

Hans Becker von Sothen  

---

BILD-LEGENDEN





Hans Becker von Sothen

Fotos machen Politik

# **BILD-LEGENDEN**

Fälschungen – Fakes –  
Manipulationen

**ARES VERLAG**

Umschlaggestaltung: DSR – Digitalstudio Rypka GmbH, Thomas Hofer, Dobl, [www.rypka.at](http://www.rypka.at)  
Umschlagabb. Vorderseite: Ullstein-Bilderdienst (Das Bild zeigt die von Jewgeni Chaldej nachgestellte Hissung der Sowjetflagge auf dem Berliner Reichstag Anfang Mai 1945.), Umschlagabb. Rückseite: Die Bildfolge auf der Rückseite des Buchs zeigt eine Fotografie von 1926 mit Nikolai Antipow, Stalin, Sergej Kirow und Nikolai Schwernik. Später verschwinden auf den Fotos sukzessive Antipow (1940) und Schwernik (1949), bis schließlich auf einem Gemälde Stalins von Isaak Brodski nur noch Stalin selbst übrigbleibt.

Abb. Innenteil: Ullsteinbild: S. 36, 46, 47, 67, 86 unten, 87, 138, 151, 172, 180 oben, 182, 183, 190, 217, 224, 225, 243 | Magnum: S. 125, 127, 129 | Corbis: S. 176, 179, 180 unten, 199 oben  
APA: S. 254 oben | Bundesarchiv, Koblenz: 86 oben | National Archives (NARA), Washington: 44 oben u. unten rechts | Imperial War Museum, London: S. 122 | Museo Nacional Centro Reina Sofia, Madrid: S. 121 | National Library of Australia, Canberra: S. 251 | Elka Król: S. 218 | Alle restlichen Bilder: Archiv des Verlages und des Autors

Wir haben uns bemüht, bei den hier verwendeten Bildern die Rechteinhaber ausfindig zu machen. Falls es dessen ungeachtet Bildrechte geben sollte, die wir nicht recherchieren konnten, bitten wir um Nachricht an den Verlag. Berechtigte Ansprüche werden im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

#### **Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

#### **Hinweis:**

Dieses Buch wurde auf chlorfrei gebleichtem Papier gedruckt. Die zum Schutz vor Verschmutzung verwendete Einschweißfolie ist aus Polyethylen chlor- und schwefelfrei hergestellt. Diese umweltfreundliche Folie verhält sich grundwasserneutral, ist voll recyclingfähig und verbrennt in Müllverbrennungsanlagen völlig ungiftig.

*Auf Wunsch senden wir Ihnen gerne kostenlos unser Verlagsverzeichnis zu:*

Ares Verlag GmbH  
Hofgasse 5 / Postfach 189  
A-8011 Graz  
Tel.: +43 (0)316/821636  
Fax: +43 (0)316/835612  
E-Mail: [ares-verlag@ares-verlag.com](mailto:ares-verlag@ares-verlag.com)  
Weitere Informationen finden Sie im Internet unter:  
[www.ares-verlag.com](http://www.ares-verlag.com)

ISBN 978-3-902732-04-0

Alle Rechte der Verbreitung, auch durch Film, Funk und Fernsehen, fotomechanische Wiedergabe, Tonträger jeder Art, des auszugsweisen Nachdrucks oder der Einspeicherung und Rückgewinnung in Datenverarbeitungsanlagen aller Art, sind vorbehalten.

© Copyright by Ares Verlag, Graz 2013

Layout: Ecotext Verlag, Mag. Schneeweiß-Arnoldstein, 1010 Wien  
Gesamtherstellung: Druckerei Theiss GmbH, A-9431 St. Stefan  
Printed in Austria

# Inhalt

Einleitung .....	9
Der Krimkrieg. Roger Fenton und das Tal des Todesschattens .....	23
Die Toten von Gaëta (1860/1861) .....	29
Der amerikanische Bürgerkrieg: „The Home of a Rebel Sharpshooter“ .....	32
Die Pariser Kommune und die Photomontagen des Eugène Appert .....	35
„Sie liefern die Bilder – ich liefere den Krieg!“ .....	40
1906: „Parole Königsberg – Berlin!“ Eine Kronprinzessin taucht auf .....	46
Teddy Roosevelt auf Reisen .....	48
Sarajewo 1914: Der Attentäter, der keiner war .....	50
Kriegsausbruch 1914 in München: Hitler auf dem Odeonsplatz – eine Fälschung? .....	52
Der Erste Weltkrieg: Greuelpropaganda und Fotografien .....	57
Roger Casement: Ein Rebell in Gefängnismauern .....	70
Frank Hurley: Der Krieg als ästhetische Bildkomposition .....	72
Lenin und die Liebe zur Diktatur des Proletariats .....	76
Scheidemann und Liebknecht: Die Ausrufung der deutschen Republik 1918 .	83
Kriegsverbrecher: Monarchen hinter Gittern .....	89

Femgericht: Eine Fotofälschung der preußischen Polizei .....	92
1924: Hitler – <i>nicht</i> vor der Landsberger Festung. Das Foto von der Haftentlassung .....	99
Wo ist Trotzki? Die sowjetischen Bildfälschungen der Stalinzeit (1924–1953) .....	104
Foto-Säuberung: Ernst Thälmann marschiert allein .....	109
Der spanische Bürgerkrieg: Robert Capas „Fallender Soldat“ .....	113
Leni Riefenstahl: Rosen vom Propagandaminister .....	135
1937: Mussolini und die Überreichung des Schwerts des Islam .....	140
1938: Die brennende Berliner Synagoge .....	149
1939: Der Nichtangriffspakt und Stalins Zigarette .....	152
1940: Hitler tanzt. Die Nachricht von der Kapitulation Frankreichs .....	155
Die Ostfront im Kalten Krieg .....	158
MacArthurs Landung auf den Philippinen .....	167
Tito und Hodscha: Stalins Schüler auf dem Balkon .....	170
Die sowjetische Flagge auf dem Reichstag (1945) .....	172
Jewgeni Chaldej, 1945: „Rache“ – Das brennende Haus in Österreich .....	181
Iwo Jima: Hissung der US-Flagge als Zeichen des Sieges (1945) .....	186
Torgau 1945: Der verspätete Handschlag .....	189
1946: Der doppeldeutige Güterzug .....	192
Mao und Chinas Bildmanipulationen .....	195
McCarthys Rache: Ein schmutziger Wahlkampf (1950) .....	198

.....	INHALT	7
Dubček und der Prager Frühling .....		205
Kalter Krieg in Deutschland: Adenauer und Ulbricht in Uniform .....		206
„Nazis“ in Deutschland: Eine gefälschte Reportage (1966) .....		209
Brandt und Bahr bei Breschnew .....		211
Die Wucht der Bilder: Die Wehrmachtsausstellung (1996–2004) .....		213
Clinton in Thüringen: Die verschwundenen Kritiker (1998) .....		230
Der erste Golfkrieg – Nayirah und die falschen Brutkästen .....		231
2001: Trittin und die Göttinger „Autonomen“ .....		237
Onkel Powells Märchenstunde: Satellitenfotos als Kriegsgrund (2003) .....		242
2006: „Reutersgate“ – oder Falscher Rauch über Beirut .....		247
Der Tod des Osama bin Laden: Von 9/11 zum Afghanistankrieg .....		253
2010: Mubarak: Photoshoppern vor dem Untergang .....		256
Syrien: Von Bloggern und anderen Helden .....		259
Namenverzeichnis .....		269

Für Johanna, Emma,  
Johann, Maria Paula,  
Tomás,  
Lucy, Jonathan und Michel



# Einleitung

**E**in Bild sagt mehr als tausend Worte“: So preist der politische Publizist Kurt Tucholsky die Suggestionskraft der Bilder:

*... Und weil ein Bild mehr sagt als hunderttausend Worte, so weiß jeder Propagandist die Wirkung des Tendenzbildes zu schätzen: von der Reklame bis zum politischen Plakat schlägt das Bild zu, boxt, pfeift, schießt in die Herzen und sagt, wenn's gut ausgewählt ist, eine neue Wahrheit und immer nur eine. Es gibt Beschreibungen, die die Bilder übertreffen, aber das ist selten. Es gibt hunderttausend Fotografien, die den besten Schilderer übertreffen, das ist die Regel ...<sup>1</sup>*

Daß Bilder angeblich für sich selbst sprechen und eigentlich keinerlei Mittler benötigen, fällt ihm aber schon während der Kaiserzeit auf. 1912 schreibt er im *Vorwärts*, dem sozialdemokratischen Zentralorgan:

*Im Berliner Gewerkschaftshaus hängen an den Wänden Fotografien verstümmelter Hände. Betriebsunfälle der Holzarbeiter. Sie wirken: das rüttelt auch 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, so wird erzogen, so werdet ihr behandelt, und so werdet ihr bestraft. Mit Gegensätzen und Gegenüberstellungen. Und mit wenig Text [...].<sup>2</sup>*

Ist es wirklich so? Sprechen Bilder – und die Fotos im besonderen – für sich selbst? Doch was, so fragt der Historiker und Pädagoge Christoph Hamann provokant, wenn man die Bildunterschriften unter den Fotos der verstümmelten Waldarbeiter bei Tucholsky ändert?

*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>3</sup>*

Daß der Fotografie bewußt oder unbewußt eine höhere Glaubwürdigkeit zugestanden wird als einer Zeichnung oder einem Gemälde, liegt in ihrer Geschichte. Fotos, so sind wir geneigt anzunehmen, liefern Beweismaterial und sind Mittel der Beglaubigung. Lange Zeit galten sie als unwiderleglicher Beweis dafür, daß ein bestimmtes Ereignis sich tatsächlich abgespielt hat: „Das Bild mag verzerren; immer aber besteht ein Grund zu der Annahme, daß etwas existiert – oder existiert hat –, das dem gleicht, was auf dem Bild zu sehen ist.“<sup>4</sup> Der Schritt vom Gemälde zur Fotografie wurde als ein Schritt zur objektiven Wahrheit des Dargestellten, zur

Authentizität gesehen. Goya hat einem Blatt aus seinem Zyklus *Los desastres de la guerra* noch mit der Anmerkung versehen: „*Yo lo ví*“ (Ich habe das gesehen!), unter einem anderen titelte er: „*Esto es lo verdadero*“ (Das ist die Wahrheit!). Von Fotos erwartet man, daß das, was sie zeigen, auch ohne diesen Zusatz stimmt.

Walter Lippmann hatte ein ähnlich positiv-naives Bild von der unmittelbaren Wirkung des Abgebildeten:

*Fotografien haben heute die Autorität über unsere Vorstellungskraft, die noch gestern dem gedruckten Wort zukam und davor dem gesprochenen Wort. Sie scheinen außerordentlich wirklich. Sie erreichen uns, so stellen wir es uns vor, auf direktem Weg, ohne menschliches Zutun, und sie sind die denkbar müheloseste Nahrung für den Geist.<sup>5</sup>*

Andererseits ist ein Foto nicht unbedingt immer als Nachweis für die Seriosität einer Nachricht nötig. Es gibt auch das andere Extrem: die Auffassung, ein Foto verfälsche tendenziell eine Nachricht oder lenke zumindest von ihr ab. Gerade das Fehlen von Fotos könne daher ein Hinweis auf die Qualität des Mitgeteilten haben. Lange Zeit gehörte es überraschenderweise zum Erscheinungsbild eines Qualitätsblatts, daß es mit Fotos eher sparsam umging. Die Londoner *Times* oder die *Neue Zürcher Zeitung* gehörten über viele Jahrzehnte zu diesen Blättern. Als letzte Traditionszeitung schaffte am 5. Oktober 2007 die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* das Fotoverbot für die erste Seite ab.

Können Fotos also doch lügen? „Die Konsequenzen des Lügens“, so die amerikanische Kulturkritikerin Susan Sontag,

*müssen für die Fotografie zwangsläufig bedeutsamer sein, als sie es für die Malerei je sein können. Weil die Bilder der Kamera einen Anspruch auf Wahrhaftigkeit erheben. ... Ein gefälschtes Gemälde (ein Gemälde, das einem falschen Maler zugeschrieben wird) verfälscht die Kunstgeschichte. Ein gefälschtes Foto (ein Foto, das retuschiert, auf andere Weise verändert oder mit einer falschen Bildunterschrift versehen wurde) verfälscht die Wirklichkeit.<sup>6</sup>*

Unter einer Fälschung versteht man eine bewußte und mit der Absicht der Täuschung inszenierte Veränderung und Manipulation eines Bildes, insbesondere des Bildinhalts, durch Auswahl, Zusätze oder Auslassungen bei der Bildinformation, aber auch durch die Veränderung des Bildzusammenhangs. Solche Manipulationen können vor, während oder auch nach der Aufnahme erfolgen. Eine Manipulation des Fotografen zeitlich *vor* der Aufnahme nennen wir Inszenierung. *Während* der Aufnahme kann der Fotograf technisch, etwa durch die Veränderung der Belichtung, eingreifen. Die Manipulationen, die *nach* der Aufnahme vorgenommen werden können, geschahen früher in der Regel durch Retusche, Montage und dem Beschneiden der Fotos – heute auch durch technische Bildbearbeitungen mittels „Photoshop“.

Eine weitere Form der Fälschung oder der Verfälschung sind Arrangements oder gestellte Szenen. Sie täuschen vor, eine historische getreue Situation abzubilden. Die frühen fotografischen Dokumentationen aus dem 19. Jahrhundert, etwa aus dem

Krimkrieg, dem amerikanischen Bürgerkrieg oder der Nachstellung des Eugène Appert der Geschehnisse aus der Zeit der Pariser Kommune gehören in dieses Genre. Bei allen spürt man noch die Nachwirkungen der Malerei, bei denen bei einer großen Gruppe der Dargestellten alle Wert auf eine unverwechselbare Darstellung ihres Gesichts legten. So liegen diese ersten Gruppenfotografien oder fotografischen Nachinszenierungen in der Tradition der Rembrandtschen „Nachtwache“, der Königsberger Krönung Adolph von Menzels oder der Kaiserproklamation in Versailles von Anton von Werner. Zu denken wäre auch an die Schule des Hyperrealismus im 19. Jahrhundert,<sup>7</sup> die uns auch durch die offizielle Militärmalerei des 19. und 20. Jahrhunderts bekannt ist. Man könnte hier von einer sorgfältig „inszenierten Dokumentation“ dieser Form der Malerei sprechen, die die Anfänge der Fotografie in hohem Maße geprägt hat. Aber auch die Genremalerei des 18. und 19. Jahrhunderts haben die Ästhetik der frühen Fotografie zweifellos beeinflusst. Alain Jaubert spricht von den ersten Fotografen als „verhinderten Malern“.<sup>8</sup>

Arrangements in der Fotografie verschwinden jedoch nicht etwa im 20. Jahrhundert mit dem Beginn der Moderne in der Ästhetik. Ganz im Gegenteil. Denken wir etwa an die Filmaufnahmen, die später Szenen der russischen Oktoberrevolution 1917 für Filmaufnahmen darstellen. Diese wurden in der Regel ohne Täuschungsabsicht als Historienfilme hergestellt, fanden aber später nicht selten Eingang in die Geschichtsbücher als authentische Bebilderung historischer Ereignisse.

Während des Stalinismus wurden gestellte Aufnahmen häufiger. Besonders deutlich ist das noch heute in den Aufnahmen des sowjetischen Kriegsphotografen Iwan Schagin von patriotischen Sowjetbürgern im Krieg in der Zeitung *Komsomolskaja Prawda*.<sup>9</sup> Auch mit Blick auf die Berliner Bilder von Jewgeni Chaldej von 1945 und das Bild der US-Fahnenhissung von Iwo Jima läßt sich – trotz der neuesten Forschungsergebnisse – von Inszenierung sprechen. Mit der vermutlich berühmtesten Inszenierung haben wir es wohl bei Robert Capas „Fallendem Soldaten“ aus dem spanischen Bürgerkrieg zu tun.

Daß ein Foto inszeniert wird, kann also die unterschiedlichsten Gründe haben. Waren in der Anfangszeit der Fotografie technische Gründe ausschlaggebend und das Bedürfnis nach einem Arrangement wie man es aus der Malerei kannte, so änderte sich das später. Nachinszenierungen von historischen Ereignissen geschahen, weil der Fotograf zu spät kam (so bei Roger Fentons Foto „Tal des Todesschattens“ oder der Hissung der Fahne von Iwo Jima) oder weil Fotografen zu den Ereignissen nicht zugelassen waren (wie bei den Kampfhandlungen im amerikanischen Bürgerkrieg oder während des Ersten Weltkriegs). Nachgestellt wurden Geschehnisse, die nicht oder nicht ausreichend fotografisch dokumentiert worden waren (etwa die russische Oktoberrevolution 1917 oder die Ausrufung der deutschen Republik 1919). Diese Nachinszenierungen konnten einhergehen mit einer gleichzeitigen Schönfärbung der Ereignisse oder deren Verteufelung (wie etwa bei Apperts Inszenierung der Pariser Kommune). Es kam auch vor, daß eine gänzlich erfundene

Handlung (wie bei dem Polizeifoto eines Femgerichts durch die preußische Polizei) inszeniert wurde. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang sicher auch die mehrfache Nachstellung des bekannten amerikanisch-sowjetischen Handschlags von Torgau 1945, bei dem das Ereignis gleich mehrfach nachinszeniert wurde, bevor das heute bekannte „offizielle“ Bild aufgenommen wurde.

Die häufigste Form der Manipulation von Bildern geschieht durch die nachträgliche Veränderung der Fotos selbst. Das kann in verschiedenen Formen geschehen:

- durch das Löschen von Informationen; bekanntes Beispiel: Eine oder mehrere Personen oder auch Gegenstände etc. werden aus dem originalen Bild herausretuschiert.
- durch Einfügen: Wenn etwa eine Person oder ein Gegenstand hinzugefügt wird, der/die ursprünglich nicht auf dem Foto zu sehen gewesen ist. Im klassischen Repertoire etwa durch Einfügung von Teilen anderer Fotos oder aus demselben Foto (Verdoppelung). Beliebte war zu bestimmten Zeiten auch, wie man an dem berühmten Foto Jewgeni Chaldej sehen kann, das Einzeichnen von Gegenständen wie etwa Flugzeuge oder andere Dinge, die entweder die Aussage des Fotos ändern können oder auch nur als „Schönheitsoperation“ zur scheinbaren Verbesserung von Ästhetik und Bildkomposition dienen.

Retuschen waren aber in Zeiten der mangelhaften Bildqualität und sehr grober Rasterung auf Zeitungspapier oft schon deshalb notwendig, weil diese grobe Rasterung die Unterscheidung von Grautönen fast unmöglich machte. Retuschierte man auf solchen Fotos gar nicht, konnte es passieren, daß nur ein grauer Nebel in der Zeitung erschien, der für den Leser kaum interpretierbar erschien. Bis in die 1950er und 1960er Jahre sehen wir daher in alten Fotobeständen oft Reste von weißen, schwarzen und grauen Retuschen. Diese haben nichts damit zu tun, daß etwa die Zeitung oder der Fotograf inhaltlich etwas „vertuschen“ wollten, sondern damit, daß es notwendig war, einen Schwarz-Weiß-Kontrast in das Foto hineinzubringen, damit der Leser überhaupt auf den ersten Blick sehen konnte, was auf dem Foto dargestellt war. In den meisten Fällen diente die Retusche also lediglich zur Verbesserung des „Schärfeeindrucks“ und zweifellos nicht der Manipulation des Bildbetrachters. Dies muß in Zeiten von Digitalaufnahmen, Photoshop und einem geschärften moralischen Blick auf fotografische Manipulationsmöglichkeiten auch betont werden, um nicht alle Retuschen jener Zeit gleich als Fälschungsversuche zu diskreditieren. Dennoch gehörten bis zur Erfindung der Digitalkamera die Retuschen zu den beliebtesten Mitteln der Manipulation von Bildern.

Auch eingefügte Retuschen (etwa von Rauch, Feuer, falschen Schattierungen etc.) können die ursprüngliche Aussage eines Fotos ändern. Fraglich ist, ob die Einfügung von Wolken oder Rauch lediglich als dramatisierendes Element – wie wir es aus den Fotos von Jewgeni Chaldej oder Dmitri Baltermanz kennen –, bereits ebenfalls schon ein fälschendes oder zumindest manipulatives Element darstellt.

Denn die Inhalte des Fotos werden damit ja, vordergründig betrachtet, nicht verändert. Nun sind aber auch atmosphärische Veränderungen bei einer Fotografie dann durchaus abzulehnen, wenn dem Foto schwerpunktmäßig eindeutig eine dokumentarische – und nicht nur eine rein künstlerische Bedeutung zukommt. Wie stark sich hier die moralischen Beurteilungen geändert haben, zeigt eben die unterschiedliche Beurteilung der Fotos von Chaldej und Baltermanz, die heute für ihre Fotos hochgeehrt und geschätzt werden, und beispielsweise dem palästinensischen Fotografen Adnan Hajj, dessen rauchgeschwängerte Foto-Bearbeitungen des bombardierten Beirut 2006 den „Reutersgate“ genannten Skandal auslösten. Hajj wurde von seiner Agentur nicht nur gekündigt, sondern ihm wurde auch seine zivile Existenz als Fotograf genommen, indem sein ganzes fotografisches Werk aus den Archiven der Agentur gelöscht wurde.

Eine weitere beliebte Form der Bildmanipulation ist die Fotomontage. Hier werden mehrere unterschiedliche Bildelemente zu einem neuen Bild zusammengefügt, wodurch sich die Bildaussage ändert. Offensichtliche Bildmontagen oder Collagen zum Zweck eindeutig erkennbarer Satire oder Karikatur fallen nicht hierunter, da der Fall hier klar bleibt: Der Betrachter bemerkt den „Schnitt“ in der Regel sofort. Das Foto wird zwar be- oder gar zerschnitten, doch heraus kommt ein in Größe, Perspektive etc. stark verfremdetes Kunstwerk, das nicht den Eindruck zu erwecken versucht, als sei es ein Foto mit dokumentarischem Charakter. Eine Täuschungsabsicht fehlt damit von Anfang an. In diese Kategorie fallen etwa die politischen Agitprop-Bildmontagen eines John Heartfield (eigentlich Helmut Herzfeld) und die Fotomontagen der 1920er Jahre, die noch in der Tradition des bürgerlichen Dadaismus eines Kurt Schwitters oder Raoul Hausmann stehen. Diese oft sehr ästhetisierende Technik der künstlerischen Fotomontage ist für eine absichtliche Bildmanipulation eher ungeeignet, denn, so Susan Sontag: „Je weniger frisiert, je weniger kunstfertig fabriziert, je naiver ein Foto ist, desto eher wird es für glaubwürdig gehalten.“<sup>10</sup> Oder umgekehrt: „Weil sie künstlerisch nicht hoch hinauswollen, wirken [...] Bilder [ohne Beimischung von Kunst] weniger manipulativ.“<sup>11</sup>

Ohne Täuschungsabsicht geschah auch das im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts übliche „Montieren“, das Einsetzen von Köpfen in ein bereits vorbereitetes Gruppenfoto. Man denke nur an die üblichen Fotos von Herrscherhäusern der Hohenzollern oder der Romanows (und als verspätetes Exemplar dieses Genres eine Gruppenaufnahme der Familie Bush),<sup>12</sup> auf denen die Gesichter oft physiognomisch gar nicht zu den Uniformen oder Kleidern der Damen passen wollen oder an die Gruppen- und Erinnerungsfotos von Regimentern, für die im Zweifel galt: „Einer fehlt immer“. Dennoch wollte man als Erinnerungsstück oder Devotionalie eine „vollständige“ Aufnahme der Gruppe. Und das ging in der Regel nur durch die Montage des Fotografen. Als Form der künstlerischen Gestaltung finden wir die Montage bereits sehr früh in den Werken des Schweden Oskar Rejlander, der

eine Form der moralisierenden „allegorischen Fotografie“ schuf – etwa in seinem Werk „Die zwei Wege des Lebens“ von 1856. Hier befinden wir uns noch ganz im Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts, in der die Montage des Bildes Teil einer moralischen Komposition des Werks war. Die Komposition gibt nicht vor, Bestehendes, Wirkliches, darzustellen, sondern versucht sich selbst als Gleichnis.<sup>13</sup>

Anders sieht es aus bei der böswilligen Täuschung des Bildbetrachters. Versucht der Bildbearbeiter die Tatsache seiner Bearbeitung zu verschleiern und dem geänderten Bild eine Form der Beweiskraft als Dokumentation der Wirklichkeit zuzuschreiben, dann manipuliert er; sein Bild wird von einem Dokument oder einem Kunstwerk zur Bildverfälschung. Als frühes Beispiel dafür lassen sich die nachgestellten Bildkompositionen des Fotografen Eugène Appert für die Zeit der Pariser Kommune (1871) anführen. Doch hier liegt wohl, trotz aller Parteilichkeit des Fotografen, keine Täuschungsabsicht vor. Vielmehr muß man die Bilder wie die damals üblichen Bilderbogen, nur für gebildete Schichten, lesen, die auf Jahrmärkten einem interessierten Publikum vorgeführt wurden.

Zu fälschenden Montagen kommt es in der Fotografie insbesondere in der Zeit des Stalinismus und des Maoismus, wo Personen munter herausgeschnitten und zusammenmontiert werden, je nachdem, ob jemand gerade in Ungnade gefallen ist oder einfach nur das Schönheitsempfinden bei der Bildkomposition stört. Ein Meisterwerk dieser post-stalinistischen Montage ist sicherlich das Herausschneiden von Alexander Dubček aus einem Foto nach seinem Sturz im Jahre 1968, das freilich auch die Grenzen dieser Technik zeigt. Seine Person ist aus dem Foto eliminiert worden. Sein rechter Fuß hat diese Operation freilich aus Versehen „überlebt“. Aber auch in Amerika hatte diese Technik zu jener Zeit einige Anhänger, wie aus dem Zusammenschnitt eines Wahlkampf-Fotos durch die Helfer des Senators McCarthy ersichtlich wird.

Schließlich kann eine Bildmanipulation durch eine absichtlich falsche oder irreführende Bildunterschrift geschehen: Hier wird das Bild in einen anderen Bildzusammenhang gestellt, so daß das eigentlich originale und unverfälschte Foto dadurch plötzlich eine ganz andere Aussage erhält. Hier haben wir es (neben den Manipulationen am Bild selbst) mit der vermutlich häufigsten Form von Bildmanipulation zu tun.

Noch einmal: Hatte Tucholsky wirklich recht, als er meinte, ein Bild sage mehr als tausend Worte? Spricht ein gutes Bild stets für sich selbst und benötigt daher überhaupt weder eine Erklärung noch eine Bildunterschrift? Jede Fotografie sei, so Susan Sontag, ein Fragment, das von der Umgebung abhängt, in die sie gestellt wird. Moralisten verlangten von einer Fotografie etwas, was keine Fotografie je leisten könne, nämlich, daß sie spreche.<sup>14</sup> Die Fotografin Diane Arbus war noch weniger optimistisch über den offenbaren Aussagewert eines Fotos: „Eine Fotografie ist das Geheimnis eines Geheimnisses: je mehr sie dir erzählt, desto weniger weißt

du.“<sup>15</sup> Je offensichtlicher das Dargestellte, desto verborgener scheint die Wahrheit zu sein.

In den Zeiten vor der Erfindung der Fotografie hatten es die Künstler leichter. Ein Gemälde in der Tradition der abendländischen Tafelmalerei benötigte keine Bildunterschrift. Sie erschloß sich dem Gebildeten durch seine Ikonographie, die Symbolik des Abgebildeten, den Kanon an Sujets, die jeder kannte, der Teil seiner Kultur war. Wappen benötigten für den Kenner keine beigefügten Namen; Heiligenbildern genügte ein Heiligenattribut, das Erklärungen unnötig machte. Nur wenn Bilder eine Geschichte erzählten, die sich nicht sofort erschloß, wie etwa beim Teppich von Bayeux, wurde beschriftet. Mit der Erfindung der Fotografie ändert sich etwas Wichtiges. Aus einem Gegenstand der Verehrung und Bewunderung wird langsam ein Gegenstand der Dokumentation. Und Dokumente müssen zugeordnet und beschriftet werden. Für Walter Benjamin ist klar: Fotos beginnen „Beweisstücke im historischen Prozeß“ zu werden. Sie brauchen folglich „Wegweiser“ – und die Illustrierten beginnen, diese aufzustellen:

*Richtige oder falsche – gleichviel. In ihnen ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden. Und es ist klar, daß sie einen ganz anderen Charakter hat als der Titel eines Gemäldes.*<sup>16</sup>

Zeitungsmacher und Verlagslektoren wissen von jeher, daß ein Bild nicht für sich selbst spricht. Hier gilt das eiserne Gesetz: „Bringe nie ein Foto ohne Bildunterschrift!“, auch wenn sich das Abgebildete angeblich von selbst versteht. Denn erst die Bildunterschrift gibt dem Betrachter in der Regel den Schlüssel zur Deutung des Bildes. Dieser Schlüssel aber verleiht häufig nur scheinbar einen freien Zugang. Goethes (volkstümlich verkürzter) Satz „Man sieht nur, was man weiß!“<sup>17</sup> trifft den Kern, interpretieren wir ein Bild oder einen Sinneseindruck doch nicht nur mit dem Wissens- und Erfahrungsschatz, den wir glauben zu haben, sondern vor allem in Zeiten überwältigender Sinneseindrücke und begrenzten Wissens mit dem, was man uns an Informationen an die Hand gibt. Sie leiten so ganz maßgeblich unsere Interpretation des Gesehenen. Nur Moralisten verlangen von einer Fotografie etwas, was diese nicht leisten kann, nämlich daß sie spricht – und daß sie ganz ohne weiteres für sich selbst spricht. Doch selbst eine völlig korrekte und scheinbar neutrale Bildunterschrift (Datum, Ortsangabe, Name, dargestellter Gegenstand) ist in der Regel nur eine unter vielen möglichen Interpretationen des Bildes.<sup>18</sup>

Fälschungen und Verfälschungen durch Bildunterschriften sind wohl auch deshalb so häufig, weil sie die bequemste und schnellste Möglichkeit der Manipulation der Aussage eines Bildes sind. Doch falsche Bildunterschriften müssen nicht immer notwendigerweise in Manipulationsabsicht entstehen. Zunächst werden in der Regel die Bildunterschriften ebensowenig von den Fotografen gemacht, wie die Überschriften von Zeitungsartikeln nicht von den Autoren dieser Artikel stammen, sondern erst in den Redaktionen entstehen; darauf legen diese auch als Teil der Pressefreiheit und der Freiheit der Interpretation des Vorgefundenen großen

Wert. Die Bildunterschrift, die der Fotograf mit dem Bild an die Agentur oder an „seinen“ Verlag oder „seine“ Zeitung schickt, ist dabei nur eine Art „Servier-vorschlag“. Das hat nicht selten zu Mißverständnissen, ja zu Verdrehungen und Verfälschungen geführt; unbeabsichtigten, aber auch zu beabsichtigten. Außerdem ist die Gefahr groß, daß versucht wird, Bildunterschriften mit den Artikeltexten „kompatibel“ zu machen, als einen Zusammenhang zwischen Bebilderung und Artikel herzustellen, der oft nur mit Mühe gelingt oder auf Kosten der Wahrheit der Aussage der Bildlegende verfertigt wird.<sup>19</sup>

Die berühmte Fotografin Gisèle Freund berichtet über einige besonders bemerkenswerte Beispiele solcher Verfälschungen:<sup>20</sup>

*... Wenige Fotografen haben die Möglichkeit, ihren Blickwinkel durchzusetzen. Es genügen oft wenige Dinge, um Fotos einen ganz diametral entgegengesetzten Sinn als den vom Reporter beabsichtigten zu geben. Diese Erfahrung habe ich seit meinen Anfängen gemacht: Vor dem Krieg spielten sich an der Börse von Paris die Käufe und Verkäufe von Wertpapieren noch an der Luft – unter den Arkaden – statt. Eines Tages machte ich eine ganze Serie von Fotos, bei dem ich mir als Objekt einen Börsenmakler vorgenommen hatte. Manchmal lächelnd, manchmal mit angstvollem Gesichtsausdruck ... redete er den Leuten zu. Ich schickte die Fotos an verschiedene europäische Illustrierte unter dem nichtssagenden Titel: „Momentaufnahmen von der Pariser Börse“. Einige Zeit später erhielt ich die Belegausschnitte einer belgischen Zeitschrift, und wie groß war mein Erstaunen, meine Fotos unter einer Schlagzeile zu finden, die lautete: „Boom an der Börse von Paris. Die Aktienkurse erreichen unglaubliche Höhen!“ Dank der einfallreichen Untertitel wurde aus meiner kleinen Reportage ein Finanzereignis. Den Atem verschlug es mir allerdings, als ich einige Tage später herausfand, daß dieselben Fotos in einer deutschen Zeitschrift unter diesem Titel erschienen: „Panik an der Börse von Paris! Vermögen brechen zusammen, Tausende Personen ruiniert!“ Meine Bilder illustrierten perfekt die Hoffnungslosigkeit des Verkäufers und die Bestürzung des Spekulanten, der im Begriff war, sich zu ruinieren. Es war deutlich, daß jede Publikation meinen Fotos einen ganz anderen, entsprechend ihren politischen Absichten entgegengesetzten Sinn gegeben hatte. Die Objektivität eines Bildes ist nichts als eine Illusion. Die Bildlegenden, die es kommentieren, können die Aussage völlig ändern.*

Gisèle Freund verweist auf ein weiteres Beispiel aus der Zeit des Post-Stalinismus: Unter der Überschrift „Information oder Propaganda?“ veröffentlichte die Pariser Wochenzeitung *L'Express* im Dezember 1956 eine Serie von Fotos, die während des ungarischen Aufstands gemacht worden waren. Um die Sehgewohnheiten ihrer Leser etwas zu verunsichern und diese zum kritischen Gebrauch ihres Verstandes zu bewegen, versah die Zeitschrift dieselben Fotos mit jeweils zwei verschiedenen Legenden. Unter einem Foto, das einen sowjetischen Panzer zeigte, konnte man lesen: „Unter Mißachtung des Selbstbestimmungsrechts der Völker hat die Sowjetregierung Panzerdivisionen nach Budapest geschickt, um den Aufstand zu unterdrücken.“ Die dagegensetzte zweite Bildunterschrift lautete: „Das ungarische Volk hat um die Hilfe des sowjetischen Volkes angesucht. Russische Fahrzeuge wurden entsandt, um den Arbeitern zu helfen, die Ordnung wiederherzustellen.“ Ein weiteres Foto zeigte den Parteichef der ungarischen Kommunisten Janos Ka-



dar. Die erste Legende lautete: „Unter dem Schutz russischer Panzer hat der Stalinist Janos Kadar eine neue Regierung gebildet und ein Regime des Polizeiterrors installiert.“ Die zweite: „Aber dank der energischen Maßnahmen der neuen, durch Janos Kadar gebildeten Regierung, einhellig unterstützt durch das Volk, wird die Revolte niedergeschlagen.“ Und schließlich ein drittes Foto, das zwei junge Ungarn zeigte – mit zwei verschiedenen Deutungsvarianten. Die eine: „Trotz der blutigen Unterdrückung der sowjetischen Truppen kämpft die ungarische Jugend weiter mit dem Ruf: Lieber Tod als Sklaverei!“ Die andere: „Trotz der Appelle der Regierung weigern sich fanatisierte Konterrevolutionäre, die Waffen niederzulegen und verfolgen einen aussichtslosen Kampf.“ Jedesmal finden wir eine völlig entgegengesetzte Interpretation des fotografischen Ausgangsmaterials.

Eine fehlende Interpretation eines Fotos ist in der Regel genauso schlecht wie eine falsche. Verzichten ließe sich auf Bildunterschriften allenfalls, wenn das auf den Fotos Dargestellte allen Betrachtern ausnahmslos geläufig und gegenwärtig ist. Das ist sehr selten der Fall. Ein Beispiel, das man nennen könnte, ist das einer Fotoausstellung in einer Ladengalerie in Manhattan Ende September 2001, das die Zerstörung des World Trade Center dokumentierte. Die Initiatoren der Ausstellung *Here Is New York* hatten professionelle Fotografen wie Amateure aufgerufen, ihre Aufnahmen einzureichen. Mehr als tausend Personen beteiligten sich, von denen je ein Foto gezeigt wurde. Keines der ausgestellten Fotos hatte eine Bildunterschrift und keines eine Urheberangabe. Man konnte ein Foto zu einem einheitlichen Preis von 25 Dollar erwerben und erfuhr erst später, ob man etwa das Foto einer pensionierten Lehrerin oder das eines berühmten Fotografen erworben hatte. Die zahlreichen New Yorker, die sich diese Ausstellung im Herbst 2001 ansahen, waren auf Bildunterschriften nicht angewiesen.<sup>21</sup> Hätte man diese Ausstellung zehn Jahre später gezeigt oder in Chicago, dann hätte das vermutlich anders ausgesehen.

Änderungen von Bildausschnitten, die (oft verbunden mit irreführenden Bildunterschriften) dem Bild eine andere Bedeutung verleihen. Sie ist eine sehr perfide und wirkungsvolle Form der Manipulation, weil der Betrachter eines Bildes an diese Möglichkeit der Vorenthaltung von Information nicht sofort denkt. Das Foto an sich ist schon ein schmaler Ausschnitt der Wirklichkeit, ein Ausschnitt von Raum und Zeit: „In einer von fotografischen Bildern beherrschten Welt erscheinen alle Grenzen („Rahmen“) willkürlich. Alles kann von allem getrennt werden.“<sup>22</sup>

Unterschiedliche Bildausschnitte können die Bildaussage so fundamental ändern wie eine entgegengesetzte Bildunterschrift. Bekannte Beispiele dafür ist das Bild eines Soldaten mit einer Mutter mit Kind aus dem Jahre 1942, das durch den (in der Regel nicht gezeigten) rechten und linken Rand des Fotos eine andere Aussage erhält. Berühmt geworden ist auch die Fälschung der *Bild*-Zeitung des Grünen-Politikers Jürgen Trittin, bei der durch den Bildausschnitt die abgebildeten Dinge plötzlich eine andere Bedeutung erhalten: So wurde ein Dachgepäckträger zu einem Bolzenschneider, ein Tau zu einem Schlagstock.

Der französische Produzent und Filmregisseur Alain Jaubert legt die Latte hier sehr hoch:

*Die Ausschnittvergrößerung ist die einfachste Art, etwas auszulöschen; schließlich ist niemand dazu verpflichtet, eine vollständige Fotografie zu veröffentlichen. Von allen künstlerischen Handgriffen ist die willkürlichste Geste die des Fotografen: ein Fenster wird in die Wirklichkeit geschnitten; einige Personen befinden sich im Ausschnitt, andere eben nicht. Schon hier findet eine Art Zensur statt, ein unerträglicher Einschnitt in die Wirklichkeit, die ihrer Vollständigkeit beraubt wird – durch die der imperialistischen Subjektivität des Fotografen anheimgestellte Zensur. Doch ist dies das Gesetz der Fotografie. [...] Der Fotografie geht dabei stets [durch das Beschneiden] etwas verloren. Andererseits gewinnt sie nie etwas hinzu. [...] Vielleicht sind Millionen von Fotos – ohne die geringste Retusche erfahren zu haben – schon in sich getürkt, denn der ihnen aufgezwungene Rahmen verbirgt mehr als er enthüllt. Und alles in allem bleibt die Arbeit des ärgsten Retuscheurs bescheiden, vergleicht man sie nur mit dieser umfassenden Täuschung, die der Fotografie als solcher schon immer innewohnt.<sup>23</sup>*

Hier sollte man freilich die Kirche im Dorf lassen. Denn ein Foto, auch ein „ganzes“, nicht beschnittenes Foto, ist auch immer nur ein Ausschnitt der Wirklichkeit. Ein Bildausschnitt, der Beschchnitt eines Fotos, kann seine Gründe haben: ästhetische, kompositorische oder technische. Ein Zeitungsredakteur will möglicherweise durch einen Ausschnitt die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Aspekt seines Artikels lenken – oder auf den Teil eines Fotos, der bei vollständiger Abbildung keine Aufmerksamkeit erlangt hätte. Die Über-Moralisierung jeglichen Bild-Beschnitts als „Fälschung“ würde hier lediglich zu einer Verharmlosung der tatsächlich in arglistiger Täuschungsabsicht hergestellten Bildbeschnitte führen. Denn Bildausschnitte, die in der Absicht angefertigt wurden, den Betrachter hinters Licht zu führen – in der Regel, indem sie Teile des Bildes wegschneiden, die für die Interpretation des betreffenden Bildes wichtig sind –, müssen als böswillige Manipulationen bezeichnet werden.

Ausschnitte, verbunden beispielsweise mit starken Vergrößerungen – man denke etwa an das berühmte Foto der öffentlichen Verlesung Kriegserklärung auf dem Münchner Odeonsplatz 1914 –, können ihren Sinn haben: Hier hat – angeblich – der Fotograf durch eine starke Vergrößerung in der unübersehbaren Menge der damals abgebildeten Zuhörer einen gewissen Adolf Hitler ausgemacht. Die ursprüngliche Fotografie hat ihre spätere Nutzung nicht beabsichtigt. Angeblich. Doch bleiben wir bei der Geschichte, dann haben sowohl die Gesamtfotografie als auch der Ausschnitt ihre Berechtigung – je nachdem, was sie zu belegen beabsichtigen. Auch der Abschnitt würde hier keineswegs per se verfälschen – gesetzt den Fall, er ist nicht hinterher durch eine nachträgliche Bearbeitung verfälscht worden. Jedenfalls nicht, solange wie er nicht ausdrücklich vortäuscht, eine vollständige Fotografie zu sein. Findet hier tatsächlich eine „Zensur“ statt, wie Jaubert glaubt? Kaum. Jedenfalls keine größere als die, die bereits der Fotograf selbst vorgenommen hat, als er sich entschloß, den Odeonsplatz zu fotografieren und nicht etwa

die Maximilianstraße. Und ist ein Ausschnitt, siehe Alain Jaubert, nicht schon an sich eine „Täuschung“?

Nun ist die Vergrößerung eines Bilddetails für sich genommen zweifellos keine Täuschung, vorausgesetzt, der Ausschnitt ist selbst manipuliert. Moralischer Purismus und die Belegung einer Fotografie mit dem Prädikat „Fälschung“, „Verfälschung“ oder „Manipulation“ ist nur dann angebracht, wenn dem Betrachter ein wichtiger Eingriff am Foto verschwiegen wird. Vor allem dann, wenn der der Bearbeiter der Fotografie die Aussage des Bilds in Fälschungs- oder Manipulationsabsicht verändert, nicht aber schon durch die Änderung selbst. Schließlich muß noch auf die Möglichkeit der Manipulation von Bildern und Bildbedeutungen durch die Herstellung falscher Zusammenhänge mit anderen Bildern hingewiesen werden (Zusammenstellung ursprünglich nicht zusammengehöriger Bilder zu scheinbar zusammengehörenden Bildsequenzen). Beispiele dafür konnte man in der in den 1990er Jahren gezeigten Wehrmachtsausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung sehen. Hier wurden von den Ausstellungsmachern Fotos aus verschiedenen Zusammenhängen so zu einer fortlaufenden Fotoserie „komponiert“ und zusammengestellt, daß sie für den Betrachter eine scheinbar schlüssige Geschichte erzählten, um eine bestimmte Behauptung zu stützen. Tatsächlich aber hatten viele dieser Geschichten so niemals stattgefunden.<sup>24</sup>

Eine sehr seltene Form ist die Fälschung durch die Perspektive. Sie ist in die Diskussion gekommen durch ein bekanntes Foto aus dem Krieg in Bosnien, das das Bild eines abgemagerten Gefangenen im Lager Trnopolje zeigt. Auch dieses Bild wurde in der Öffentlichkeit stark diskutiert.<sup>25</sup> Unter anderem deswegen, weil den Fotografen vorgeworfen wurde, sie hätten selbst innerhalb des Lagers gestanden und aus dem Lager „herausfotografiert“. Die Gefangenen seien also in Wahrheit gar keine gewesen.

Schließlich: die Zensur. Sie ist der Akt der Bildverhinderung. Natürlich spielt die Auswahl der Bilder, also das, was die Redaktion, der Herausgeber, aber auch die Kriegszensur für wichtig und richtig halten zu veröffentlichen, eine große Rolle. Auswahl und Zensur sind in letzter Konsequenz ebenfalls Verfälschungen. Werden nur noch Bilder mit einer bestimmten Tendenz zur Veröffentlichung zugelassen, so ändert sich auch die Aussage der Bilder, die veröffentlicht werden – auch wenn diese selbst nicht manipuliert sind. Denn ihnen fehlt die Relation, an der ihr Aussagewert eigentlich gemessen werden müßte. Für die in diesem Buch gebrachten Beispiele aus dem Krimkrieg, den beiden Weltkriegen bis zu den Kriegen der Gegenwart (Golfkriege, Afghanistan) ist dieser Aspekt ganz wesentlich.

Besonders in den anglo-amerikanischen Ländern ist die Furcht vor einem abgebildeten Toten (vor allem der eigenen) groß und wird seit der Zeit nach dem amerikanischen Bürgerkrieg wegen seiner demoralisierenden Wirkung auf die Zivilbevölkerung vermieden – und durch die Zensur verhindert, und zwar bis heute. Es gibt keine Bilder von Toten und deren Gesichtern aus den Golfkriegen und aus

Afghanistan, keine von 9/11. Wenn während des Zweiten Weltkriegs tote alliierte Soldaten zu sehen waren, so lagen sie pietätvoll auf dem Bauch. Gegnerischen Soldaten diese Würde zu lassen, hielt man dagegen nicht für nötig.<sup>26</sup> Daß man im Vietnamkrieg davon eine Ausnahme machte (er gilt bis heute als einziger Krieg der Neuzeit, von dem keine Bildfälschungen bekannt sind), könnte ein Grund dafür sein, daß die Amerikaner ihn verloren. So erzählt der bekannte amerikanische Fotoredakteur (während des Zweiten Weltkriegs bei der US-amerikanischen Zeitschrift *Life*, später bei der Agentur Magnum) John Morris:

*Die Gesichter der schwer Verletzten und die der Toten waren [für die Fotografen im Zweiten Weltkrieg] tabu, damit die „eigenen Leute“ dadurch nicht schockiert würden. Schließlich – und das ist zentral, um verstehen zu können, wie die öffentliche Meinung geformt wurde –: die Fotografen hielten die schrecklichen Aspekte des Krieges, die unsere Waffen beim Feind anrichteten, nicht auf ihrem Film fest. Ich erinnere mich an die Treuherzigkeit des britischen Zensors, als ich ‚Life‘ einige Fotos schicken wollte, die die Opfer der [alliierten] Luftangriffe auf Berlin zeigten. „Sehr interessant“, meinte er, „davon können Sie sich nach Kriegsende bedienen.“ Das war klarerweise nicht die Arglosigkeit des Zensors, sondern ein völlig durchdachter Akt, um die Veröffentlichung von Fotos zu verhindern, die Gewissen wecken und den Krieg unpopulär machen könnten. [...] Die Indoktrinierung der Fotografen selbst war so stark, daß sie glaubten, für eine gute Sache zu kämpfen, indem sie sich selbst zensurierten und keine Szenen fotografierten, die für das Land, das sie repräsentierten, nachteilhaft hätten erscheinen können.<sup>27</sup>*

Die „Schere im Kopf“ des Fotografen kann also ebenso ein Fälschungsmittel sein wie die Schere des Zensors oder die Schere des Fotomanipulators.

Was können wir als Fälschung bezeichnen? Kurz gesagt, alle Eingriffe und Änderungen, die den Betrachter des Bildes über einen wesentlichen Bestandteil des Bildes oder der Bildaussage absichtlich täuschen wollen. Der Akt des Fälschens liegt im Akt des Täuschens, nicht im Akt der Manipulation. Dieses Buch will dazu beitragen, das, was wir glauben bereits zu kennen, stets einer neuen Prüfung auf seine Echtheit zu unterziehen.

## Anmerkungen

- 1 Peter Panter (= Kurt Tucholsky): in: *Uhu*, Nov. 1926, Nr. 2, S. 75.
- 2 Kurt Tucholsky: Mehr Fotografien! In: *Vorwärts* vom 26. Juni 1912; zit. n. ders., *Gesammelte Werke*, Reinbek 1975, Band 1, S. 47.
- 3 Christoph Hamann: Das Foto und sein Betrachter, in: ders., *Bilderwelten wund Weltbilder. Fotos, die Geschichte(n) mach(t)en*. Hrsg. Vom Berliner Landesinstitut für Schule und Medien. Berlin 2001, S. 16–37.
- 4 Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt/M. 2010, S. 11 f.
- 5 „*Photographs have the kind of authority over imagination to-day, which the printed word had yesterday, and the spoken word before that. They seem utterly real. They come, we imagine, directly to us without human meddling, and they are the most effortless food for the mind conceivable.*“ Walter Lippmann: *Public Opinion*, New York 1922, S. 92.
- 6 S. Sontag, *Über Fotografie*, S. 85.
- 7 Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris 1974, S. 50.

- 8 Alain Jaubert: Fotos, die lügen. Politik mit gefälschten Bildern, Frankfurt/M. 1989, S. 9.
- 9 Gerhard Paul: Bilder des Krieges. Krieg der Bilder, Paderborn 2004, S. 260.
- 10 S. Sontag, Über Fotografie, S. 54.
- 11 Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten, Frankfurt/M. 2010, S. 34.
- 12 Vgl. die Abbildung der Romanows bei Dino A. Brugioni: Photo Fakery: The History and Techniques of Photographic Deception and Manipulation, Dulles, VA 1999, S. 49.
- 13 Dazu Wolfgang Kemp: Geschichte der Fotografie, Bonn 2011, S. 9 f.
- 14 S. Sontag, Über Fotografie, S. 104.
- 15 *A photograph is a secret about a secret. The more it tells you, the less you know.* Vgl. Diane Arbus: Notebook (1960).
- 16 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Berlin 2010, S. 31 f.
- 17 Goethe gibt mehrere Versionen seines Satzes: „Was man weiß, sieht man erst!“ (Schriften zur Kunst, in: Gedenkausgabe der Werke, Briefe u. Gespräche, Zürich u. a. 1948 ff., Bd. 13, S. 142 und: „Man erblickt nur, was man schon weiß und versteht.“ (Brief an Fr. von Müller vom 24. April 1819, ebd., Bd. 23, S. 52).
- 18 S. Sontag: Über Fotografie. Frankfurt/M. 2010, S. 106.
- 19 Ein Beispiel dafür ist die Bebilderung eines Artikels „Ein Berg von Leichen“, in: *Der Spiegel* Nr. 36 vom 3. September 1990, S. 40 f., in dem ein bekanntes Bild aus dem Zweiten Weltkrieg dem behandelten Thema zuliebe falsch zugeordnet wurde. Über dieses Bild vgl. das Kapitel weiter unten über Iwangoorod (1942).
- 20 Zum folgenden: G. Freund: Photographie et société, Paris 1974, S. 154 ff.
- 21 S. Sontag, Das Leiden anderer betrachten, S. 35 ff.
- 22 S. Sontag, Über Fotografie, S. 28.
- 23 A. Jaubert: Fotos, die lügen, S. 12.
- 24 Vgl. unten, Kap. „Reemtsma-Ausstellung“.
- 25 Penny Marshall (ITN): Es war dieses Bild, das die Welt in Alarmbereitschaft versetzte, in: *Novo Magazin* (Darmstadt) Nr. 26, Januar/Februar 1996, S. 16–25, [www.novo-magazin.de/itn-vs-lm/novo26-1.htm](http://www.novo-magazin.de/itn-vs-lm/novo26-1.htm) und [www.novo-magazin.de/itn-vs-lm](http://www.novo-magazin.de/itn-vs-lm) sowie: Das täuschende ITN-Bild und der Prozeß gegen LM: <http://www.novo-magazin.de/itn-vs-lm/>; Christine Horn: Zum Anspruch auf Authentizität von Filmberichterstattung in Großbritannien im Spiegel der Pressefreiheit, in: *Zeitschrift für Rechtspolitik*, April 1999.
- 26 S. Sontag, Das Leiden anderer betrachten, S. 84.
- 27 John Morris: This We Remember, in: *Harper's Magazine*, September 1972 (zit. n. Gisèle Freund, Photographie et société, S. 162).



# Der Krimkrieg. Roger Fenton und das Tal des Todesschattens

---

Eines der berühmtesten Bilder des Krimkrieges sieht auf den ersten Blick fast langweilig aus. Es zeigt eine ungepflasterte Straße auf der Halbinsel Krim. Keine Häuser, keine Menschen, kein Baum. Der Weg liegt vor den Toren der belagerten Hafenstadt Sewastopol, die ebenfalls nicht zusehen ist. Erst auf den zweiten Blick fallen die Kanonenkugeln auf, die überall verstreut sind und offenbar von den schweren Artilleriekämpfen um die Stadt künden, die kurz vorher stattfanden. Trotz der Leere doch ein auf den zweiten Blick eindrucksvolles Bild, wüßte man nicht, daß der Fotograf, der Brite Roger Fenton, für die Aufnahme dieses Bildes zu spät gekommen war. Fenton erreichte die Gegend mit Pferdewagen und Dunkelkammer erst im März 1855, also vier Monate nach den Geschehnissen. Er baute sein Stativ auf und machte von der gleichen Position zwei verschiedene Aufnahmen.<sup>1</sup> Die Straße war längst freigeräumt. Auf der ersten liegen die Kanonenkugeln alle zusammen, links neben der Straße. Fenton scheint das Unbefriedigende in der Komposition bemerkt zu haben und ließ für eine zweite Aufnahme reichlich Kanonenkugeln auf der Straße selbst drapieren. Eigentlich waren es Projektile, die ihr Ziel verfehlt hatten.<sup>2</sup> Sie glichen Totenschädeln. Die Schädel der Leichen waren wie die ursprünglichen Kugeln vom Kampfplatz bereits entfernt worden.



„Das Tal des Todesschattens“ – das berühmte Bild Fentons mit den drapierten Kugeln

„Das Tal des Todesschattens“ wird das Bild bald betitelt, in Anspielung auf das bereits sechs Wochen nach der Schlacht veröffentlichte und berühmt gewordene Gedicht „*The charge of the light brigade*“ von Alfred Tennyson, dem Lieblingsdichter Königin Viktorias:

*Half a league, half a league,  
Half a league onward,  
All in the Valley of Death  
Rode the six hundred.*

*„Forward, the Light Brigade!  
Charge for the Guns!“ he said  
Into the valley of Death  
Rode the six hundred. (...)*

Das Gedicht erinnert an eine militärische Katastrophe der Briten: Am 25. Oktober 1854 waren sechshundert Briten auf der Ebene oberhalb von Balaklawa in einen russischen Hinterhalt geraten und fast vollständig aufgerieben worden. Der Bildtitel selbst ist eine Reminiszenz auf Psalm 23: „Auch wenn ich wanderte durchs Tal des Todesschattens, fürchte ich nichts, denn Du bist bei mir; Dein Stecken und Dein Stab trösten mich!“ Tennyson macht daraus ein Hohelied von Heldentum und Pflichterfüllung bis zum letzten Tropfen Blut. Später wird Balaklawa ein Lehrbeispiel für militärisches Mißmanagement werden; dafür, was schiefgehen kann, wenn die Führung unklare Befehle erteilt und die militärische Aufklärung versagt. Fentons „Tal des Todesschattens“ zeigt alles, aber nicht den Tod. Es ist „ein Porträt der Abwesenheit, des Todes ohne die Toten“. <sup>3</sup> Zu ergänzen bleibt, daß es sich bei dem Ort der Aufnahme Fentons nicht um den tatsächlichen Ort der blutigen Kampfhandlungen der *Light Brigade* vom Oktober handelte.

Der Krimkrieg ist eines der unbekannteren, aber folgenreichen Kapitel der Kriegsgeschichte des 19. Jahrhunderts. Er gilt als der erste Krieg in der Geschichte, zu dessen Ausbruch die Medien entscheidend beigetragen haben, indem sie als Produzenten der öffentlichen Meinung die heimische Politik und das Parlament massiv unter Druck setzten. <sup>4</sup> Viele andere sollten in den nächsten Jahrzehnten folgen. Doch nicht nur deshalb gilt er, obwohl auch als der „letzte Kreuzzug“ <sup>5</sup> bezeichnet, als der erste moderne Krieg. Nicht nur Bewaffnung und Taktik waren revolutionär. Auch der Telegraph als schnelles Informationsmedium für das Militär und insbesondere für die Presse wurde hier erstmals systematisch eingesetzt. Erstmals gab es auch so etwas wie Kriegsberichterstatter und Fotojournalisten, die direkt von einem Kriegsschauplatz berichteten.

Der Krieg hatte sich an der Frage entzündet, wer denn der Protektor der Christen in dem damals zum Osmanischen Reich gehörigen Heiligen Land sein sollte. Bereits 1774 hatte Konstantinopel Rußland zugestanden, als Schutzmacht für alle orthodoxen Christen im Osmanischen Reich zu fungieren. Als Napoleon III. 1851 an die Macht kam, versuchte er, diese Macht innen- wie außenpolitisch zu legiti-



mieren. Schon sehr bald beanspruchte er für Frankreich das Recht, namens der katholischen Kirche als Schutzmacht für alle Christen, also auch die orthodoxen, aufzutreten. Dies wiederum verletzte die Russen. Für die Briten andererseits war das Ganze Teil eines großangelegten Konflikts um die Vorherrschaft in Asien – vom Schwarzen Meer über Palästina, Persien und Afghanistan bis nach China. In England ist dieser großangelegte Konflikt mit Rußland als *The Great Game* in die Geschichtsbücher eingegangen. Viele der Stereotypen des englischen Volkscharakters, wie wir sie bis in die Gegenwart in der Sicht vieler Engländer und der englischen Presse auf sich selbst sehen, haben in dieser Zeit ihren Ursprung:<sup>6</sup> der tapfere und ritterlich kämpfende Brite (*the gallant Briton*, wie auch Victoria und Albert es sahen), der aufsteht, um gegen den russischen Bären zu kämpfen. Es war der einfache und klare Kampf von „richtig gegen falsch“, wie ihn das britische Blatt *Punch* 1854 zeichnete: die Britannia schwingt das Schwert der Gerechtigkeit mit dem Löwen als Wappentier und Zeichen ihrer Stärke und Vormacht an ihrer Seite. Und John Bull eilt den Schwachen gegen die Tyrannen und Unterdrücker (*bullies*) der Welt zu Hilfe. Hier vermutet der britische Historiker Orlando Figes auch die Ursprünge des „moralischen Interventionismus“.



Großbritanniens Sicht im Krimkrieg auf sich selbst: „Recht gegen Unrecht“ („Punch“ vom 8. April 1854)

Diese Idee von Großbritannien als dem Land des ritterlichen „christlichen Soldaten“, der auszieht, um der Welt Gerechtigkeit zu bringen (nicht etwa, um mit Gewalt ein Weltreich aufzubauen), wurde sehr stark durch den damaligen liberalen Premierminister Lord Palmerston kultiviert. Er war es, der die britische Presse zu diesem Zweck in geradezu einzigartiger Weise zu aktivieren vermochte.

Die Briten bemerkten nach einigen schmerzlichen militärischen Verlusten, daß dringend etwas getan werden mußte, um die Unterstützung der Öffentlichkeit für den Krieg herzustellen. Was konnte da hilfreicher sein, als die gerade erst zu Ehren gekommene neue Technik der Fotografie zu Rate zu ziehen? Vermutlich war es der Gemahl Königin Victorias, Prinz Albert, der auf die Idee kam, einen gewissen Roger Fenton – einen mäßig erfolgreichen Maler und Gründer der Königlichen Photographischen Gesellschaft zu London, der die königliche Familie oft mit der

Kamera ablichtete –, zu bitten, den Kriegsschauplatz auf der Halbinsel Krim zu erkunden. Diese Mission machte ihn zu einem der frühesten Kriegsfotografen, sie hatte aber auch Schattenseiten. Angeblich soll es ihm vom Königshaus auf das strikteste untersagt worden sein, Tote oder auch nur Verwundete aufzunehmen. Mit einem Empfehlungsschreiben Prinz Alberts kam Fenton schließlich am 8. März 1855 in Balaklawa an.

Fentons Fotos zeigen wohlgenährte, zufriedene und gutgekleidete Offiziere und Mannschaften, Schiffe im Hafen von Balaklawa, freundschaftliche Treffen mit den französischen Verbündeten und leere eroberte russische Forts – die Leichen der Ge-

*Königin Viktorias  
erster Besuch bei  
ihren verwundeten  
Soldaten  
(Gemälde von Jerry  
Barrett, 1856)*



*Bilder, die die britische  
Öffentlichkeit  
nicht sehen sollte:  
die drei Krim-  
Invaliden, die Vik-  
toria im Hospital  
besuchte. Aufge-  
nommen 1855 von  
Joseph Cundall und  
Robert Howlett  
(The Royal  
Collection)*

fallenen waren selbstverständlich aus dem Blickwinkel der Kamera entfernt worden. Nach einem erfolgreichen britischen Angriff beschrieb Fenton in einem Brief die wirklichen Vorkommnisse:

*Wir trafen auf viele nur halb begrabene Skelette. Eine Leiche lag so, als ob sie sich selbst an ihren eigenen Ellenbogen aufgerichtet hätte, der nackte Totenkopf noch gerade mit so viel Fleisch zusammengehalten, daß er nicht von den Schultern fiel. Die Füße und Hände eines anderen Mannes waren auf dem Boden verteilt, die Schuhe noch an den Füßen, das Fleisch aber bereits fort.<sup>7</sup>*

All diese Dinge wird Fenton nicht fotografieren. Sein Krieg bleibt sauber, nicht einmal die Leichen werden malerisch drapiert, wie es einige Jahre später während des amerikanischen Sezessionskriegs passieren wird. Das Elend der britischen Verletzten, die vergeblich auf schnelle medizinische Behandlung warteten, findet bei Fenton nicht statt.

Es sind die aufrüttelnden Berichte des *Times*-Korrespondenten William Howard Russell, die erstmals junge britische Frauen wie Florence Nightingale bewegen werden, ihre Hilfe im Krimkrieg anzubieten, nicht die Fotos von Fenton. Es ist bezeichnend, daß es eben die seriöse, bilderlose *Times* war, die näher an der Realität war, und nicht der Fotograf. Auch das Leben des einfachen Soldaten scheint für Fenton uninteressant. Dessen Fotos sind vielmehr die genaue Fortsetzung der offiziellen Heeres- und Marinemaler und stehen noch ganz in der Tradition etwa der Gemälde von Richard Caton (*The Charge of the Light Brigade*, 1854).

Der Korrespondent der *Sunday Times*, Phillip Knightley, sollte später spotten, Fentons Motto sei gewesen: Eine Kamera lügt nicht – zumindest nicht direkt. Doch sie kann durch Weglassung brillant die Unwahrheit sagen.<sup>8</sup> Dabei hätte Fenton im Prinzip noch eine relativ große Freiheit gehabt, denn erst gegen Ende des Krimkrieges, am 25. Februar 1856, wurde durch einen Erlaß von General Codrington erstmals so etwas wie eine Militärzensur für die Presse eingeführt. Sie verbot die Veröffentlichung aller wichtiger Details, die für den Feind von Nutzen sein konnten und autorisierte die Ausweisung von Korrespondenten aus dem Kampfgebiet, die verdächtigt wurden, gegen diese Vorschriften verstoßen zu haben. Für den Krimkrieg kamen diese Anordnungen freilich schon zu spät. Erst in den späteren Kriegen (bei den Briten im Burenkrieg – und vor allem im Ersten Weltkrieg) wird es eine allgemein durchgeführte – und akzeptierte – Militärzensur geben.

Zu Fentons Ehrenrettung muß man sagen, daß er mit den damaligen technischen Möglichkeiten (vor allem wegen der langen Belichtungszeiten) noch nicht

William  
Howard  
Russell: Seine  
kritischen  
Berichte von  
der Krim für  
die Londoner  
„Times“ bildeten  
den Beginn der  
Kriegsreportage.





*Roger Fentons Laborwagen. Mit diesem bereiste er die Kriegsschauplätze.*

die Möglichkeit hatte, Kampfhandlungen zu fotografieren; die meisten seiner Aufnahmen sind deshalb gestellt. Bei dem üblichen Naßplattenverfahren mußte die Glasplatte bis zu zwanzig Sekunden lang belichtet werden. Das machte es fast unmöglich, Objekte aufzunehmen, die sich bewegten. Die rund 360 Fotos, die Fenton auf der Krim anfertigte, waren überwiegend Porträts, Gruppenfotos oder Landschaftsaufnahmen.

Noch vor Kriegsende, nach nur etwa vier Monaten Aufenthalt, kehrte er am 26. Juni 1855 wegen einiger gebrochener Rippen und wohl wegen eines beginnenden Cholera-

Ausbruchs nach Großbritannien zurück, wo er von Königin Victoria empfangen wurde. Den Fall der Festung Sewastopol, der das Ende des Krieges einleitete, und die letzten Gefechte dokumentierten für die Engländer zwei andere Fotografen, nämlich James Robertson und Felice Beato.

## Anmerkungen

- 1 Beide Aufnahmen sind abgedruckt bei Ulrich Keller: *The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War*, Amsterdam 2001.
- 2 Bernd Stiegler/Felix Thürlemann: *Meisterwerke der Fotografie*, Stuttgart 2011, S. 66 f.
- 3 S. Sontag, *Das Leiden anderer*, S. 60.
- 4 Orlando Figes: *The Crimean War*, z. B. S. 76, 123, 145 ff.
- 5 Orlando Figes: *Crimea: The Last Crusade*, London 2010 (deutsch: *Krimkrieg. Der letzte Kreuzzug*, Berlin 2010).
- 6 Zum folgenden vgl. Orlando Figes: *The Crimean War: the war that made Britain ‚great‘*, in: *The Daily Telegraph* vom 2. Oktober 2010.
- 7 Helmut und Alison Gernsheim: *Roger Fenton, Photographer of the Crimean War: His photographs and his letters from the Crimea, with an essay on his life and work*, London 1954, S. 87; zu Fenton vgl. außerdem: Richard Pare (Hrsg.): *Roger Fenton*, New York 1987, sowie Ulrich Keller: *The Ultimate Spectacle. A Visual History of the Crimean War*, Amsterdam 2001.
- 8 Philip Knightley: *The First Casualty*, S. 15.