



ANNETTE VOWINCKEL
Zentrum für Zeithistorische Forschung (Potsdam)

Képügynökök: a fotóüzlet szereplői*

A *Berliner Illustrirte Zeitung* és az Ullstein-Verlag professzionálisan vezetett képarchívumával a képekkel foglalkozó üzletág két legfontosabb szereplője volt, és történetük egyedülálló. Ugyanakkor össze is lehet hasonlítani azt más médiumok és vállalatok történetével a vizuális tömegfogyasztás kialakulóban lévő piacán, hiszen az illusztrált sajtó és a kép piac is bővült, ahol számos ügynökség versengett egymással. A 19. század végétől a képkereskedelem központjai Berlin, Párizs, London és New York voltak, ahol gomba módra szaporodtak a képügynökségek, és itt működött számos illusztrált magazin szerkesztősége.

A vizuális nyomtatott sajtó története jól megírható „a kép felől”, azaz a fényképezés fejlődésére és technikai lehetőségeire, a témaválasztásra és motívumokra, valamint egyes kiemelkedő fotográfusok munkáira összpontosítva. Ilyen perspektívából a képgazdaság kialakulását¹ a vizuális tömegkommunikáció szükséges feltételeként, de nem alakító tényezőként fogjuk fel. A képek története azonban az intézmények és aktorok történeteként is megírható, amik és akik tevékenysége a szó kettős értelmében vett „képcselekvés” (*Bildhandeln*): a képekkel mint árucikkkel foglalkoznak, és a képeket képpublicisztikai eszközök által képi cselekvés médiumává teszik, azaz politikai vagy társadalmi beavatkozássá.

Tanulmányom ezekkel az aktorokkal foglalkozik, akiket „a képek ügynökeinek” (*Agenten der Bilder*) vagy röviden „képügynököknek” (*Bildagenten*) nevezek. A képügynök olyan személy, aki képet készít, szerkeszt vagy publikál, képeket lektorál és választ ki publikálásra, képeket gyűjt, indexel vagy archivál, képeket bírál, cenzúráz vagy megsemmisít. Egy képügynöknek nem feltétlenül kell politikai szándékokat követnie – a gyakorlatban például a képek selejtezését általában minőségi-esztétikai szempontok alapján végezték. Ez a képek növekvő áradatának irányítására szolgál, nem pedig a képeken keresztül közvetített politikai üzenetek elfojtására. Mégis a 19. és 20. században a politikai képi cselekvések jelentős szerepet játszottak a politikai nyilvánosság formálásában.

A politikai képi cselekvések jó történelmi példája a fényképész Lewis Hine-nak az amerikai gyárakban folyó gyermekmunka elleni kampánya, ami határozottan a fényképek közvételére épült. Hine maga készítette a fényképeket, hogy az illusztrált újságok és magazinok olvasói benyomást kapjanak azokról a körülményekről, amelyek között a gyermekeknek iskolába járás helyett dolgozniuk kellett.² A fotográfus mellett itt képügynökök a képszerkesztők, akik a képeit közzölték, de a politikusok is, akik kampányuk támogatásnak érdekében hivatkoztak azokra. S mikor a *Berliner Illustrirte Zeitung* 1931-ben képeket mutatott be frankfurti munkanélküliek konyhájáról, az – legalábbis implicit módon – felhívást jelentett

* A fordítás a következő kiadás alapján készült: *Bildagenten: Akteure im Fotogeschäft*. In: Deutsches Historisches Museum – Axel Springer Syndication (Hg.): *Die Erfindung der Pressefotografie*. Aus der Sammlung Ullstein 1894–1945. Ostfildern: Hatje Cantz, 2017. 18–25.

¹ Vö. Bruhn: *Bildwirtschaft*, i. m.

² Vö. Freedman: *Kids at Work*, i. m.

a tömeges munkanélküliség elleni politikai fellépésre és a társadalmi problémák orvoslására. A *Berliner Illustrirte Zeitung*ggal ellentétben, amely gondosan ügyelt a politikai semleges-ségre, az *Arbeiter Illustrierte Zeitung* olyan képekkel tűnt ki, amelyek az ipari munkások ügyét támogatták, és hangsúlyozták „osztályálláspontjukat”.

A jelen tanulmányban nem egyes képügynököket vagy képcselekvéseket szeretnék bemutatni, hanem inkább két olyan szakmai csoportot veszek szemügyre, amelyek jelentősen alakították a 19. és 20. századi képi világot. Azért összpontosítok a fotográfia területére, mert ez mint dokumentarista médium a 19. század végétől különleges helyet foglalt el a közbeszédben: még, ha manipulálhatók, montírozhatók, vágthatók és helytelenül vagy félrevezető módon feliratozhatók is a fényképek, mindenekelőtt azt mutatják, ami ott van vagy volt. Egy politikai követelés jobban alátámasztható egy fotóval, mint egy festménnyel, rézmetszettel vagy grafikus hirdetéssel, mert „tényeket” mutat, míg az utóbbiak könnyen elintézhetőek azáltal, hogy „fikciók”.

A fotóriporterek csoportjával kezdem, akiknek szakmai profilja a 19. században lassan formálódott, majd az 1920-as évektől kezdve fejlődött azzá, amit ma értünk alatta. Ugyanilyen fontosak a képszerkesztők is: ők döntötték el, hogy mi kerül nyomtatásba és mi nem, ezért majd a következő részben őket mutatom be.

Fotóriporterek: kalandorok és hálózatépítők

A „fotóriporter” szakma kialakulása sok társadalomban többé-kevésbé analóg módon zajlott. Az Egyesült Államokban, Németországban, Angliában, Franciaországban és Magyarországon, Japánban, Argentínában és Oroszországban is a 19. század második felében kezdtek el fotósok olyan képeket készíteni, amelyeket szöveges üzenetek egészítettek ki, vagy megfelelő képaláírással ellátott „képhírként” önmagukban megállták a helyüket. A korai fotóriportereknek először fel kellett találniuk a szakmájukat: a 19. századi újságokat fa- vagy rézmetszettekkel illusztrálták, mivel még nem volt mód a fényképek sokszorosítására. Amikor azonban az újságok és magazinok az autotípia bevezetésével elkezdték közvetlenül kinyomtatni a fényképeket, a hír- és riportfotók iránti kereslet olyan gyorsan nőtt, hogy professzionális képzés hiányában sok autodidakta fotós ragadott fényképezőgépet, hogy ezzel keressen pénzt.

Mivel a fényképek nem igényeltek fordítást, az 1920-as évektől kezdve gyorsan kialakult a hírfotózás nemzetközi piaca, ami lehetővé tette a szereplők számára, hogy könnyen változtassák tartózkodási helyüket és a megbízókat. Az angol nyelv hamarosan a nemzetközi fotószakma *lingua francájává* vált, és az alapismeretek bőven elegendők voltak ahhoz, hogy valaki érvényesüljön ezen a nyelven. Mivel a fotóriporteri munka nagyfokú mobilitást és kevés nyelvtudást igényelt, vonzó szakterületté vált mindenféle bevándorló számára.

Az 1933-as németországi nemzetiszocialista hatalomátvétel következtében a fotóriporteri szakma születőben lévő területén valóságos felfordulás következett be. Mivel a Németországban vagy Németországból dolgozó fotóriporterek nagy része zsidó vagy kommunista (vagy mindkettő) volt, akiket kizártak a Német Sajtó Birodalmi Szövetségéből (*Reichsverband der Deutschen Presse*, RDP), azaz de facto eltiltották őket a szakmájuktól, valóságos exodusra került sor.³ Erich Salomon például, aki 1925-től az Ullstein Kiadó fotósaként dolgozott, és rendszeresen felkínálta képeit a *Berliner Illustrirte Zeitung*nak, már 1933-ban elhagyta Németországot, és átköltözött Hollandiába, ahol 1943-ban letartóztatták és There-

³ Vö. Sachsse: *Die Erziehung zum Wegsehen*, 28–29.

sienstadtba deportálták. Azon kevés fotósok egyike volt, akik Észak- vagy Nyugat-Európába menekülve nem tudtak biztonságba jutni, és akit 1944-ben Auschwitzban meggyilkoltak.⁴

Az említettek emigrációja által hagyott űrt a nácikonform fotósok töltötték be, akiket később gyakran alkalmaztak a Wehrmacht propagandaegységei. Néhányan közülük, mint például Hilmar Pabel, Josef Scheerer vagy Hanns Hubmann később Nyugat-Németországban kezdtek második karrierbe.⁵ Ezzel szemben a Németországot elhagyó fotósokat gyakran tárt karokkal fogadták azokban az országokban, ahová menekültek, különösen Nagy-Britanniában, Franciaországban és az Egyesült Államokban. Henry Luce-nak, az 1936-ban megjelenő *Life* kiadójának és alapítójának tulajdonítják azt a kijelentést, hogy Adolf Hitler jelentősen hozzájárult a magazin sikeréhez azzal, hogy számos tehetséges zsidó fotóst elűzött Európából. A képszerkesztő John Godfrey Morris önéletrajzában ezt így írta le: „Henry Luce egyszer az igazsághoz közel álló tréfával megjegyezte, hogy Adolf Hitler azzal segítette a *Life* alapítását, hogy sok tehetséges zsidó fotóriportert űzött el Európából. Luce-nak csak annyit kellett tennie, hogy »New Yorkban ülve várja, hogy leszálljanak.«”⁶

De milyen emberek vállalták a fotós vagy fotóriporteri hivatást? Az újságírókkal ellentétben a fotósoknak soha nincs lehetőségük arra, hogy távolról cselekedjenek. Nem támaszkodhatnak tanúvallomásokra, nem telefonálhatnak körbe, és nem kutathatnak más forrásokból származó információk után. Munkahelyük mindig a helyszínen van, legyen szó háborúról vagy csatáról, közúti balesetről, parlamenti ülésről, természeti katasztrófáról, esküvőről vagy kiállításmegnyitóról. Ez a körülmény a fotóriporterektől már a kezdetekben is nagy fokú mobilitást és rugalmasságot követelt meg. Az említett események közül sokat nem lehetett előre látni, és dokumentációjuk sem volt tervezhető, míg más események csak egyszer és/vagy távoli helyszíneken történtek meg. A dolgok természetéből adódik tehát, hogy a fotóriportereknek utazási hajlandósággal és bizonyos fokú káosztűrő képességgel kellett rendelkezniük, különben nem gyakorolhatták volna a szakmájukat. És az sem túlságosan meglepő, hogy a szakmában lényegesen több volt a férfi, mint a nő – ez a mai napig alig változott; és mivel a nők a szakmának csak mintegy tíz százalékát tették ki, aligha van értelme „női és férfi fotósokról” beszélni.

Az a tény, hogy a fotóriporterek sokat és gyakran voltak úton, régiókon túl és nemzetközi színtereken, oda vezetett, hogy a különböző helyszíneken informális találkozóhelyeket alakítottak ki, hogy enyhítsék az egyedül utazás magányát. Nagyjából az 1920-as évektől kezdve, amikor számuk elérte a „kritikus tömeget”, ugyanazokban a szállodákban szálltak meg, és ugyanazokban a bárokban találkoztak. 1944 augusztusában például a párizsi Hôtel Scribe volt az, ahol a városban dolgozó újságírók is megszálltak; a vietnami háború idején a saigoni Continental Palace-ban találkoztak a fotósok és más újságírók, a 2003-as iraki háború idején pedig a bagdadi Hotel Palestine működött találkozóhelyként és információs központként. A fotóriporterek minden szakmai verseny ellenére valóban hajlamosak voltak együttműködni és hálózatépítőként tevékenykedni. Önképükben és habitusukban jelentősen különböztek a művészként dolgozó fotósoktól, és alig akadt olyan fotóriporter, aki művészként határozta volna meg magát.

Mindkét tényező – a nagy fokú mobilitás és a hálózatépítésre való hajlam is – a munkakörülményekkel magyarázható. Egy harmadik tényező szintén arra vezethető vissza, de ez további történelmi kontextualizálást igényel. A fotóriporterek erős tendenciát mutattak a

⁴ Vö. Biefang–Leenders (Hg.): *Das ideale Parlament*, i. m.

⁵ Vö. Pabel: *Bilder der Menschlichkeit*, i. m.; Hubmann: *Die Adenauer-Zeit*, i. m.; Sachsse: *Die Arbeit des Fotografen*, 59.; Vowinkel: *Agenten der Bilder*, 190–191.; Frecot (Hg.): *Theodor Scheerer*, i. m.

⁶ Morris: *Get the Picture*, 32.

tekintetben, hogy politikai szintéren artikulálják és pozícionálják magukat, mivel részt vevő megfigyelőként módjuk volt arra, hogy alakítsák a politikai diskurzust – legyen szó háborúról vagy polgárháborúról, társadalmi fejleményekről, munkakörülményekről vagy politikai mozgalmakról. A motívumok, a nézőpontok és az esztétikai forma megválasztásával úgy tudták közölni nézeteiket, hogy szóban nem nyilatkoztak.

A spanyol polgárháború jó példa arra, hogy a fotóriporterek egy adott politikai nézőpontot képviseltek: néhányan beépített fotósként kísérték a köztársasági csapatokat, azok egyenruháját viselték, és munkáikat olyan baloldali francia folyóiratokban publikálták, mint a *Vu* vagy a *Regards*. Mások, például azok, akik az *Associated Press* amerikai ügynökségnek dolgoztak, a francóista csapatokkal utaztak, és az ő sikeres harci bevetéseiket mutatták be, képeiket pedig többek között a hasonló nézeteket képviselő *Berliner Illustrirte Zeitung*ban tették közzé (például: 1936. szeptember 10., 1432–1433.).

Az 1904–1905-ös orosz–japán háborúból fennmaradt, két japán katonát ábrázoló fénykép jelzi, hogy a „beépített” háborús fotózás gyakorlata már régóta létezett. A képet James H. „Jimmy” Hare brit fotóriporter készítette, aki korábban az 1898-as spanyol–amerikai háborút dokumentálta a *Collier's Weekly* számára, majd később az első világháború során is fényképezett.

Feltűnő, hogy a szabadúszó fotóriporterek világát – vagyis azokét, akik nem egy adott ügynökségnek, magazinnak vagy kormányzati szervezetnek dolgoztak – az 1920-as évektől kezdve egyértelműen a baloldali politikai orientáció és a humanitárius ügyek melletti kampányolás jellemezte. A *Dephot* fotóügynökség alapítói, amelytől a *Berliner Illustrirte Zeitung* is vásárolt képeket, és amely bizonyos szempontból a háború után létrejött *Magnum* fotós szövetség mintájának tekinthető, példamutatók voltak e tekintetben, és ma is példaképként szolgálnak a fiatalabb fotóriporterek számára.⁷ Ezeket az elkötelezett fotósokat 1966 óta intézményesen a Cornell Capa által alapított *International Fund for Concerned Photography* képviseli, ahol az elnevezésben a „concerned” a fotósok emberi együttérzését jelöli az általuk dokumentált sorsa iránt.⁸ Azonban az 1933 után Németországban dolgozó fotósok arra adnak példát, hogy közöttük is voltak nemzetiszocialisták, opportunisták vagy tettestársak, akik gyorsan alkalmazkodtak a megváltozott körülményekhez, különösen azután, hogy zsidó kollégáik elűzése váratlan lökést adott karrierjüknek.

Képszerkesztők

A képszerkesztő munkakörét szintén a 19. században találták fel, de állandó hivatássá csak a 20. század folyamán vált. A képszerkesztők legfontosabb feladata a képek kiválasztása volt és maradt egy a kiadvány számára; ezért a vizuális nyilvánosság formálásában ugyanolyan fontos szerepet játszanak, mint az őket képekkel ellátó fotósok. A képszerkesztők emellett egy sor olyan munkafázist végeznek, amelyek többé-kevésbé szorosan kapcsolódnak ehhez. Először is meg kell határozni egy dokumentálandó témát vagy eseményt. Ezután fotósokat kell felfogadni, és megbízásokat kell adni számukra. Magukat a képeket különböző kritériumok alapján választják ki, ahol az egyes felvételek minősége csak egy a sok közül. A fotóriportokban például a képeket úgy kell összehangolni és elrendezni, hogy azok egy narratívát alkossanak. A képszerkesztők feladata továbbá a képi jogok tisztázása, a fotóügynökségekkel való áralku, az újságírókkal való kommunikáció (akik gyakran nem tartják őket nagyra),

⁷ Vö. Molderings: *Eine Schule der modernen Fotoreportage*, i. m.

⁸ Vö. Capa: *The Concerned Photographer*, i. m.; Capa: *The Concerned Photographer 2*, i. m.

a felhasznált képek archiválása, valamint a fel nem használt képek megsemmisítése vagy visszaszolgáltatása.

A fotóriporterekhez hasonlóan sokáig a képszerkesztők számára sem létezett intézményesített képzés egyetemi tanulmányok vagy tanfolyam formájában. Nekik is fel kellett találniuk magukat és a szakmájukat. A szakma úttörői közé tartozott Stefan Lorant, aki az 1920-as években a *Münchener Illustrierte Presse* képszerkesztőségét vezette, Kurt Korff a *Berliner Illustrierte Zeitung*tól, Tom Hopkinson, aki az 1930-as években a brit *Picture Post*ot vezette és Wilson Hicks a *Life*-nál.⁹ A sikeres képszerkesztés érdekében valamennyien új struktúrát honosítottak meg. Ezen a területen is lezajlott az elvándorlás az 1930-as évek elején a nemzetiszocialista Németországból, amiből a célországok profitáltak: Stefan Lorant az Egyesült Királyságba menekült, amikor hat hónapos müncheni börtönbüntetés után szabadult, Kurt Safranski az Ullstein-Verlagtól és Kurt Korff az Egyesült Államokba mentek, és a *Life* alapítását megelőzően Henry Luce kiadó tanácsadóiként tevékenykedtek. Korff abbéli reménye, hogy ő legyen a képszerkesztő, szertefoszlott, mivel ötvenkilenc évesen már elég idős volt, és angol nyelvtudása sem biztos, hogy megfelelt a kiadó elvárásainak. Sikerült azonban a *Berliner Illustrierte Zeitung*nál kidolgozott munkamódszerét a New York-i szerkesztőségbe átültetnie: a német képgyűjtőségeknek kisebb összeget fizetett, ha egy képet felvett az archívumába, és nagyobb összeget, ha a képet ki is nyomtatták. A nagyobb ügynökségeknek, például a *Wide World*nek 2000 márkát átalányt folyósított, hogy biztosítsa az új képekhez való első hozzáférés jogát. A *Berliner Illustrierte Zeitung* számára gyakran egész sorozatokat vásárolt, noha csak egy képet használt fel – ezzel biztosította, hogy a konkurens magazinok ne közöljenek hasonló képeket. A *Life*-nak is ezt a munkamódszert ajánlotta, és támogatta a „sztárrendszer” kialakítását is: a *Life*-nak dolgozó fotósokat rendkívül jól fizették, akik hírességé váltak, ami növelte a magazin presztízsét és a fotósok motivációját is. Korff a *Life* szerkesztőjének, Daniel Longwellnek adott tanácsokat a képválasztás és a kép-aláírások megszövegezésének kérdéseiben.¹⁰

Más képszerkesztők amerikai képgyűjtőségeknek dolgoztak, vagy száműzetésben sajátot alapítottak. Otto Bettmann, a Bettmann Archívum alapítója 1935-ben szintén az Egyesült Államokba emigrált, és magával vitte a gyűjteményét, amit 1981-ben eladtak a *Kraus-Thomson Organization*nek, amit 1995-ben a Corbis képgyűjtőség vett át.¹¹ A *Black Star* ügynökséget, amellyel a *Life* igen szorosan együttműködött, szintén három német zsidó, Ernst Mayer, Kurt Kornfeld és Kurt Safranski (Németországban még: Szafranski) alapította. Safranski a berlini Ullstein-Verlag kiadóvállalatnál dolgozott „magazinok kiadóigazgatójaként”,¹² de Ben Chapnick, az ügynökség későbbi elnöke szerint számára jelentős nehézségekkel járt az USA-ba történő áttelepülés. Az ügynökség három alapítója közül egyébiránt neki volt a legnagyobb absztrakciós képessége és a legszélesebb látóköre, és ő támogatta személyesen legtöbbet a fotósokat. Az „amerikai üzletmenet” azonban nem illett hozzá – „a három alapító közül ő volt az, aki az Egyesült Államokban leginkább partra vetett halként érezte magát”.¹³ Ennek ellenére a száműzetésben is sikeres karriert futott be, és 1940-ben *Selling Your Pictures* címmel angol nyelvű útmutatót adott ki fotósok számára. Nem utolsósorban a Kurt

⁹ Lásd Hallett: *Stefan Lorant*, i. m.; Kerbs: *Simon Guttmann*, 63–72.; Willimowski: *Stefan Lorant*; Smith: *Germany's Kurt Korff*, i. m.; Hopkinson: *Of This Our Time*, i. m.

¹⁰ Lásd: Smith: *Germany's Kurt Korff*, 417.

¹¹ Mendack: *Schatzkammer der Fotografie*, i. m.; Sheffield (Hg.): *Bettmann*, i. m.; Blaschke: *Banking on Images*, i. m.

¹² *50 Jahre Ullstein*, 291.

¹³ Idézi: Neubauer: *Black Star*, 13.

Korfhöz fűződő jó kapcsolatának köszönhetően a *Black Star* ügynökségnek sikerült a *Berliner Illustrirte Zeitung* és a *Wide World* közötti együttműködés mintájára szoros kooperációt létesítenie a *Life*-fal: az utóbbi kizárólagos hozzáférési jogot kapott az ügynökség képeihez 5000 dolláros fix áron, mielőtt azokat más szerkesztőségeknek felajánlották volna.¹⁴

A fotóriporterekhez hasonlóan sok képszerkesztő is hivatásos kommunikátor volt, és a két szakmai csoport hálózatai gyakran átfedték egymást, például elmondható ez Kurt Safranski és John G. Morris (*Life*, *Magnum* és mások) esetében, akik célzottan támogatták a fotósokat, és gyakran közvetítő szerepet vállaltak közöttük és a szövetszerkesztőségek között. A konfliktusok mindazonáltal elkerülhetetlenek voltak, és ez a dolgok természetéből fakadt: a fotósok nem mindig értettek egyet a képek kiválasztásával, és gyakran nehezükre esett megválni a képektől. Az AP (*Associated Press*) képszerkesztőjének, Horst Faasnak a szavaival élve: „A fotósok és a szerkesztők mindig vitában álltak egymással, mert az egyiknek ki kellett dobnia azt, amit a másik bőséggel termelt, de nem volt hely annak.”¹⁵ Rolf Gillhausen, aki kezdetben a *Stern* fotósaként, később pedig annak vezető képszerkesztőjeként dolgozott, tömören így fogalmazott: „Nincs olyan fotós, aki ne azt gondolná, hogy a szerkesztők mindig a rossz képeket választják ki.”¹⁶

Bár a 20. században a képszerkesztők számára kézikönyvek egész sora született,¹⁷ a fotóriporterektől eltérően az ő professzionális szakmaképzési lehetőségeiket ma is kizárólag specializált programok vagy továbbképzések jelentik. Az egyetemi újságíróképzés még mindig szöveggözpontú, míg a fotóriportereknek szóló programok elsősorban fotósoknak, nem pedig képszerkesztőknek készültek. A pályamódosítók és autodidakták aránya ezért még mindig magas, miközben a hivatásos képszerkesztők munkája a közzétételük után jelentősen alulértékelt. Ez annál is inkább megdöbbentő, mivel a szelekciós és ellenőrzési folyamatok egyre fontosabbá válnak a képek növekvő áradata idején, és az új tevékenységek folyamatosan bővítik feladatköreiket, például az olyan díjak zsűritagjaként végzett munka, mint a *World Press Photo Award* és a Pulitzer-díj, vagy a képek közlési jogával összefüggő tennivalók. A képszerkesztők hivatásszerűen alakítják a modern társadalmak vizuális emlékezetét anélkül, hogy ezért megfelelő díjazásban részesülnének.

Konklúzió

A képek nem önmagukat készítik és teszik közzé, hanem emberek készítik, értékesítik, publikálják, archiválják vagy cenzúrázzák és kidobják azokat. Egyesek pénzt keresnek velük, mások politikai álláspontok illusztrálására vagy politikai ellenfelek nevelésére használják a fotókat. A fotós vagy a szerkesztő által szövegezett, magyarázó felirat nélküli fénykép gyakran keveset mond, vagy az eredetileg tervezett képi üzenettől eltérő célokra is használják. Ezért, amikor a fényképekkel mint történelmi forrásokkal foglalkozunk, jól tesszük, ha nemcsak a képekre koncentrálunk, hanem mindig figyelembe vesszük az előállításuk és terjesztésük körülményeit is: ki készítette azokat, mikor, hol és kinek. Kinek és miért volt érdeke bizonyos képek terjesztése vagy megsemmisítése? Milyen szempontok szerint választották ki, vágták meg, manipulálták vagy cenzúrázták azokat? Ki határozta meg egy kép árát, és ki melyik képet engedhette meg magának egyáltalán? Mekkora nyereséget ígértek a fotó-

¹⁴ Neubauer: *Black Star*, 15.

¹⁵ Oral History interjú Horst Faasszal, 25.

¹⁶ Koetzle–Moser: *Interview mit Rolf Gillhausen*, 23.

¹⁷ Például: Hahne: *Die Illustrations-Photographie*, i. m.; Dietze: *Presse-Illustrations-Photographie*, i. m.; Vitray–Mills–Roscoe: *Pictorial Journalism*, i. m.; Safranski: *Selling your Pictures*, i. m.

soknak, a kiadóknak és az újságíróknak? Az ilyen kérdések bevonása a képek történetébe hozzájárul a vizuális nyilvánosság történetének jobb megértéséhez, amelynek legfontosabb szereplői voltak a képgyűjtők.

Fordította: TAMÁS ÁGNES

BIBLIOGRÁFIA

Levéltári forrás

Oral History interjú Horst Faasszal, AP Corporate Archive New York, 1997.

Szakirodalom

50 Jahre Ullstein, 1877–1927. Berlin, 1927.

Biefang, Andreas – Leenders, Marij (Hg.): *Das ideale Parlament. Erich Salomon als Fotograf in Berlin und Den Haag 1928–1940*. Düsseldorf, 2014.

Blaschke, Estelle: *Banking on Images. The Bettmann Archive and Corbis*. Leipzig, 2016.

Bruhn, Matthias: *Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit*. Weimar, 2003.

Capa, Cornell: *The Concerned Photographer*. New York, 1968.

Capa, Cornell: *The Concerned Photographer 2*. New York, 1972.

Dietze, Carl: *Presse-Illustrations-Photographie. Praktische und geldliche Verwertung*. Schweidnitz, 1927. (számos új kiadással 1933-ig)

Frecot, Janos (Hg.): *Theodor Scheerer. Jahre des Aufbruchs: Fotografien, 1949–1961*. Berlin, 2014.

Freedman, Russell: *Kids at Work. Lewis Hine and the Crusade Against Child Labor*. New York, 1994.

Hahne, Kurt: *Die Illustrations-Photographie. Ein leicht verständliches Lehrbuch über Anfertigung und gewinnbringenden Vertrieb von Photos für Illustrationszwecke*. Bunzlau, 1908. (újabb kiadások: 1912, 1914)

Hallett, Michael: *Stefan Lorant: Godfather of Photojournalism*. Lanham, 2005.

Hopkinson, Tom: *Of This Our Time. A Journalist's Story 1905–1950*. London, 1982.

Hubmann, Hanns: *Die Adenauer-Zeit. Bilder zur Zeitgeschichte*. München, 1983.

Kerbs, Diethart: *Simon Guttmann (1891–1990): Literat und Bildjournalist*. In: Ders.: *Lebenslinien*. Essen, 2007.

Koetzle, Hans-Michael – Moser, Horst: *Interview mit Rolf Gillhausen: 'Ich war ein guter Macher'*. Serie: Die großen Art Directors des 20. Jahrhunderts, Teil 5. Leica World, (1998) No. 2. 19–27.

Mendack, Susanne: *Schatzkammer der Fotografie. Das legendäre Bettmann-Archiv*. Düsseldorf, 2009.

Molderings, Herbert: *Eine Schule der modernen Fotoreportage. Die Fotoagentur Dephot (Deutscher Photodienst) 1928 bis 1933*. Fotogeschichte, Jg. 28. (2007) Nr. 107. 5–21.

Morris, John G.: *Get the Picture. A Personal History of Photojournalism*. New York, 1998.

Neubauer, Hendrik: *Black Star: 60 years of photojournalism*. Köln, 1997.

Pabel, Hilmar: *Bilder der Menschlichkeit. Zwölf klassische Fotoreportagen. Mit einem Vorwort von Marion Gräfin Dönhoff*. München–Bern, 1983.

Sachsse, Rolf: *Die Arbeit des Fotografen. Marginalien zum beruflichen Selbstverständnis deutscher Fotografen, 1920–1950*. Fotogeschichte, Jg. 2. (1982) No. 4. 55–64.

Sachsse, Rolf: *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*. Dresden, 2003.

Safranski, Kurt: *Selling your Pictures*. Chicago – New York, 1940.

Sheffield, Skip (Hg.): *Bettmann. The Picture Man, Gainesville*. Florida, 1992.

Smith, C. Zoe: *Germany's Kurt Korff: An Émigré's Influence on Early Life*. Journalism Quarterly, vol. 65. (1988) No. 2. 412–419.

Vitray, Laura – Mills Jr., John – Roscoe, Ellard: *Pictorial Journalism*. New York – London, 1939.

Vowinkel, Annette: *Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert*. Göttingen, 2016.

Willimowski, Thomas: *Stefan Lorant: Eine Karriere im Exil*. Berlin, 2005.