

**Autor:** Hamann, Christoph.

**Titel:** Das Foto und sein Betrachter.

**Quelle:** Christoph Hamann: Bilderwelten und Weltbilder. Fotos, die Geschichte(n) mach(t)en. (Hrsg. vom Berliner Landesinstitut für Schule und Medien). Berlin/Teetz 2001. S. 16-37.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Verlags.

---

*Christoph Hamann*

# Das Foto und sein Betrachter

## Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	1
Die Macht der Bilder.....	1
Ein Foto sagt nichts – schon gar nicht mehr als 1000 Worte.....	10
Sich ein Bild machen.....	20

*„Ob sich nicht das Gefallen an der Bilderwelt aus einem düstern Trotz gegen das Wissen nährt?“ Walter Benjamin*

*„Wer die Bilder beherrscht, der beherrscht die Köpfe.“ Bill Gates*

*„Fotos und in noch höherem Maße Filme ... können wahrscheinlich für unsere Gegenwart ... als das Medium absichtsloser Vergangenheitsvermittlung par excellence gelten.“ Harald Welzer*

## Die Macht der Bilder

Unter dem programmatischen Titel „Mehr Fotografien!“ veröffentlichte Kurt Tucholsky im Jahr 1912 in der sozialdemokratischen Tageszeitung *Vorwärts* einen Artikel. In diesem heißt es: „Im berliner (!) Gewerkschaftshaus hängen an den Wänden Fotografien verstümmelter Hände. Betriebsunfälle der Holzarbeiter. Sie wirken: das rüttelt die Gleichgültigsten auf, bis weit nach rechts setzt es schmierige Feuilletons.

So etwas verdient Nachahmung. So ein Blatt mit halbierten Fingern redet (agitatorisch) mehr als Statistik, Berichte, als die aufreizenden Reden. Mehr Fotografien! – (...) Wir brauchen viel mehr Fotografien. Eine Agitation kann gar nicht schlagfertiger geführt werden. Da gibt es keine Ausreden – so war es, und damit basta (...) Nichts beweist mehr, nichts peitscht mehr auf als diese Bilder (...) Systematisch muß gezeigt werden: so wird geprügelt, und so wird erzogen, so werdet ihr behandelt, und so werdet ihr bestraft. Mit Gegensätzen und Gegenüberstellungen. Und mit wenig Text...“<sup>1</sup>

Kurt Tucholsky fordert also: weniger Texte – mehr Fotografien. Ein Schriftsteller zeigt sich von der politischen Überlegenheit der Fotografie überzeugt. Als politisch denkender Mensch hätte er also eher Fotograf denn Autor und Journalist werden sollen. Seine eindrückliche Stellungnahme für das visuelle Medium weist alle wesentlichen Argumente auf, die in den Diskussionen rund um die Fotografie in den folgenden Jahrzehnten immer wieder genannt wurden. So etwa die Unterstellung, das Foto sei ein objektives Abbild der Wirklichkeit. Seinem „Realismus“ gehe die Künstlichkeit und Verfremdung ab, die der Malerei zu eigen sei. Als unmittelbarer Abdruck der Realität taue deswegen das Foto zweitens in juristischen oder wissenschaftlichen Zusammenhängen als Beweis für einen Sachverhalt und drittens deswegen auch als politisches Argument. Außerdem diene das fotografische Abbild viertens der Illustration und schließlich auch der Emotionalisierung.<sup>2</sup>

Objektivität, Beweis, Argument, Illustration und Emotion – so also die Thesen Tucholskys und vieler anderer. Die zentrale Forderung des Schriftstellers nach „mehr Fotografien!“ jedoch erscheint uns heute, nahezu 90 Jahre nach seiner Stellungnahme, weitgehend

---

1 Kurt Tucholsky, *Mehr Fotografien!*, aus: *Vorwärts*, 28.6.1912, zitiert nach: ders., *Gesammelte Werke*, Reinbek 1975, Bd. 1, S.47.

2 Zur „Objektivität“ von Fotografien siehe Sauer, 2000, 164ff. Uka, 1983, 12.

obsolet. An Bildern herrscht heutzutage kein Mangel. Wesentlicher Bestandteil der sich rasant entwickelnden Informationsgesellschaft des 20. und 21. Jahrhunderts sind stehende und bewegte Bilder – Foto und Film. Angesichts der zunehmenden Zahl von veröffentlichten Bildern in den Siebzigern sprach die amerikanische Publizistin Susan Sontag von einem „fotografischen Recycling der Wirklichkeit“<sup>3</sup>, einer Duplizierung des Lebens im Bild und durch das Bild. Rund dreißig Jahre später scheint der Befund vollkommen entgegengesetzt zu lauten: Die Bilder ersetzen die Wirklichkeit, das Leben versucht vielerorts, die massenhaft und werbewirksam verbreiteten Medienbilder zu kopieren und zu „re-vitalisieren“. Hollywood und Lifestyle-Magazine sind die Vor-Bilder und schreiben das Drehbuch für den Alltag des Konsumenten. Empirische Studien belegen, wie sehr unsere Wahrnehmung und auch unsere Erinnerung medial geprägt ist.

Das Glaubwürdigkeitsdefizit unter dem die Werbung trotz all ihrer visuellen Attraktivität leidet, ließ Marktstrategen eine neue Runde im Spiel von Realität und Fiktion einläuten. Die Werbewelt operiert mit journalistischen Strategien, verwendet „Realien“, um ihre fiktionalen Botschaften glaubwürdiger vermitteln zu können. Die Grenzen der Genres Nachricht, Werbung und Unterhaltung verschwinden zunehmend. Im amerikanischen Fernsehen werden Werbesendungen in der Form von Nachrichten gezeigt – so genannte „Infomercials“. Auch das „Infotainment“ verwischt die Trennung von Realität und Fiktion.<sup>4</sup> Der Fotojournalismus nutzt im Zeitalter der Digitalisierung bei der Bildgestaltung zunehmend die ästhetische Sprache der Werbung.<sup>5</sup>

Ihre provokante Form fand das Konzept der Mischung von Werbebotschaft und Dokumentation in der Werbung von Benetton, die mit ölverseuchten Wasservögeln, Soldatenfriedhöfen, Aids-Kranken, oder überladenen Flüchtlingsschiffen operiert.<sup>6</sup> Doch auch bei dieser „Reportage-Werbung“ wird mit ästhetischem Kalkül inszeniert.

---

3 Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt 1999, 111.

4 Siehe dazu: Burgin, 1996, 26-35; Rosler, 36-57, hier: 31, 54.

5 Stahel, 1997, 9.

6 Siehe dazu: Klant, 1994, 22-34.

Eine politische, gesellschaftliche oder wirtschaftliche Information wird erst dann zur Nachricht, wenn von ihr ein Bild vorliegt. Auffallendes Beispiel für diese Form von Journalismus ist das Magazin Focus, das mit dem Slogan „Fakten, Fakten, Fakten“ wirbt. Fakten aber sind für die „Redaktoren das, was sich im Schein von Blitzanlagen fotografieren oder in Grafiken schematisieren lässt. Gedanken wird man in *Focus* nur in Ausnahmefällen finden.“<sup>7</sup> Der Zugang zur Wirklichkeit erfolgt in der Mediengesellschaft über das Bild und zunehmend nur durch das Bild. Die Wirklichkeit verschwindet hinter dem Medium oder im Medium des Bildes.<sup>8</sup>

Der Berliner Fotograf Ralf Herzig zeigt an einem Beispiel deutlich, dass „wir die Wirklichkeit als Wirklichkeit nur noch dann erkennen, wenn wir sie durch ein technisches, heute in der Regel digitales Medium wahrnehmen ... Er fotografierte ein Stück Wirklichkeit, das zeigt, wie ein Besucher des Louvres das berühmte Bild der Mona Lisa nicht mit den eigenen Augen, sondern ausschließlich durch den Sucher seiner Digitalkamera betrachtet – obwohl er dem Objekt direkt gegenüber steht. Die Wahrnehmung der Realität bedarf hier der technischen Prothese, obwohl die Kamera in dieser Situation gerade nicht notwendig wäre, um das Bild zu sehen. Für diesen Besucher bleibt das millionenfach reproduzierte Gemälde selbst im Moment seiner realen Anwesenheit reine Reproduktion.“<sup>9</sup>

Nicht das Zuwenig, nein, das Zuviel an Bildern wird also beklagt. Vor allem in pädagogischen Zusammenhängen taucht der – meist kritisch beleuchtete – Befund der Mediatisierung der Wirklichkeitserfahrung auf. Die virtuellen Welten würden über den Bildschirm einerseits das Vakuum fehlender realer Erfahrungen füllen und als Surrogat andererseits häufig zweifelhafte Handlungsanleitungen bei Konfliktlösungen für den Alltag der Schüler anbieten. So füllt die Literatur über Mediennutzung und Gewaltbereitschaft

7 Wehowsky, 1997,122.

8 In seinem Roman *Die Nacht der Händler* (München Zürich o .J.) bearbeitet der Autor Gert Heidenreich das Thema literarisch. Unter dem Schlachtruf „Réalité! Vérité! Félicité!“ sagt dort die Sekte der Antimagisten der virtuellen Welt der TV- und Fotokonzerne den Kampf an.

9 Ralf Herzig errang den achten Platz des von der IG Medien ausgelobten Wettbewerbs *Award 1999. Digitale Fotografie – Elektronische Bildbearbeitung*. Die zitierte Passage stammt aus der Begründung der Preisvergabe.

mittlerweile Bibliotheken. Die Überlegungen der wahrnehmungs- und handlungslenkenden Funktion der Bilderwelten sind nicht einfach von der Hand zu weisen. Ein Beleg dafür sind die vielfach zitierten lila Kühe, die Berliner Vorschüler aus dem Bezirk Wedding malten, als sie den Auftrag bekamen, einen Bauernhof zu zeichnen.

Tatsächlich üben Bilder eine ungeheure Macht aus. Nicht nur auf Jugendliche, sondern auch auf Erwachsene. Eine Reihe von Beispielen mag dies belegen: Während des Historikerstreites um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Verbrechen Mitte der achtziger Jahre argumentierte ein Journalist in der Illustrierten Stern, die Historiker könnten seinethalben streiten und die Geschichte interpretieren wie sie es wollen, er lasse sich sein Geschichtsbild nicht nehmen. Die Vokabel „Geschichtsbild“ verwendete er im weiteren im metaphorischen und – indem er sich auf ein konkretes Foto bezog – im konkreten Sinne. Er hatte ein Dokumentarfoto im Sinn, an welches er sich immer erinnerte, nämlich an das Bild des kleinen Jungen aus dem Warschauer Ghetto 1943, der mit erhobenen Händen aus einem Haus kommt und angstvoll seiner Vernichtung entgegensieht.<sup>10</sup>

Susan Sontag berichtet, wie sie im Juli 1945 zufällig Fotos aus den Konzentrationslagern Buchenwald und Dachau sah. „Nichts was ich jemals gesehen habe – ob auf Fotos oder in der Realität –, hat mich so jäh, so tief und unmittelbar getroffen. Und seither erschien es mir selbstverständlich, mein Leben in zwei Abschnitte zu teilen: in die Zeit, bevor ich diese Fotos sah (ich war damals zwölf Jahre alt) und die Zeit danach – obwohl noch mehrere Jahre verstreichen mußten, bis ich voll und ganz begriff, was diese Bilder darstellten ... Als ich diese Fotos betrachtete, zerbrach etwas in mir.“<sup>11</sup>

Diese beiden Beispiele könnten verleiten zu glauben, allein die Einzigartigkeit dieser im Bild dokumentierten NS-Verbrechen habe dazu geführt, dass die zitierten Fotografien besonders im Gedächtnis haften bleiben. Doch nicht nur im Zusammenhang mit der zentralen Katastrophe des 20. Jahrhunderts zeigt sich die Macht der Bilder.

---

<sup>10</sup> *Stern*, Nr. 32, 1987; nach: Jürgen Hannig, 1989, 10. Zum Foto des kleinen Jungen siehe auch: Knopp, 1992,38-47.

<sup>11</sup> Sontag, 1999, 25.

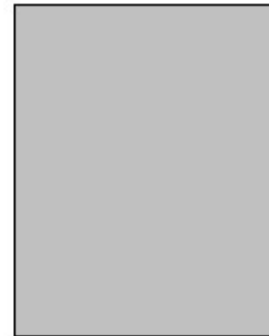
Wir sind nicht nur alltäglich von ihnen umgeben, die Bilder sind auch in uns. Ein kleines Experiment mag dies beweisen:



Marilyn Monroe mit wehendem Kleid auf dem U-Bahn-Schacht



Albert Einstein streckt die Zunge heraus



Marlene Dietrich im „Blauen Engel“

Schließen sie mit jemanden die Wette ab, sie könnten ihm Bilder zeigen, obwohl er die Augen geschlossen hat. Formulieren sie daraufhin folgende drei Sätze: „Marilyn Monroe steht mit wehendem Kleid über einem U-Bahn-Schacht“, „Albert Einstein streckt die Zunge heraus“ oder der „Atompilz von Hiroshima“. Die Wahrscheinlichkeit, dass diese die Fotos trotz geschlossener Augen „sehen“, ist sehr groß. Das „Sehen“ von etwas ist hier natürlich das „Erinnern“ an etwas, was wir gespeichert haben. Wir haben diese Fotos so oft gesehen, dass sie einen festen Platz in unser aller Köpfe haben. Die Wirkungsmacht von Bildern im Kopf dokumentierte 1985 eine „Fotoausstellung“ des Wochenmagazins Stern in Hamburg, die auf Fotos zunächst verzichtete. Sie arbeitete mit Texten wie die oben Genannten und das innere Auge der Besucher assoziierte die dazu gehörenden Medienbilder.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), 1998, 8.

Die Bilder im Kopf können durch verbale Anstöße aufgerufen werden. Doch auch Bilder können wiederum andere Bilder im Kopf aktivieren und Wirkung entfalten lassen. Berlinern und historisch Gebildeten wird das Foto „Schwerter zu Mistgabeln. 1968“ von Michael Ruetz wahrscheinlich bekannt vorkommen, auch wenn sie es noch nie gesehen haben. Tatsächlich ruft es eine Bild-Erinnerung an ein ähnliches Foto wach, das zum Traditionsbestand der historischen und politischen Kultur in Berlin gehört. Gemeint ist die Aufnahme von Henry Ries, die einen auf dem Flugplatz Tempelhof landenden „Rosinenbomber“ während der Berliner Blockade und Luftbrücke 1948/49 zeigt. Wesentliche Bildelemente sind nahezu identisch: Das zur Landung ansetzende Flugzeug rechts oben, die Häusergruppe links im Hintergrund, und im Vordergrund der (Schutt-Hügel. Auch Standort des Fotografen und Perspektive scheinen weitgehend übereinzustimmen.

Trotz aller Analogien gibt es zwischen den Bildern auch Unterschiede, die eine verschiedene Wertung erkennen lässt. Wichtiger als die Tatsache, dass auf dem Ries-Foto im wesentlichen eine Gruppe von Kindern, auf dem Ruetz-Bild jedoch zwei ältere Männer zu sehen sind, ist Folgendes: Während auf dem Foto von 1948/49 der Hügel erkennbar aus Bauschutt besteht, also Trümmern des 2. Weltkrieges, häuft sich 1968 dort Müll, offenkundig also das, was die bundesrepublikanische Wohlstandsgesellschaft der 1960er von ihrem Konsum übrig lässt. Aus den „Rosinen“ der „Bomber“ 1948/49 wurde Abfall, von den politischen Hoffnungen der unmittelbaren Nachkriegszeit bleiben 1968 die Ausscheidungen der Konsumgesellschaft übrig.

Die Bilder im Kopf können auch den Blick auf die Realität kanalisieren oder verbauen. Eine Medienwissenschaftlerin aus den Vereinigten Staaten stellte in einer Studie über die journalistische und politische Verwendung von Holocaust-Bildern von 1944 bis heute einen Zusammenhang her zwischen dem amerikanischen Bildgedächtnis des Holocaust und der verhinderten Wahrnehmung aktueller Kriegsgreuel. „Konnte die westliche Welt den Völkermord in Ruanda nicht sehen, weil die Schablone der verfügbaren und jeglicher Spezifität entleerten Bilder der Massenvernichtung hier nicht genau passte und unsere Vorstellungskraft durch die überall zu findenden Holocaust-Aufnahmen schon ausgelastet

waren? Flüchtlinge in Ruanda mussten stundenlang Schlange stehen, um für die Weltöffentlichkeit abgelichtet zu werden. Ohne Kopftücher, Eisenbahnwaggons und die passende Hautfarbe blieb der Konflikt wie unsichtbar.“<sup>13</sup> Jenseits der eher sublimen Wirkung von Fotografien auf die Wahrnehmung und Erinnerung haben Bilder auch unmittelbar Macht und können die politische Einstellung von Menschen nachhaltig und konkret beeinflussen. Dieser Gedanke bestimmte die Informationspolitik der US-Regierung während des Golfkrieges 1991. Der Zugang zum Kriegsgebiet war nur wenigen Journalisten gestattet, diese wurden ständig begleitet und ihr Material einer Kontrolle unterworfen, die alle jene Informationen herausfilterte, die nicht dem offiziellen Bild der US-Regierung entsprach. Zu einer Ästhetisierung des Krieges trugen Videoaufnahmen bei, die militärisch oder strategisch wichtige Einrichtungen des Gegners im Fadenkreuz zeigten, bis diese durch die Raketen getroffen wurden. „Im Extremfall wird das Medium selbst zum Ereignis. Beispielhaft hierfür sind die Bilder eines Zielvideos, die aus dem Sprengkopf einer Rakete gefunkt werden. Im Zeitlupentempo kann der Betrachter die Flugbahn des Geschosses genauestens mitverfolgen. Das Bild bricht im Moment des Einschlags ab – dem Augenblick der Zerstörung.“<sup>14</sup> Bilder von Zivilisten, die dem Luftkrieg zum Opfer fielen, sah dieser fernsehgerechte Krieg nicht vor. Der Erfolg der offiziellen Medienspezialisten ist deutlich: Tatsächlich fühlten sich 79 Prozent der Amerikaner während des Golfkrieges gut informiert.<sup>15</sup>

Die Informationspolitik der amerikanischen Regierung während des Golfkrieges ist den Erfahrungen des Vietnamkrieges geschuldet. „Seit dem Vietnam-Desaster ist das Pentagon davon überzeugt, daß Kriege zwar jenseits des Ozeans geführt, doch an der Heimatfront entschieden werden.“<sup>16</sup> Tatsächlich war die US-Regierung in den 1960er Jahren an einer umfangreichen Berichterstattung interessiert und unterstützte Journalisten und Fotoreporter bei ihrer Arbeit auf umfassende Art und Weise. So wurden z. B.

---

13 Barbie Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago/London 1998. Ulrich Baer, *Viehwagon mit Zuschauer. Weil das Land einmal tatenlos dabeigestanden hat: Auch Amerika bekämpft im Kosovo das Bild seiner eigenen Vergangenheit*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.5.1999, S. 62.

14 Haus der Geschichte, *Bilder*, 1998, 38-41, hier: 40.

15 Zur Bildpolitik der USA während des Golfkrieges siehe: Gehner, 1992, 76-82.

16 So der Spiegel-Autor Stefan Storz, nach: Haus der Geschichte, *Bilder*, 1998, 38.



akkreditierte Fotografen mit Hubschraubern zu Kriegsschauplätzen geflogen und konnten sich völlig frei im Land bewegen. Sie versorgten die Weltöffentlichkeit mit einer Flut von Fotografien, die dazu führten, dass die regierungsoffiziellen Informationen widerlegt werden konnten und sich zunehmend das Bild eines mörderischen und schmutzigen Krieges in der Öffentlichkeit festsetzte. Einige dieser Abbildungen gehören zu den fotografischen Ikonen des Jahrhunderts: So das kleine, nackte Mädchen auf der Flucht vor den Napalmbomben oder das des Vietnamesen, der in Saigon einen gefesselten Vietcong mit der Pistole erschießt. Fotos, die 1969 im Nachrichtenkanal CBS ein Massaker von GIs in My Lai an Alten, Frauen und Kindern dokumentierten, schockierten die Weltöffentlichkeit und diskreditierten die Politik der US-Regierung nachhaltig.<sup>17</sup>

---

17 Robin, 1999, 59. Knopp, 1992 8-17; Knopp, 1999, 306-311. Knopp, 1994, 134-145. Diener, 1994,29-44. Frizot, 1998, 591-611, hier: 603-606. Bergala, 1976, 39-46.

*„Eine Photographie ist ein Treffpunkt widersprüchlicher Interessen: dem des Photographen, des Photographierten, des Betrachters und dessen, der eine Photographie verwendet.“ John Berger*

*„Das Bild macht keine Aussage.“  
Ernst H. Gombrich*

## **Ein Foto sagt nichts – schon gar nicht mehr als 1000 Worte**

„Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte“ konstatierte wiederum Kurt Tucholsky 1926 und fährt fort: „...was hunderttausend Worte nicht zu sagen vermögen, lehrt die Anschauung, die direkt an das Gefühlszentrum greift, die die Vermittlung von Gehirnarbeit als fast nebensächlich übergeht, die unausradierbar sagt, wie es gewesen ist.“<sup>18</sup> Tucholskys Auslassungen über die Macht der Bilder kann man zustimmen, nicht jedoch seiner These von der Eindeutigkeit der Aussagen von Fotografien. Ein alltägliches Beispiel mag dies verdeutlichen: Beim Diaabend tritt der Fotograf in aller Regel in erster Linie als Kommentierender des Gezeigten und erst an zweiter Stelle als Zeigender auf. Er schweigt nie. Erst durch die Erläuterungen erhalten die Bilder einen ihnen zugeordneten und für den Betrachter zu übernehmenden Sinn. Für sich genommen sind sie sprach- und sinnlos. Erst der Kommentator stellt die gebannte Zehntelsekunde in einen narrativen Zusammenhang, gibt ihr ein Vorher und Nachher, welches das Gezeigte erklärt und sinnhaftig erscheinen lassen soll. Das Bild als solches ist stumm, es redet und deutet allein der Fotograf.

Neben das Lesen der Bildlegende oder das Hören des Bildkommentars tritt jedoch immer noch das Sehen des Bildes. So ist es denkbar, dass ein Gast des Diaabendes auf dem Foto etwas sieht, was der Gastgeber nicht benannt oder selbst nicht gesehen hat. Er entdeckt oder sieht unter Umständen Bedeutungsebenen, die über die Bildlegende des Gastgebers hinaus weisen oder gar quer zu ihr liegen – sei diese auch in ihren Angaben über Ort, Zeit und Ereignis vollkommen korrekt. Das Foto lässt also Lesarten zu, die jenseits des Intendierten, Gewussten oder desjenigen liegen, was zum Zeitpunkt der

---

<sup>18</sup> Peter Panter (d.i. Kurt Tucholsky), *Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte*, in: *Uhu*, November 1926, Heft 2, S. 76ff. Zitiert nach Kerbs, 1983, 13f.

Aufnahme gesehen wurde. Auch der Betrachter des Bildes „macht“ mit diesem etwas – er sieht es auf seine Art. Und fünfzig Jahre später sehen die Betrachter vielleicht gänzlich andere Dinge als die Zeitgenossen der Aufnahme.<sup>19</sup>

Nur wenn das Bild uns eine der vielen bekannten Varianten aus dem Repertoire konventioneller Motive zeigt, erübrigt sich die Erläuterung: Das Bildmotiv „Tante Frieda vor dem Eiffelturm“ – rekuriert wird in diesem Fall auf das schon Bekannte, Erinnernte. Sowohl kennen die Gäste den Eiffelturm als auch – eventuell nur vom Hörensagen – Tante Frieda. Wir wissen auch, dass die Begegnung beider auf dem Bild der Erinnerung wie der Beglaubigung dient – seht, Tante Frieda war in Paris. Wir verstehen dies alles, weil uns die soziale Praxis eines Diaabends wie auch die Sprache des Bildes bekannt sind. Sie sind konventionell, sie haben eine uns bekannte Grammatik.<sup>20</sup>

Auch Tucholskys eingangs erwähnte Fotos mit den halbierten Fingern sind für sich genommen stumm. Sie können vieles bedeuten. Würden sie nicht im Gewerkschaftshaus hängen, sondern in dem des Verbandes der Antialkoholiker, könnten sie als mahnendes Beispiel gegen den Alkoholkonsum am Arbeitsplatz dienen. Nicht das Versagen des Unternehmers und die Problematik des Arbeitsschutzes wären dann das Thema des Fotos, sondern das individuelle Versagen des Arbeiters, der eben zuviel getrunken hat. Es hätte seine politische Funktion eingebüßt zugunsten eines moralischen Appells – trinkt nicht! Oder: In einem medizinischen Lehrbuch könnten die Verstümmelungen die Funktion haben, dem Studierenden zu demonstrieren, welche Verwundungen es geben kann und wie man diesen als Mediziner begegnet. In einer Dokumentation über den Krieg können sie dazu dienen, vor der Lösung politischer Konflikte mit Gewalt zu warnen und unter Umständen für den Pazifismus zu werben. Für Fotografien gilt deshalb: „Die Aussage ist eine Funktion des Zwecks.“ Und: „Eine Fotografie ist nur ein Fragment, dessen Vertäuung

---

19 Sontag, 1999, 106f.

20 Über den Diaabend als eine Form identitätsstiftender und -stabilisierender familiärer Erinnerung siehe: Angela Keppler, *Soziale Formen individuellen Erinnern. Die kommunikative Tradition der (Familien-) Geschichte*, in: Harald Welzer (Hrsg.), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung Tradierung*, Hamburg 2001, S.137-159.

mit der Realität sich im Laufe der Zeit löst. Es driftet in eine gedämpft abstrakte Vergangenheit, in der es jede mögliche Interpretation ... erlaubt.“<sup>21</sup>

Entscheidend für die Deutung des Fotos ist also der Kontext, in dem es präsentiert wird. Zu dem Kontext gehört auch der Ort, an dem es gezeigt wird. In diesem Fall auch derjenige der Veröffentlichung – dem sozialdemokratischen *Vorwärts* als einer Zeitung, die den Anspruch hat, die Interessen der Lohnabhängigen zu vertreten. Auch die Gesellschaft der anderen Fotos, mit denen es zusammen veröffentlicht wird, gehört zum sinnstiftenden Kontext. Die Reihung von Abbildungen mit verstümmelten Gliedmaßen verweist darauf, dass es sich nicht nur um ein individuelles Problem handelt, sondern um etwas, das allgemeine Aufmerksamkeit beanspruchen kann. Deutend und wahrnehmungslenkend ist aber die Bildunterschrift. Der Philosoph Walter Benjamin sieht in ihr gar den entscheidenden Bestandteil einer Fotografie, denn die Fotografie als solche sage nichts aus über die (gesellschaftliche) Realität. Ein Bild der Kruppwerke oder der AEG, so Benjamin Bertolt Brecht zitierend, lässt das Wirkliche nicht erkennen. Denn die Realität liegt nicht in den Bildern, sondern in den Funktionen, in dem, was zwischen den Menschen geschieht. Und dies kann die Augenblicksaufnahme Fotografie nicht leisten.<sup>22</sup> Erst die „Beschriftung, die als Zündschnur den kritischen Funken an das Bildgemenge heranführt“, vermittelt Erkenntnis – so Benjamin 1936.<sup>23</sup> Sie vor allem gibt die Lesart für den Betrachter vor. Am Beispiel der von Tucholsky erwähnten Fotos kann dieser Zusammenhang noch einmal deutlich gemacht werden. Eine Bildlegende wie etwa „Arbeitsunfall – verletzte Hände nach 12 Stunden Arbeit ohne Pause an der Maschine“ deutet anders als zum Beispiel ein Text, der lauten könnte: „Arbeitsunfall – verletzte Hände nach dem Genuss einer halben Flasche Schnaps“.<sup>24</sup>

---

21 Sonntag, 1999, 73, 104.

22 Benjamin, 1979a, 62f.

23 Zitiert nach: Krauss, 1998, 37. „Die Photographie ... erhält Sinn erst durch Worte“. Berger/Mohr 2000, S.92.

24 „Folglich kann man sagen, daß das Foto nicht erklärt, nicht interpretiert und nicht kommentiert. Es ist stumm und nackt, platt und dumpf. Dumm sagen einige. Es führt uns schlicht, einfach und brutal Zeichen vor Augen, die semantisch leer und blank sind. Es bleibt im wesentlichen rätselhaft.“ Siehe Dubois, 1998, 87. Rutschky, 1993, 51-66.

Neben diesen Kontext im engeren Sinne – dem Ort, der Art und Weise der Präsentation – tritt als weiteres Sinn stiftendes Moment der soziale und historische Standort des Betrachters bzw. die jeweiligen zeitgenössischen Diskurse zu dem Thema. Die Lesart des Fotos kann sich ändern – auch wenn die Bildlegende identisch bleibt. Der Gewerkschaftsfunktionär sieht das Foto sicher anders als der Vertreter der Arbeitgeber. Die sozial- und gesellschaftspolitischen Diskussionen der Tarifparteien des Jahres 2000 werden das Foto der verstümmelten Gliedmaßen sicherlich anders sehen als die der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Bild und Bildkontext stehen also in einem nicht auflösbaren Zusammenhang. Eine jede „Bildanalyse impliziert also eine Kontextanalyse.“<sup>25</sup>

Die Bedeutung der grundlegenden Verbindung von Bild und Bildlegende illustriert eine amüsante Geschichte, die die berühmte Fotografin Gisèle Freund über ihren nicht minder berühmten Kollegen Robert Doisneau berichtet. In einem Pariser Cafe traf Doisneau auf ein junges, Wein trinkendes Mädchen. Neben ihr stand ein Mann mittleren Alters, der sie bewundernd ansah. Er bat die beiden, ein Foto von Ihnen machen zu dürfen. Er veröffentlichte dieses daraufhin in der Zeitschrift *Le Point*, die über Bistros berichtete und gab das Foto dann seiner Agentur. Bald darauf illustrierte das Foto in einer anderen Zeitschrift einen Artikel, der sich gegen den Alkoholismus wendete. Der fotografierte Herr, ein Lehrer, empörte sich, man werde ihn für einen Säufer halten. Doisneau entschuldigte sich und verwies darauf, dass er den Verkauf und Gebrauch seiner Fotos nicht überwachen kann. Kurz darauf druckte jedoch ein Pariser Skandalblatt das Foto nach. Es hatte keine Genehmigung bei der Agentur eingeholt. Die Bildlegende lautete diesmal: Prostitution auf dem Champs-Élysées. Der um seinen Ruf besorgte Lehrer klagte vor Gericht gegen die Agentur und den Fotografen. Doisneau wurde freigesprochen, die Agentur und die Zeitung zu einer Geldstrafe verurteilt.<sup>26</sup>

Gegenüber der Hand des Malers und seinem Pinsel schien die Kamera des Fotografen zunächst Genauigkeit, Eindeutigkeit und ein Mehr an „Realismus“ zu versprechen. Tatsächlich jedoch brachte die Technik zwar einen „Komplexitätszuwachs im Bereich des

---

25 Wilharm, 1995, 13.

26 Freund, 1979, 190, 193f.

materiell Sichtbaren“, gleichzeitig aber auch einen „Schärfeverlust im Bereich der Bedeutungen.“<sup>27</sup> Welche Bedeutung also gelten soll, liegt in der Hand desjenigen, der die Bilder auswählt und in Umlauf bringt. „Er dirigiert die inneren Bilder, die im Betrachter entstehen und andere verdrängen sollen.“<sup>28</sup> Die Doisneau-Anekdote lässt schmunzeln, der Streit um die korrekte Zuordnung bei Fotos der „Wehrmachtsausstellung“ belegt jedoch, wie umstritten das Verhältnis Bild und Bildlegende ist. Dass dies nicht allein ein wissenschaftliches Problem ist, mag folgendes Beispiel belegen, das auch Eingang gefunden hat in Bildbände, wissenschaftliche Arbeiten, Dokumentationen und auch in die Schulbücher.



Arbeiter und Hamsterer im überfüllten Güterwagen im Hamburger Hauptbahnhof 1946; unbekannter Fotograf

<sup>27</sup> Klaus Kreimeier, *Schärfeverlust*, in: *Frankfurter Rundschau*, 13.11.1999. Die Fachwissenschaft spricht deswegen von einer „grundsätzlichen Polysemie des Bildes, seiner Vieldeutigkeit“. Siehe Doelker, 1997, 58.

<sup>28</sup> Ebd.

Das Foto zeigt einen Zug, auf einem Bahnhof stehend. In den offenen Güterwagen stehen dicht gedrängt Menschen. Auf dem Bahnsteig befinden sich vereinzelt Personen, darunter auch welche in Uniform. Die Bildunterschriften in den verschiedenen Publikationen machen aus dem einen Foto drei, indem sie jeweils eine andere Zuordnung vornehmen. So heißt es dort:

*„Vertreibung aus dem Sudetenland im Sommer 1945.“*

*„In offenen Güterwagen transportieren die Parteifunktionäre der NSDAP die Zivilbevölkerung von einer Provinz in die andere, von einer Stadt in die andere, als die Reichsbahn nicht mehr genug Personenzüge für die ‚Evakuierung‘ der Massen zur Verfügung stellen konnte.“*

Ähnlich, jedoch mit bezeichnender Akzentverschiebung, ist folgende Bildunterschrift:

*„Zusammengepfercht in Viehwagen – ein Bild von der Flucht der Zivilbevölkerung aus den deutschen Ostgebieten, aus Ostpreußen, Schlesien und Pommern vor der Roten Armee.“*

Tatsächlich jedoch ist folgende Zuweisung korrekt, die ähnlich formuliert zweimal genannt wird:

*„Hamburg Hbf. im Jahre 1946. Vorn ein leerer Kohlenzug, der Reisende zum Ruhrgebiet mitnimmt, links ein Doppeldeckerzug mit vormals verkleideter LBE-T 12.“*

*„Überfüllte Güterwagen im Hamburger Hauptbahnhof befördern Arbeiter und Hamsterer nach Harburg.“<sup>29</sup>*

In zwei Versionen handelt es sich also um Fotos aus dem Zweiten Weltkrieg, eine weitere bezieht sich auf die Vertreibung von Deutschen unmittelbar nach dem Krieg und die letztlich zutreffende Beschreibung spricht von Fahrten von Hamsterern und Arbeitssuchenden im Jahr 1946.

---

<sup>29</sup> Neumann, 1982, 36-38. Fehlerhafte Bildunterschriften werden trotz alledem weiter übernommen. Das oben besprochene Foto taucht auf in einem Band der Bundeszentrale für politische Bildung aus dem Jahre 1995. Dort heißt der Text: „Flüchtlinge in einem offenen Güterwagen (1946)“. Siehe: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), *Vergangenes Sehen. Perspektivität im Prozeß historischen Lernens*, Bonn 1995, S.63.

Bekannt und weit verbreitet ist auch das Foto der brennenden Synagoge in der Oranienburger Straße in Berlin. Lange Zeit galt es als ein Bild der Illustration für die Pogromnacht vom 9./10. November 1938. Auch in neueren Lehrwerken für den historischen Unterricht findet es in diesem Sinne Verwendung.<sup>30</sup> Tatsächlich jedoch fiel die Synagoge 1943 einem britischen Luftangriff zum Opfer. Dem Publizisten und Historiker Heinz Knobloch ist es zu danken, einen der wenigen Fälle von Zivilcourage im NS-Deutschland nachgewiesen zu haben. Wilhelm Krützfeld, Beamter und Vorsteher eines nahegelegenen Polizeireviere, zeigte Mut: Er rettete die Synagoge 1938 vor den Brandstiftungsversuchen der SA. Die Aufnahme stammt mit hoher Wahrscheinlichkeit aus der Nachkriegszeit. In das Original wurden Flammen und Qualm hineinretuschiert.<sup>31</sup>



<sup>30</sup> Bernhard Askani/Elmar Wagener (Hrsg.) *Anno*, Band 4, Braunschweig 1998, S.85. *Wochenschau*, März/April 1995, Nr. 2 (Ausgabe Sek. 1) *Der NS-Staat. Deutschland 1933-1945*, S. 83.

<sup>31</sup> Heinz Knobloch, *Der beherzte Reviervorsteher. Ungewöhnliche Zivilcourage am Hackeschen Markt*, Berlin 1990. Hermann Simon, Abschließende (?) Bemerkungen zu einem historischen Foto, in: *MuseumsJournal*, Berlin Oktober 1998, S.44f. Eine Gedenktafel erinnert in der Oranienburger Straße mittlerweile an Wilhelm Krützfeld.



Die brennende Synagoge in der Oranienburger Straße,  
Berlin (Fotomontage, nach 1945)

Das oben genannte Beispiel der Abbildung mit dem Güterzug macht aus einem Foto drei verschiedene Ereignisse. Jedoch auch der umgekehrte Fall ist möglich – die Verwendung von drei verschiedenen Fotos mit der Behauptung, sie würden ein und dieselbe Situation zeigen. Den „Rang eines Symbolbildes“<sup>32</sup> hat jenes vom 21. März 1933, welches Adolf Hitler zeigt, wie er sich vor dem Reichspräsidenten Paul von Hindenburg verneigt und diesem die Hand gibt. An diesem sogenannten „Tag von Potsdam“ wurde in der Garnisonskirche der neue, am 5. März gewählte Reichstag feierlich eröffnet. Der Tag von Potsdam als solcher wie auch das Foto vom Händedruck wurden in der Rezeption für verschiedene Interpretationen instrumentalisiert. Dies gilt für die Zeit des Nationalsozialismus ebenso wie für die Bundesrepublik und die DDR. 1933 sollte das Zeremoniell des Tages mit dem Gottesdienst, der Kranzniederlegung an den Gräbern der Hohenzollern, den Chorälen, Reden und der Parade Ausdruck der sogenannten „Vermählung zwischen der alten Größe und der jungen Kraft“ und letztlich eine sakral überhöhte, nationalkonservative Legitimation der Machtergreifung sein. In den Tageszeitungen und Buchveröffentlichungen von 1933 und danach wird das Foto jedoch selten gezeigt. Statt dessen findet dasjenige Verwendung, welches den Staatsakt im Innern der vollbesetzten Garnisonskirche zeigt. Dieses betont den „kollektiven Charakter der Veranstaltung. Alle relevanten politischen und gesellschaftlichen Kräfte, soweit sie nicht auf der Gegenseite standen oder schon ausgeschaltet waren, vereinten sich zum gemeinsamen Aufbruch.“<sup>33</sup>

Während also das Foto vom Händedruck in der NS-Zeit kaum Verwendung fand, wurde es nach 1945 kanonisiert und vor allem seit 1960 in vielen bundesrepublikanischen Schulbüchern, in der populärwissenschaftlichen Literatur, in Nachschlagewerken und Bildeditionen abgedruckt. Dies kam einem politischen Bedürfnis entgegen: „Es verdichtet

---

32 Kaufmann, 1997, 295-315, hier: 296. Die folgenden Ausführungen referieren im wesentlichen die Ergebnisse Kaufmanns.

33 Kaufmann, 1997, 307.

das Ereignis auf eine symbolische Geste und personalisiert das Gesamtgeschehen. Die große Zahl der übrigen Teilnehmer ist ausgeblendet ... Das Bild gewährt eine gewisse Entlastung all denen, die dabei waren und nicht merkten, daß die ‚Einheit‘ des Jahres 1933 mit Verfolgung, Entrechtung und Terror hergestellt worden war.“<sup>34</sup>

Nicht nur die Entscheidung, ob das Foto verwendet wird oder nicht, ist abhängig von der sinnstiftenden Funktion, die es erfüllen soll. Auch wenn es publiziert wird, verwendet man es als Beleg verschiedenster Thesen. Friedrich Meinecke sprach vom Tag von Potsdam als von einem „inszenierten Rührstück“ und wies damit der Interpretation in der Bundesrepublik den Weg. Das Foto dokumentiert aus dieser Sicht das „bewußte Täuschungsmanöver ... mit dem die Nationalsozialisten das Bürgertum arglistig hinter Licht führten und ihre wahre Absicht, die Errichtung einer totalitären Diktatur, verbargen ... Hier erhalten die Opfer der Täuschung einschließlich Hindenburg ihre Absolution.“<sup>35</sup> In der DDR-Geschichtsschreibung sind jedoch nicht Hindenburg und das Bürgertum die Getäuschten. Im Gegenteil: Die „zielklaren Initiatoren des Faschisierungsprozesses waren besonders aggressive Gruppen des Industrie- und Bankkapitals, des Großgrundbesitzes und der Generalität.“<sup>36</sup> Deren Indienstnahme der NSDAP für die Zwecke des Kapitals und der Reaktion – so die marxistisch-leninistische Interpretation nach Dimitroff – veranschaulicht das Foto vom Händedruck auf scheinbar eindrückliche Art und Weise.

Vollends ins Beliebige gerät die Bildverwendung dadurch, dass man Fotos zur Dokumentation des Potsdamer Händedrucks verwendet, die ein ähnliches Motiv zeigen, jedoch aus anderen historischen Kontexten stammen. So verwenden zum Beispiel zwei Lehrbücher ein Foto, auf dem auch zu sehen ist, wie Hitler Hindenburg die Hand gibt.<sup>37</sup> Tatsächlich handelt es sich um eine Begegnung der beiden in Berlin vor der Oper Unter den Linden am Heldengedenktag 25. Februar 1934. Und auch ein Foto vom Volkstrauertag 1933 (12. März) bildet Hitler und Hindenburg in ähnlicher Figuration ab.<sup>38</sup>

---

Der Tag von Potsdam, 21. März 1933; Fotograf: Theo Eisenhart

34 Ebd.

35 Kaufmann, 1997, 305ff.

36 Heinz Bergschicker, *Deutsche Chronik 1933 – 1945. Ein Zeitbild der faschistischen Diktatur*, Berlin (Ost) 1985 (3. Auflage), S.9. Diese Deutung findet auch Eingang in die Schulgeschichtsbücher. Die Bildlegende dort lautet: „Besiegelung des Bündnisses der Reaktionäre in Potsdam“, siehe: *Geschichte 9*, Berlin (Ost) 1987 (4. Auflage), S. 122.

37 *Geschichtliche Weltkunde*, Bd. 3, Frankfurt 1979, S. 109. Anno 4, S.69.



Heldengedenktag am 25. März 1934 in Berlin; unbekannter Fotograf

38 Kaufmann, 1997, 307-313. Auch ein Großteil der Bildunterschriften bei dem Foto vom 21.3.1933 ist verkehrt.

---

*Da gab es die riesigen Druckereien mit ihren Redakteuren, Typographen und raffiniert ausgestatteten Studios, in denen Fotos getürkt wurden. George Orwell*

*Wenn wir eine Photographie sinnvoll finden, leihen wir ihr eine Vergangenheit und eine Zukunft.  
John Berger*

## **Sich ein Bild machen**

Wichtige historische Ereignisse, die traditionsbildend waren oder sein sollen, Ereignisse, denen man eine symbolhafte Bedeutung zuspricht, sollen im Bild festgehalten sein. Vielfach jedoch gibt es von diesen Wendepunkten der Geschichte keine oder nur unzureichende Fotografien. Man behilft sich, indem man nachstellt, neu in Szene setzt und die Inszenierungen ablichtet. Auf der Hand liegt, dass dabei leicht die Interpretation der Geschichte durch den Fotografen und/ oder den Auftraggeber das Aussehen des Bildes bestimmt. Dieses muss nichts über das tatsächliche Geschehen aussagen und kann geradezu zu (Ver-)Fälschungen führen. In den Geschichtslehrbüchern findet sich eine ganze Reihe von Beispielen für diese Kategorie von „Dokumentarfotos“.

Eine gewisse Berühmtheit erlangte das Foto der Roten Fahne auf dem Reichstag 1945. Symbolträchtig inszenierte der TASS-Fotograf Jewgenij Chaldej die Hissung der Fahne vor dem Hintergrund der Berliner Ruinenlandschaft. Als nach den verlustreichen Kämpfen um den Reichstag am 30. April 1945 sowjetische Soldaten die Fahne auf dem Reichstag anbrachten, war kein Fotograf zugegen. Deshalb musste Chaldej die Szene am 2. Mai 1945 nachstellen. „Ich suchte lange nach Kompositionsmöglichkeiten. Erst machte ich ein Foto links, nein das war nicht gut. Es sollte auch etwas von Berlin zu sehen sein. Dann sagte ich: ‚Jungs, geht und stellt euch dahin und hißt die Fahne an der und der Stelle.‘ Es waren drei Soldaten. Einer aus der Ukraine, der andere aus Machatschkala in Dagestan und ein Russe ... Ich habe einen ganzen Film verknipst, 36 Bilder.“<sup>39</sup> Probleme ergaben sich, als man auf den Abzügen entdeckte, dass einer der beiden Soldaten an jeder Hand eine Armbanduhr trug. Da ein Sowjetsoldat natürlich kein Plünderer sein durfte, musste vor der Veröffentlichung eine der beiden Uhren retuschiert werden. Auch die Abbildung,

---

<sup>39</sup> Chaldej, 1995, 64.

welche das erste Zusammentreffen von US-Streitkräften mit Soldaten der Roten Armee wenige Tage zuvor am 26. April 1945 in Torgau zeigt, war sorgfältig arrangiert worden.<sup>40</sup> Und schließlich ist auch das Foto gestellt, welches lachende deutsche Soldaten abbildet, die am 1. September 1939 mit scheinbar leichter Hand eine – in Wahrheit angesägte – Schranke an der Grenze zu Polen beseitigen.<sup>41</sup>

Zwei Wochen nach dem 30. Januar 1933 berichtet die NS-Zeitschrift *Illustrierter Beobachter* über den vom Berliner Gauleiter Joseph Goebbels inszenierten Fackelzug durch das Brandenburger Tor und die Wilhelmstraße mit den Worten: „Ein unendlicher Strom, der Massen aller Stände, aller Klassen wallt durch die Straßen. Fackeln leuchten auf, und unter den Klängen preußischer Märsche biegen die braunen Kolonnen ein in das Regierungsviertel, ziehen in die Wilhelmstraße, die Soldaten Deutschlands, die kämpften, die bluteten, die alles hingaben und deren großer Sieg dieser Tag ist.“<sup>42</sup> Damit war das Muster der Deutung des 30. Januar formuliert: In der NS-Tradition war dieser der Tag der „nationalen Erhebung“ unter der Führung Adolf Hitlers und der NSDAP, die das gesamte deutsche Volk erfasste. Entworfen wird das Bild einer Zeitenwende, in der sich die Zukunft vollkommen von der Vergangenheit unterscheiden sollte. Die Reichskanzlerschaft Hitlers erschien manchen seiner Gefolgsleute unerwartet und selbst wie ein „großes Wunder“, war doch die Gegnerschaft Hindenburgs notorisch und der Zenit der Nationalsozialisten bei den Wahlen erkennbar überschritten gewesen.<sup>43</sup> Die politischen Gegner dagegen werteten in ihrem legalistischen Kurs die Machtübertragung als kleineres Übel. Ein parlamentarisches Kabinett Hitler erschien besser als ein von Schleicher oder von Papen erwarteter Verfassungsbruch und Staatsnotstand.<sup>44</sup>

---

40 Knopp, 1994, 50-61.

41 Knopp, 1992, 30-37.

42 *Illustrierter Beobachter*, Nr. 6, 11.2.1933; zitiert nach: Herz, 1994, 205.

43 Ralf Georg Reuth, *Goebbels*, München 1990, S.254f.; Dan Diner, *Das Jahrhundert verstehen. Eine universalhistorische Deutung*, Frankfurt am Main 2000, S.191.

44 Diner, 2000, S.187.

Stellvertretend für die NS-Sicht steht das Foto vom Fackelzug durch das Brandenburger Tor. Die zweifelhafte Suggestivkraft und den propagandistischen Wert dieses Bildes nutzt auch der Rechtsextremismus von heute. Einen nostalgisch die NS-Zeit verherrlichenden Ton schlägt z. B. die rechtsextreme Musikgruppe *Landser* aus Berlin an, wenn sie in einem ihrer Lieder textet: „Oft hole ich die alten Fotos vor, / vom Fackelzug durchs Brandenburger Tor, / braune Kolonnen, lodernder Schein, / genauso wird’s bald wieder sein...“<sup>45</sup>



Marsch durch das Brandenburger Tor am 30. Januar 1933; unbekannter Fotograf

Problematisch erscheint, dass dieses Foto und damit indirekt auch die NS-Interpretation des Ereignisses in Geschichtsbüchern Verwendung findet.<sup>46</sup> Wir wissen retrospektiv um

<sup>45</sup> Dierk Borstel, *Rechtsextreme Musik*, in: Zentrum demokratische Kultur (Hrsg.), *Rechtsextremismus heute. Eine kurze Einführung für Lehramt, Verwaltung, Polizei, Justiz und soziale Arbeit*, Berlin 1998, S. 25-32, hier: S. 26.

<sup>46</sup> In einem Lehrwerk wird zudem eine Rundfunkreportage vom 30. Januar 1933 zitiert, welche die NS-Interpretation vom 30. Januar als Tag der „nationalen Erhebung“ betont, ohne dass die Autoren kritische Distanz zum Text erkennen lassen. Bild und Text ergänzen also einander. Siehe Helmut Christmann,

den historischen Charakter des 30. Januar 1933, die Wahrnehmung der Zeitgenossen war jedoch eine andere. Mit dem Bild jener „gelenkten Jubelparade“ (Ian Kershaw) suggerieren die Lehrbücher, auch bei den Menschen von damals sei das Bewusstsein einer Zeitenwende vorhanden gewesen oder sie hätten sie gar in ihrer Mehrheit begrüßt. Tatsächlich jedoch war die Stimmung äußerst heterogen: Angst, Widerstand, Skepsis, aber eben auch Apathie und vollkommene Gleichgültigkeit zeigten sich. Der damalige britische Botschafter in Berlin, Horace Rumbold, urteilte, die Bevölkerung nehme im ganzen Land die Nachricht „phlegmatisch“ auf und der Historiker Ian Kershaw urteilt: „Wer nicht gerade ein nationalsozialistischer Fanatiker oder aktiver Regimegegner war, zuckte mit den Schultern und setzte sein bisheriges Lebens fort.“<sup>47</sup>

Die Nachgeborenen wissen es besser als die Zeitgenossen – am Ende stand Auschwitz. Der 30. Januar 1933 ist für uns der Beginn der Katastrophe des 20. Jahrhunderts. Unser heutiges Wissen aber überformt unsere Deutung des Bildes vom Fackelzug durch das Brandenburger Tor. Die NS-Geschichtsschreibung und die der Lehrbücher der Bundesrepublik haben – bei natürlich unterschiedlicher Wertung – eines gemeinsam: Die Betonung der Zäsur. „So nimmt das auf die Machtübernahme Hitlers sich einstellende Desaster seine Vorgeschichte in Beschlag. Diesem Sog vermag sich weder die Geschichtsschreibung noch das Bewußtsein der Nachwelt entziehen.“<sup>48</sup>

---

Xaver Fiederle, Rainer Jooß (Hrsg.), *Von ... bis. Von Sarajewo bis Hiroshima*, Paderborn 1991, S. 117. Auch Hartmut Müller, *Der Nationalsozialismus: Die große Täuschung (Stundenblätter Sekundarstufe 1)*, Stuttgart 1988, schlägt die Rundfunkreportage oder alternativ einen autobiographischen Text einer anwesenden und enthusiastischen Jugendlichen vor (S. 31ff.). Selbst Lehrwerke der DDR nutzten die Fotografie vom Marsch durch das Brandenburger Tor, siehe: Geschichte 9, S.117.

47 Ian Kershaw, *Hitler, 1889-1936*, Stuttgart 1998 (2. Aufl.), S.547ff.

48 Diner, 2000,188f.



Standbild aus dem Film *Hans Westmar* vom Sommer 1933; unbekannter Fotograf

Vollkommen fragwürdig wird aber der Umgang mit der medialen Präsentation der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler in Schulbüchern dadurch, dass in den meisten Lehrwerken nicht ein Foto erscheint, das am 30. Januar gemacht wurde, sondern eines vom Sommer 1933. In der Vergrößerung ist dies auch deutlich zu erkennen. Die Menschen tragen Sommerkleidung und statt der vielen Fackeln sieht man am linken und am rechten Bildrand große Beleuchtungsscheinwerfer. Gegenüber dem originalen Foto hat dieses den Vorteil, dass die militärischen Formationen der Vorbeimarschierenden deutlich zu erkennen sind, und auch die Bevölkerung am Rand der Straße hebt geschlossen den rechten Arm zum Hitler-Gruß. Das Original dagegen zeigt nur ein helles Band. Es ist das der Marschierenden, das sich durch das Brandenburger Tor und über den Pariser Platz schlängelt. Die Belichtungszeiten und die Dichte der Fackeln ließ eine andere Bildauflösung nicht zu. Und auch die Zuschauer sind nur als dicht stehende Menge auszumachen, einen Hitler-Gruß sieht man nicht.

Ein halbes Jahr nach dem Machtantritt ließ Joseph Goebbels den Spielfilm *Hans Westmar* drehen, der den „unbekannten SA-Mann“ (Vorbild Horst Wessel) verherrlichen



sollte. In diesem Zusammenhang wurde der Fackelzug nachinszeniert.<sup>49</sup> Gegenüber dem Original hatte das Filmbild Vorteile in der Deutlichkeit der Darstellung. Das NS-Filmfoto ist jenes aus den Schulbüchern. Diese übernehmen also eine doppelte Inszenierung. Das Ereignis wird inszeniert und als solches medial optimiert noch einmal in Szene gesetzt.

Die NS-Berichterstattung unterschlägt natürlich, dass es nicht riesige Massen, sondern etwa 25.000 Menschen waren, die am 30. Januar 1933 nicht spontan, sondern wohl organisiert den Zug durchführten.<sup>50</sup> Nicht genannt wird auch, dass der Stahlhelm mit seinen Formationen als Ausdruck der Koalition mit dem konservativen Lager Teil des Zuges war. Der britische Botschafter berichtete nach London von der „philosophischen Ruhe“ der deutschen Bevölkerung an diesem eisig kalten Januartag. Von Begeisterung konnte also nicht die Rede sein.<sup>51</sup>

Stephane Roussel, 1933 Berliner Korrespondentin der französischen Tageszeitung *Le Matin*, hat am 30. Januar 1933 den Fackelzug aus nächster Nähe beobachtet. In ihren Erinnerungen schreibt sie: „Ich registriere auch Bilder und Gesten, die ich nicht vergessen werde und die kein Fotograf festgehalten hat: Männer und Frauen, die den Blick abwenden, wenn die braunen Uniformen vorbeiziehen, und die sich beeilen, im Innern der Häuser zu verschwinden. Denen es schwerfällt, ihren Zorn, ihre Ohnmacht, ihren Schmerz oder ihre Angst zu verbergen. Einem jungen Mädchen laufen die Tränen über das Gesicht. Sie steht wie alle andern am Rand des Bürgersteigs, während die SA vorbeimarschiert.“<sup>52</sup>

---

49 Herz, 1994, 204. Goebbels, der den Film als Ganzes stark kritisierte, bewertete aber vor allem die Massenszenen als „hervorragend“. Seit 1939 wurde *Hans Westmar* als politischer Aufklärungsfilm in den Schulen eingesetzt. Siehe Dorothea Hollstein, *Jud Süß und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm*, Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1983, S.32-37, 243f.

50 Nach Goebbels waren es eine Millionen Menschen, die nationalsozialistische Presse sprach von einer halben Million. Der britische Botschafter schätzte die Zahl auf 50.000, sein Militärattache ging von 15.000 aus. Siehe Kershaw, 1998, S.550.

51 Knopp, 1992, 114ff.

52 Stephane Roussel, *Die Hügel von Berlin. Erinnerungen an Deutschland*, Reinbek 1986, S.71.

Im August 1933 wurde der ehemalige Präsident des Deutschen Reichstages, der sozialdemokratische Politiker Paul Löbe (1875-1967), aus dem Spandauer Gefängnis in das Konzentrationslager Dürrgoy bei Breslau gebracht. In seinen Erinnerungen berichtet er über die Umstände dort: „Achtzig Feldbettstellen standen in Doppelreihen übereinander in der Baracke, hundertzwanzig Häftlinge lagen auf dem gestampften Erdboden, darunter auch ich. Etwa vier Meter von den Kübeln entfernt, in die 200 Eingeschlossene ihre Bedürfnisse befriedigten, befand sich mein Lager. Tausende von Fliegen vermittelten einen regen Verkehr. Die neu hinzugekommenen Häftlinge wuschen sich und aßen aus denselben Konservenbüchsen, denn Geschirr war für sie nicht da. In der Nacht kamen uniformierte Verbrecher, stießen einzelne Gefangene mit ihren Stiefeln wach und trieben sie hinaus. Man hörte diese in der ‚Sanitätsbaracke‘ unter Schlägen schreien und wimmern, bis sie ohnmächtig herausgeschleppt und mit dem Kopf in die Regentonne gesteckt wurden, damit sie wieder zu sich kamen.“<sup>53</sup>

Über seine Ankunft und Unterbringung dort wurden von den Nationalsozialisten Fotografien gemacht, die einerseits ihn und seine politischen Freunde verhöhnen und andererseits über den wahren Charakter des Lagers täuschen sollten. Sie erschienen aller Wahrscheinlichkeit nach in einer NS-Zeitung.<sup>54</sup> Zu den im KZ Dürrgoy gemachten Fotografien gehört auch jenes, das ihn gemeinsam mit Karl Mache (1880-1944) und Hermann Lüdemann, dem späteren Ministerpräsidenten von Schleswig-Holstein zeigt. In einer Veröffentlichung über inhaftierte und ermordete Parlamentarier während des Dritten Reiches, heißt es über dieses Foto: „Im Sommer 1933 gingen in Schlesien SA-Leute mit diesem Bild hausieren.“<sup>55</sup>

---

53 Paul Löbe, *Der Weg war lang*, Berlin 1954, S.226.

54 *Notizen zur Geschichte der Sozialdemokratie in Schlesien bis 1933 und im Widerstand*, o.O. o J. (Vorwort Hans Stephan, Bonn 1985), S.82. Der Name der NS-Zeitung, in der ähnliche Fotos erschienen, wird in dieser Publikation leider nicht genannt.

55 Walter Hammer, *Hohes Haus in Henkers Hand. Rückschau auf die Hitlerzeit, auf Leidensweg und Opfergang Deutscher Parlamentarier*, Frankfurt/Main 1956, Abbildung 55.



Paul Löbe im KZ Dürrgoy, links Karl Mache, rechts Hermann Lüdemann,  
August 1933; unbekannter Fotograf

Das Propaganda-Bild vermittelt den Eindruck, die Gefangenen wären in einer Art idyllischer Berghütte untergebracht. Fast scheint es, sie würden gleich den mitgebrachten Reiseproviant verzehren wollen. Sie sitzen auf Holzbänken an einem Tisch, der mit einer Decke versehen ist. Das Fenster im Hintergrund hat Vorhänge. Nur die ernsten Gesichter deuten an, dass hier nicht eine Pause während einer Bergwanderung gemacht wird. Obwohl es also offenkundig ist, dass dieses Foto aus dem Konzentrationslager von Nationalsozialisten in propagandistischer Absicht gemacht wurde, wird es in einem Schulbuch verwendet, ohne dass auf diesen Zusammenhang hingewiesen wird.<sup>56</sup>

Unter der Überschrift „KZ Wirklichkeit“ übernimmt dasselbe Schulbuch ein Foto, das als Beispiel dienen kann, wie notwendig eine methodisch saubere Bildquellenkritik ist. Gezeigt wird eine Foltermethode im KZ Buchenwald, von der schon Eugen Kogon berichtet hat: „Die Hände wurden mit einem Strick auf dem Rücken des Häftlings eng zusammen gebunden, dann der Körper emporgehoben und die Fessel an einen Nagel gehängt, der in zwei Meter Höhe in einem Baum oder Pfosten eingeschlagen war, so dass

<sup>56</sup> Von Sarajewo, S.121. Versehen ist das Foto zudem mit Arbeitsaufträgen und Bemerkungen, die kaum zu verstehen sind.

die Füße frei in der Luft hingen. Das ganze Körpergewicht lastete also an den nach hinten gebogenen Gelenken. Ausrenkung der Schultergelenke unter furchtbaren Schmerzen war die Folge.<sup>57</sup> 1995 wurde der Vorwurf erhoben, es handele sich um eine Fälschung.<sup>58</sup> Als Beleg dafür wurden im wesentlichen zwei Argumente verwendet: So befindet sich auf der Rückseite des Fotos der Vermerk „Baumhängen/gestellte Aufnahme von der Defa“. Darüber hinaus wird darauf hingewiesen, dass die Körperhaltung bei dieser Foltermethode anders sei, als auf den Fotos dargestellt. Wenig später gehen zwei Aufsätze auf den Fälschungsvorwurf ein und können ihn widerlegen.<sup>59</sup> Ein Defa-Film mit diesem Bild ließ sich nicht finden, die Bildlegende könnte auch interpretiert werden im Sinne von „von der Defa zur Verfügung gestellt“. Aussagen von Zeitzeugen bestätigen zudem, dass bei dieser Foltermethode durchaus verschiedene Körperhaltungen möglich waren -je nachdem, zu welchem Zeitpunkt der Folter diese Aufnahmen gemacht wurden.



Die Foltermethode „Baumhängen“ im Konzentrationslager Buchenwald (1941);  
unbekannter Fotograf

57 Zitiert nach: Obenaus, 1995, 3-8, hier: 3.

58 Obenaus, 1995, 6, 8. Auch der offizielle Katalog der Gedenkstätte Bergen-Belsen verwendet das Foto vom „Baumhängen“. Siehe: Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), *Bergen-Belsen. Begleitheft zur Ausstellung*, (Hannover 1990), S.30.

59 Haibl, 1998,278-288 und Zämechnik, 1998,289-293.

Nicht immer jedoch sind Fehler den Bildredaktionen der Schulbuchverlage anzulasten. Diese verlassen sich in aller Regel auf die Informationen der Fotoarchive und auch diese sind nicht immer korrekt oder zumindest umstritten. Das Beispiel der Ausrufung der Republik durch Philipp Scheidemann am 9. November 1918 mag dies belegen. In verschiedenen Lehrbüchern tauchen verschiedene Fotos auf, die das Ereignis bildhaft dokumentieren sollen. Es ist immer Scheidemann zu sehen und tatsächlich steht er immer in einem Fenster. Wie an den Fenstern erkennbar ist, sind es jedoch zwei verschiedene Orte: ein Fenster befindet sich in der Reichskanzlei in der Wilhelmstraße, das andere im Reichstag. Auf Nachfrage gaben namhafte bundesdeutsche Bildarchive falsche oder uneindeutige Auskünfte. So wird z. B. auch erklärt, das bekannte Foto, welches Scheidemann tatsächlich auf dem Balkon des Reichstages zeigt, sei eine Inszenierung, die aus Anlass des 10jährigen Jubiläums der Novemberrevolution im Jahr 1928 vorgenommen wurde. Die Auffassung, dass kein Originalfoto von dem Ereignis vorliegt, fand auch Eingang in ein Schulbuch.<sup>60</sup> Tatsächlich gibt es ein Foto, welches zwei Wochen nach der Ausrufung der Republik am 24. November 1918 in der *Berliner Illustrierten Zeitung* veröffentlicht wurde. Es handelt sich um jenes vom Reichstag. Auch wenn damit noch nicht der eindeutige Beweis erbracht ist, dass der im Bild festgehaltene Moment tatsächlich der der Ausrufung der Republik am 9. November 1918 ist, spricht doch vieles dafür.<sup>61</sup>

---

60 *Geschichte konkret* 3, S. 126.

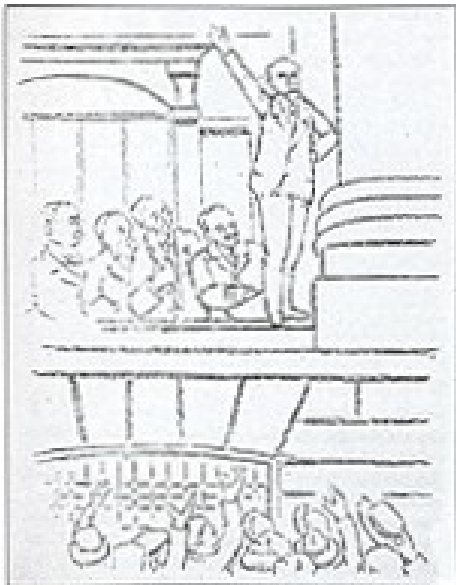
61 *Berliner Illustrierte Zeitung* vom 24.11.1918, Nr. 47, S.372.



Auf dem Balkon des Reichstags  
Scheidemann ruft 1918 in Berlin die Republik aus;  
Fotograf: Erich Greiser



Im Fenster der Reichskanzlei Wilhelmstraße  
Scheidemann spricht am Fenster;  
unbekannter Fotograf



Zeichnung eines Augenzeugen, Curt Vogel



Scheidemann am Fenster der Reichskanzlei;  
unbekannter Fotograf

Als weiteres zeitgenössisches Dokument ist eine Zeichnung überliefert, die den historischen Moment festhält. Der Zeichner, der sich vermutlich selbst im Bild porträtiert hat (links neben Scheidemann) berichtet über die Ereignisse: „Scheidemann (kam) sehr aufgeregt, nahm mich am Arm, schleppte mich durchs Postzimmer ins Lesezimmer, wir rissen die Tür zum Balkon auf, ich sah unten eine riesige Menge mit roten Fahnen, die immer mehr wuchs, und schrie, ohne Scheidemann zu fragen, hinunter: Arbeiter und Soldaten! Scheidemann wird sprechen! ... Wir hoben Scheidemann auf die Balustrade, und nun rief Scheidemann, es war gegen 2 Uhr, die Republik aus.“<sup>62</sup>

Die Praxis der Bildverwendung zeigt, dass scheinbar manchmal zuerst das Bild im Kopf existiert, welches sich dann das Bild auf dem Papier sucht. Das Bedürfnis, für entscheidende historische Situationen ein Foto mit symbolischem Charakter zu haben,

<sup>62</sup> Ernst Drahn, Ernst Friedegg (Hrsg.), *Deutscher Revolutionsalmanach für das Jahr 1919*, Hamburg/Berlin 1919, S.69-72, hier S. 71. Dort ist auch die Zeichnung von Curt Vogel abgedruckt.

führt zu falschen Zuschreibungen und Legenden. Ein Beispiel aus der unmittelbaren Nachkriegszeit kann dies belegen. In der kollektiven Erinnerung an die Besetzung Berlins durch die Rote Armee im Mai 1945 nehmen die Plünderungen, Misshandlungen und Vergewaltigungen durch Soldaten einen besonderen Platz ein. Das Bild der NS-Propaganda vom „bolschewistischen Untermenschen“ schien mit diesen Ereignissen seine Bestätigung zu finden. In Lebensbeschreibungen und Tagebüchern über diese Zeit wird immer wieder davon berichtet.<sup>63</sup> Bilder darüber gibt es naturgemäß selten. Eine Fotografie jedoch scheint das Verhältnis von Eroberern und Unterlegenen besonders sinnfällig zu machen. Ein Rotarmist und eine Berlinerin streiten sich um deren Fahrrad. Die beiden Hände der Frau halten den Lenker fest – noch ist das Rad ihr Eigentum. Mit ihrem gesamten Körpergewicht stemmt sie sich gegen die Entwendung des Rades. Der Soldat zieht seinerseits auch mit beiden Händen am Vorderrad. Schon diese Positionierung verdeutlicht die Eigentumsverhältnisse. Im Hintergrund stehen rund zehn Männer und Frauen und beobachten aufmerksam und angespannt die Situation. Im Schulbuch steht die Bildlegende: „Mai 1945 – Irgendwo in Berlin“.<sup>64</sup>



63 Z.B. Ruth Andreas-Friedrich, *Der Schattenmann, Tagebuchaufzeichnungen 1938-1948*, Berlin 2000, S.295ff.

64 *Expedition Geschichte* Band 3 (Klasse 9), S.181.



Auseinandersetzung zwischen einem sowjetischen Soldaten und einer Berlinerin um ein Fahrrad, Berlin  
1945; unbekannter Fotograf

Das Bild scheint für sich zu sprechen – zumal in flankierenden Textquellen von Raub, Vergewaltigung und Plünderungen die Rede ist. Eine weitere, das Gezeigte erklärende Legende ist anscheinend überflüssig. Das Foto zeigt auf dem Papier, was wir im Zusammenhang mit dem Kriegsende vielfach im Kopf haben. Bei genauerer Betrachtung der Fotografie ergibt sich ein ähnlicher, tatsächlich jedoch anderer Zusammenhang.<sup>65</sup> Hinter dem Rotarmisten steht halb verdeckt ein weiterer Uniformierter, der nicht einschreitet. An seiner Uniformmütze ist eindeutig zu erkennen, dass es sich um einen Angehörigen der US-Armee handelt. Den Londoner Protokollen entsprechend rückte auch diese in die ehemalige Reichshauptstadt Berlin ein – jedoch erst Anfang Juli 1945. Das Foto taugt also faktisch nicht als Symbol für jene Gemengelage aus Ausschreitungen, Anarchie und beginnenden Aufräumarbeiten vom Mai 1945 in Berlin.

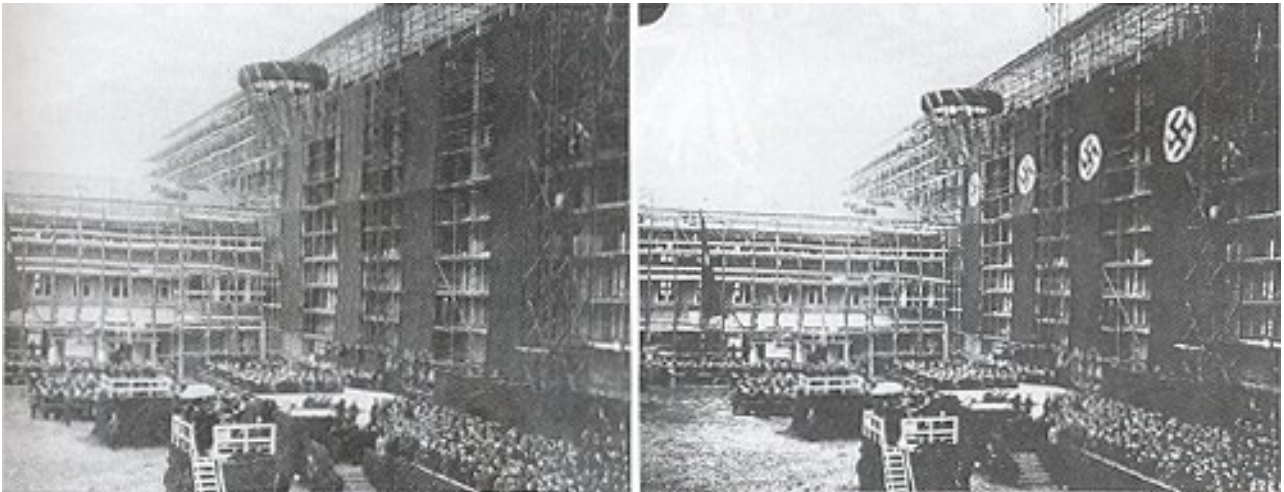
Durch die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung spätestens seit den 1990er Jahren wird das Verhältnis von Dokumentation und Inszenierung bei Fotografien vollends problematisch. Veränderungen von Fotos sind als solche nicht mehr zu erkennen, Abbildungen sind unendlich manipulierbar geworden. Im digitalen Raum werden so die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verwischt. Zu fragen ist, was es bedeutet, wenn diese digitalen Bilder unser Bild der Wirklichkeit prägen? Welche Konsequenzen hat es, wenn man Pressefotos, Geschichtsbildern oder Filmaufnahmen nicht mehr trauen kann, wenn diese nicht mehr Authentizität beglaubigen.

Ein Beispiel der Bildpraxis aus Berlin belegt die eklatante Missachtung des Fotos als Quelle selbst bei Werken mit historiografischem Anspruch. Im Zusammenhang mit dem Jubiläum 50 Jahre Luftbrücke veröffentlichte das Bezirksamt Tempelhof von Berlin einen Band zur Geschichte des Flughafens Tempelhof mit dem Titel *landing on tempelhof*. Abgebildet wird ein Foto vom Richtfest des Zentralflughafens am 4. Dezember 1937.

---

<sup>65</sup> Den Hinweis auf die falsche Zuschreibung verdanke ich Dr. Peter Jahn vom Deutsch-Russischen Museum in Berlin-Karlshorst.

Tatsächlich wirkt die Abbildung jedoch trotz des Richtkranzes eher wie eine Trauerfeier. Dieser Eindruck entsteht durch die am Rohbau angebrachten, vollkommen schwarzen Fahnen. Ein Vergleich mit dem Original zeigt zweierlei: Gezeigt wird erstens tatsächlich das Richtfest und zweitens wurden aus den Fahnen die Hakenkreuze heraus retuschiert.<sup>66</sup>



Das Richtfest auf dem Zentralflughafen Tempelhof am 4. Dezember 1937,  
im Original und retuschiert; unbekannter Fotograf

Ein Film wie *Forrest Gump* zeigt die Perfektion elektronischer Bildmanipulation. Ähnlich unterhaltenden Charakter haben die Montagen von Matthias Wähler. Er plazierte sich selbst in berühmte Fotografien und ist dergestalt z.B. zu erkennen hinter John F. Kennedy in dessen offenem Wagen oder auch knieend neben Willy Brandt am Mahnmal zum Gedenken an den Warschauer Aufstand des Jahres 1943.<sup>67</sup>

Die Chancen und Risiken des digitalen Zeitalters wollte der Wettbewerb *Award 1999. Digitale Fotografie, elektronische Bildbearbeitung* ausloten, der von der IG Medien ausgelobt worden war. Der Sieger dieses Wettbewerbs manipulierte berühmte Pressefotos wie z. B. Portraitaufnahmen Erich Honeckers, Che Guevaras, eine Aufnahme

<sup>66</sup> Bezirksamt Tempelhof von Berlin (Hrsg.), *Landing on Tempelhof. 75 Jahre Zentralflughafen, 50 Jahre Luftbrücke*, o.O. o. J. (Berlin 1998).

<sup>67</sup> Wähler, 1994. Nach: Haus der Geschichte, 1998, 11. Fotobeispiele siehe Derenthal, 1996, 282-287.

der Mondlandung oder der roten Flagge auf dem Berliner Reichstag im April 1945 – allesamt Fotos, die Teil unseres kollektiven Bildgedächtnisses geworden sind. Er fügte ihnen mittels digitaler Bildtechnik ein fast unbemerkbares anachronistisches Detail hinzu. Honecker hat so eine Anstecknadel von Porsche am Revers, die Besucher im Leipziger Zentralstadion lassen bei einer SED-Parteiveranstaltung mitten in den siebziger Jahren die „BRD“ hochleben, bei der Mondlandung 1969 war anscheinend der damals noch nicht existierende US-amerikanische Fernsehsender CNN bereits dabei und im Berlin oder Dresden des Jahres 1945 hissen Rotarmisten ihre Flagge über dem Dach einer McDonalds-Filiale.“<sup>68</sup>



„Es lebe unsere BRD“, 27. Juli 1977 im Leipziger Zentralstadion; Bildbearbeitung: Ingo Mische

Was in diesem Fall künstlerisch ausgelotet wurde, ist gängige Praxis der Tagespresse. So veröffentlichte das amerikanische Magazin *Newsweek* im Sommer 1994 auf der Titelseite ein Portrait des Footballstars O.J. Simpson, dem vorgeworfen wurde, seine Frau und deren Freund ermordet zu haben. Im gleichen Zeitraum machte die Zeitschrift *Times* mit dem gleichen Foto auf. Auf ihrer Titelseite jedoch wurde das Gesicht des Sportidols

<sup>68</sup> Zitat aus der Begründung der Preisvergabe.

nachgedunkelt, es erhält so einen dämonisierten Ausdruck.<sup>69</sup> Die gleiche Zeitschrift suggeriert 1998 während der Lewinsky-Affäre mit einem montierten Titelbild, welches die Praktikantin Monica Lewinsky und Bill Clinton zeigt, diese hätten eine besonders nahe Beziehung.<sup>70</sup> Ähnlich vertraut sollen Clinton und der maximo lider Kubas Fidel Castro erscheinen, die das Boulevardblatt *Daily News* beim Händeschütteln fotografiert haben will.<sup>71</sup>

Letztlich kann man auch auf lebende Menschen verzichten. Um die amerikanische Frau vom Ende des 20. Jahrhunderts zeigen zu können, synthetisierte der Computer ein Mannequin, das „zu einem Viertel angelsächsischer, mexikanischer oder kubanischer und zu einem Viertel asiatischer Herkunft sein sollte.“ Auf die gleiche Weise schuf das *Time-Magazin* eine multiethnische Schönheit, in die man sich nur nicht verlieben darf.<sup>72</sup>

Auch in Deutschland wird so verfahren. Der bekannte Fotograf Günter Zint, der seit Jahren mit diesem Thema befasst ist, urteilt, dass beispielsweise das Wochenmagazin *Focus* jedes zweite von ihm veröffentlichte Bild bearbeitet. In ihrem Bestreben, der Öffentlichkeit das erste Foto von Prinzessin Stephanie mit ihrem Baby zeigen zu können, betreiben die Blätter der Regenbogenpresse eine elektronische Kindsunterschlebung und legen ihr pränatal gleich neun verschiedene Kinder in den Arm.<sup>73</sup> Auch offizielle Stellen sind sich für solche Verfahren nicht zu schade. Die Thüringer Landesregierung veröffentlicht 1998 ein Foto des US-Präsidenten Bill Clinton, dem Bundeskanzler Helmut Kohl und dem Ministerpräsidenten des Landes Thüringen Bernhard Vogel beim Besuch des Gastes in Erfurt. Im Hintergrund ist eine Menschenmenge zu sehen. Nicht mehr vorhanden ist jedoch das Plakat im Hintergrund, das auf dem Originalbild der Agentur Reuters noch vorhanden war. Dort stand zu lesen: „Ihr habt auch in schlechten Zeiten dicke Bäuche“.<sup>74</sup>

---

69 Clayssen, 1996, 74.

70 Herbert Kremp, *In der neuen Welt*, in: *Die Welt*, 29.1.1998. Siehe auch Hinnerk Berlekamp, *Das Recht auf die eigenen Zähne. Die beiden US-Nachrichten-Magazine Newsweek und Time streiten um die Manipulation eines Fotos*, in: *Berliner Zeitung*, 29./20.11.1997.

71 Robert Jacobi, *Die Finger des Bösen. Ein US-Blatt montiert Clinton und Castro zusammen*, in: *SZ*, 14.9.2000.

72 Clayssen, 1996, 78. Burgin, 1996, 32.

73 Doelker, 1997, 26.

74 Haus der Geschichte, 1998, 23.

Um diesem Umgang mit Fotos entgegenzuwirken, unterzeichneten die wichtigsten Interessenverbände im Bereich der Fotografie und des Journalismus eine freiwillige Selbstverpflichtung zur Kennzeichnung bei Bildmanipulationen, um den Wert dokumentarisch-publizistischer Fotos zu sichern. Wenn – um nur ein Beispiel zu geben – „Personen und/oder Gegenstände hinzugefügt/oder entfernt werden“, soll die Abbildung mit einem „(M)“ gekennzeichnet werden.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Zu den Unterzeichnern gehören u.a.: IG Medien, Bundesverband der Pressebild-Agenturen und Bildarchive, Centralverband Deutscher Berufsfotografen, Deutscher Journalisten-Verband, FreeLans. Vgl. *(M) kennzeichnet Manipulationen*, in: *Menschen, Macher, Medien*, 1997, Nr. 12, S. 18. Eine Kennzeichnung muss außerdem erfolgen, wenn „verschiedene Bildelemente oder Bilder zu einem neuen Bild zusammengefügt werden.“ Siehe auch: Jansen, 2000, 20f.