar, wurde er doch nicht selten direkt aggressiv adressiert: »Polizisten sind Sexisten«, »Bullen sind Nullen«, »Keinerlei Hinweise an die Polizei« und

ähnliches. Und schon die despektierliche Benennung der Kartei verhinderte, in den Parolen etwas anderes als Schmierereien geschweige denn begründeten Protest zu sehen. Und gleichwohl erzeugte seine nüchtern aufgeräumte Bildsprache in Schwarz-Weiß zwischen den BetrachterInnen der Bilder, dem unbekanntem Urheber und der quasi anonymen institutionellen Fotografie ein eigenartig menschenleeres Dreieck, in dem die Klassiker der kritischen Aphoristik (»Gott ist tot«; »Eigentum ist Diebstahl«) doch noch zu ihrem poetischen Recht kommen.

Neben internationalen Konflikten etwa in Afghanistan, Nordirland oder Chile und lokalpolitischen Auseinandersetzungen, beziehungsweise Schnittstellen von beiden, wie etwa »Nieder mit dem Bankgeheimnis« oder »Auch der Schah reist mit Imholz« am Reisebüro gleichen Namens, dominieren – um es im Jargon der Zeit zu sagen – »Teilbereichskämpfe« die Wände der Zürcher Innenstadt. Den allergrößten Anteil hat die Forderung nach einem Autonomen Jugendzentrum, beziehungsweise dessen Erhalt in den Jahren 1980/81: »AJZ statt NZZ«, »Ohne AJZ keine Weihnachten«, »Züri brännt«. Ein ausführliches Glossar im Anhang des Buches legt die jeweiligen Zusammenhänge dar.

Es zeigen sich auch bis dato unbekannte Formen der visuellen Kommunikation im öffentlichen Raum: enigmatische Zeichen, die auf den Karteikarten als »Fabel- und Phantasiewesen«, beziehungsweise schlicht als »neu« oder »unbekannt« apostrophiert werden. Zum einen handelt es sich dabei um die mit schmalen Strich gesprühten Outlinefiguren des »Sprayers von Zürich« Harald Naegeli, zum anderen um das (mit einiger Verspätung) vermutlich erste Tag in Zürich, das als Pi-Zeichen bekannt wurde und bis heute von unbekannter Autorschaft ist. Hier stellt sich die Zürcher Polizeifotografie dann eher in die Tradition von Helen Levitts Aufnahmen von Kinderzeichnungen in den Straßen von New York City 1939 oder Brassais etwa zeitgleich entstandenen Graffiti-Bildern aus Paris.



Schmierien / Kleben. Aus dem Archiv KKIII der Stadtpolizei Zürich 1976–1989 (= Edition Patrick Frey No. 261). Hrsg. von Philipp Anz, Jules Spinatsch, Viola Zimmermann.

Mit Textbeiträgen von Philipp Anz, Jörg Scheller, Richard Wolff (ger.).
Edition Patrick Frey, Zürich 2018.
592 Seiten, 23 x 32 cm, 600 Farbabbildungen.
€ 70,- / ISBN 978-3-906803-61-6

1 Siehe hierzu auch Arne Schmitts Rezension der gleichnamigen Ausstellung in *Camera Austria International* Nr. 139/2017, S. 64–65.